



UFPB

**UFPB - UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CCHLA - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PPGL - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA
LINHA DE PESQUISA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE
ORIENTADORA: PROFA. DRA. SANDRA LUNA**

BRUNO RAFAEL DE LIMA VIEIRA

**Pós-colonialismo e Pós-modernismo no vandalismo estético em *The Butcher Boy* (1992),
de Patrick McCabe**

JOÃO PESSOA

Agosto/2020

BRUNO RAFAEL DE LIMA VIEIRA

**Pós-colonialismo e Pós-modernismo no vandalismo estético em *The Butcher Boy* (1992),
de Patrick McCabe**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, na linha de pesquisa Tradição e Modernidade.
Orientadora: Sandra Amelia Luna Cirne Azevedo.

João Pessoa
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

V658p Vieira, Bruno Rafael de Lima.

Pós-colonialismo e Pós-modernismo no vandalismo
estético em *The Butcher Boy* (1992), de Patrick McCabe /
Bruno Rafael de Lima Vieira. - João Pessoa, 2020.
557 f.

Orientação: Sandra Amelia Luna Cirne Azevedo.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura - Estudo. 2. Pós-colonialismo. 3. *The
Butcher Boy*. 4. Patrick McCabe. I. Azevedo, Sandra
Amelia Luna Cirne. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82.09(043)

BRUNO RAFAEL DE LIMA VIEIRA

**PÓS-COLONIALISMO E PÓS-MODERNISMO NO VANDALISMO ESTÉTICO EM
THE BUTCHER BOY (1992), DE PATRICK MCCABE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, na linha de pesquisa Tradição e modernidade.

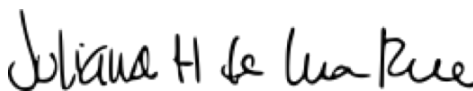
Tese, João Pessoa, em 28 de agosto de 2020



Prof.^a Doutora Sandra Amelia Luna Cirne Azevedo. - UFPB
Presidente da banca



Prof.^a Dra. Danielle Dayse Marques De Lima - UFPB
Examinadora

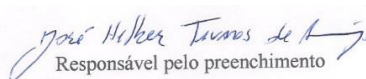


Prof.^a Juliana Henriques de Luna Freire - UFPB
Examinadora



Prof.^a Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva - UEPB

Examinadora



Responsável pelo preenchimento

Prof.^a Dr. José Helber Tavares de Araújo - UEPB

Examinador



Prof.^a Dra. Klara Maria Schenkel

Examinadora Suplente

Prof.^a Dra. Ana Luísa dos Santos Camino

Examinadora Suplente

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Geralda, e ao meu pai, Assis, a quem amo.

À minha irmã, Karol, ao meu sobrinho, Guilherme, e meu cunhado, Cláudio.

À minha queridíssima, sempre presente orientadora, Sandra, que esteve comigo
pacientemente.

Aos meus familiares.

Aos meus amigos.

Aos meus professores.

À Rose, querida funcionária do PPGL, que sempre ajudou.

À CAPES pelo financiamento da pesquisa.

*Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.*

*Though wise men at their end know dark is right,
Because their words had forked no lightning they
Do not go gentle into that good night.*

*Good men, the last wave by, crying how bright
Their frail deeds might have danced in a green bay,
Rage, rage against the dying of the light.*

*Wild men who caught and sang the sun in flight,
And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.*

*Grave men, near death, who see with blinding sight
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.*

*And you, my father, there on the sad height,
Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.
Do not go gentle into that good night.
Rage, rage against the dying of the light.*

Do not go gentle into that good night, 1947, Dylan Thomas

RESUMO

O irlandês Patrick McCabe é considerado pela crítica especializada, principalmente no contexto contemporâneo do universo literário anglo-saxão, um dos autores mais proeminentes. Entre seus diversos trabalhos, que se espalham entre romances, contos e peças, destaca-se *The Butcher Boy*, narrativa lançada em 1992, *corpus* de análise desta tese. O sucesso da referida obra foi quase imediato ao seu lançamento, sendo tomada, por alguns estudiosos, como um texto “revolucionário”, fundador de um novo momento da literatura irlandesa. Em sua trama acompanhamos a narração de Francie Brady, um narrador-protagonista que nos conta sobre seu passado, quando ele era ainda um menino, cuja pobreza, exclusão social e solidão existencial, o encaminharam de uma vida alegre de peraltices infantis, ao cometimento de uma ação criminosa, o clímax de eventos tão dolorosos em sua vida, que o Francie adulto sequer sabe precisar quando exatamente aconteceram. O que o narrador não esquece é que seus dias mudaram com a chegada da família Nugent à cidadezinha em que morava com seus pais. Este evento é o catalizador de transformações na vida de Francie, principalmente após ser xingado por dona Nugent de “porco”. O que se vê, a partir desse acontecimento, é uma dura *via crucis* do protagonista que, ao fim, o transformará em um assassino, um delinquente, depois de cometer um crime grotesco. Neste caminho de transição, diversos gêneros literários se mesclam na estruturação da narrativa, por meio da bricolagem e da paródia, dentre os quais se destacam: o romance de formação e o gótico. A ironia é outro elemento importante da narrativa, aliado à paródia, rebaixa símbolos e elementos modulares da cultura e da sociedade irlandesa. Na realidade, estes ingredientes são parte da dimensão pós-moderna que a obra de McCabe permite ser analisada. Além disso, *The Butcher Boy*, ao acordar preconceitos, por meio do insulto evocado por dona Nugent (que tipifica parodicamente a imagem da “colonizadora ao chamar os Bradys de porcos e representar valores característicos da metrópole, faz com que o romance possa ser lido e estudado por meio das lentes teóricas do pós-colonialismo. Afinal, como pretendemos mostrar, a Irlanda, durante sete séculos foi uma colônia do Império Britânico e sua história evidencia que a violência e os traumas da colonização não foram apagados no período pós-colonial, sendo algumas dessas feridas sociais e políticas dramaticamente tematizadas no romance objeto da nossa pesquisa. Dito isto, nosso propósito principal, nesta tese de doutorado, é analisar a obra *The Butcher Boy*, à luz de elementos característicos do pós-modernismo e do pós-colonialismo. Para isso, nossa pesquisa percorreu diversas trilhas, como a da história, da economia, da cultura, sem perder de vista a estética literária, suas teorizações e críticas. Dentre outros, fundamentam nossa base teórica, Said (2007 e 2011), Young (2002, 2003 e 2005), Hutcheon (1985, 1991), Jameson (1991), Kiberd (1996, 2007), Gladwin (2016), Foster (1989) Kenny (2016).

Palavras-chave: The Butcher Boy; Patrick McCabe; Pós-colonialismo; Pós-modernismo; Literatura Irlandesa.

ABSTRACT

The Irish Patrick McCabe is considered by the expert critics, mainly within the contemporary context of the Anglo-Saxon literary universe, one of the most prominent authors. Among his various works, which range from novels, short stories and plays, *The Butcher Boy* shines, this narrative come out in 1992, *corpus* of analysis of this thesis. The success of this work was almost immediate when it was published, being considered by some scholars as a “revolutionary” text, the founder of a new moment in Irish literature. In its plot we follow the narration of Francie Brady, a first-person narrator who tells us about his past, when he was still a boy, whose poverty, social exclusion, and existential loneliness have led him from a joyful life of childish mischievousness into the commitment of a criminal act, the climax of such painful events in his life, that the adult Francie does not even remember when they exactly happened. What the narrator does not forget is that his days changed with the arrival of the Nugent family into the small town where he lived with his parents. This event is the catalyst for the changes in Francie's life, especially after being called a “pig” by Mrs Nugent. What can be seen, from this event, is a hard *via crucis* of the protagonist's that, in the end, will turn him into a murderer, a delinquent, after committing a grotesque crime. In this transition path, several literary genres are mixed in the structuring of the narrative, through bricolage and parody, among which stand out: *Bildungsroman* and the Gothic. Irony is another important element of the narrative, coupled with parody, demeaning symbols and modular elements of Irish culture and society. In reality, these ingredients are part of the postmodern dimension that McCabe's work allows to be analyzed. Furthermore, *The Butcher Boy*, by awakening prejudices, through the insult evoked by Mrs Nugent (who parodically typifies the image of the “colonizer”) calling the Bradys pigs and representing values characteristic of the metropolis, makes it so that the novel can be read and studied through the theoretical lens of postcolonialism. After all, as we intend to show, Ireland, for seven centuries, was a colony of the British Empire and its history shows that the violence and traumas of colonization were not erased in the postcolonial period, some of these social and political wounds being dramatically themed in the novel object of our research. Hereupon, our main purpose, in this doctoral thesis, is to analyze *The Butcher Boy*, in the light of characteristic elements of postmodernism and postcolonialism. For this, our research covered several paths, such as history, economics, and culture, without losing sight of literary aesthetics, their theories and criticisms. Among others, the theoretical basis that underlies this work are, Said (2007 and 2011), Young (2002, 2003 and 2005), Hutcheon (1985, 1991), Jameson (1991), Kiberd (1996, 2007), Gladwin (2016), Foster (1989) Kenny (2016).

Keywords: The Butcher Boy; Patrick McCabe; Postcolonialism; Postmodernism; Irish Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Patrick McCabe	20
Figura 2 – A Inglaterra: o grande “polvo” mundial	35
Figura 3 – O Show de horrores humano	47
Figura 4 – Estereótipos na Irlanda.....	49
Figura 5 – O racismo através dos <i>cartoons</i>	60
Figura 6 – O mar de monstros.....	63
Figura 7 - As <i>plantations</i> na Irlanda	73
Figura 8 - Irlandeses porcos.....	91
Figura 9 – A animalização do outro	92
Figura 10 - Porcos na Irlanda.....	94
Figura 11 – Os três porquinhos	104
Figura 12 - Porcos nas casas irlandesas.....	105
Figura 13 – Mapa do “mundo” colonial em 1914	111
Figura 14 – A geografia imperial britânica	112
Figura 15 – A “fome” britânica pelos olhos alemães.....	114
Figura 16 – Duas Irlandas.....	124
Figura 17 – Os escombros do <i>Easter Rising</i>	126
Figura 18- Católicos e Protestantes na(s) Irlanda(s)	129
Figura 19– Variedades do Inglês ao redor do mundo	160
Figura 20- A Redução do gaélico.....	169
Figura 21 - <i>Crash</i> de 2008	195
Figura 22 - O Encolhimento do <i>Celtic Tiger</i>	197
Figura 23 – Crise do Petróleo, 1973	199
Figura 24 –O encolhimento do mundo.....	204
Figura 25 - <i>Pruitt-Igoe</i>	208
Figura 26 – A Criação de Adão	215
Figura 27 – <i>Modern Times</i>	217
Figura 28 – O Homem na Encruzilhada.....	221
Figura 29 - Monomito.....	226
Figura 30 – Bomba Nuclear	235
Figura 31 - <i>Campbell’s Soup I</i>	236

Figura 32 - Marilyn Monroe de Warhol.....	237
Figura 33 – O Grito	239
Figura 34 – Van Gogh e René Magritte.....	240
Figura 35 – Quadro de Warhol	241
Figura 36 – A evolução da paródia	273
Figura 37 – Referências dos <i>Simpsons</i>	279
Figura 38 – O Rei Leão	282
Figura 39 - Estrutura de <i>Ulysses</i>	286
Figura 40 – <i>Border Region</i>	309
Figura 41 – Clones entre duas Irlandas.....	311
Figura 42 - <i>Love me Tender</i>	321
Figura 43 - Rio Bravo	323
Figura 44 – <i>Psycho</i>	324
Figura 45 – Adaptações dos romances de McCabe	327
Figura 46 - <i>The Butcher Boy</i>	331
Figura 47 - Instrumentos para “salvar” os loucos.....	346
Figura 48 - Poster de <i>Red River</i>	351
Figura 49 - O cinema em Dublin	376
Figura 50 - <i>Sci-fi</i> e Francie.....	378
Figura 51 - <i>When you were sixteen</i>	386
Figura 52 –Benny vs Alo	390
Figura 53 – O Bêbado Irlandês.....	393
Figura 54 – O roubo dos gibis.....	398
Figura 55 – Kennedy em um mosaico	404
Figura 56 - Os quadros da sala.....	405
Figura 57 – O irlandês violento	411
Figura 58 - Favela de irlandeses	412
Figura 59 - A cabana de Francie e Joe.....	417
Figura 60 - A mulher de três cabeças.....	435
Figura 61 – Cérbero.....	438
Figura 62 - Aparição de Nossa Senhora	446
Figura 63 - <i>Bogs</i> em <i>The Butcher Boy</i>	448
Figura 64 - Francie e Bolina	474

Figura 65 - O bêbado e os santos.....	496
Figura 66 - O desespero de Nugent	501
Figura 67 - A morte de dona Nugent	502
Figura 68 - Dona Nugent retalhada	508
Figura 69 - A pichação Macabra	510

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - População da Irlanda entre o século XIX e XX.....	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 – DO COLONIALISMO AO PÓS-COLONIALISMO: TEORIA, HISTÓRIA E EXPRESSÃO LITERÁRIA.....	28
1.COLONIALISMO.....	30
1.1Colonialismo e imperialismo	30
1.2 O discurso eurocêntrico e as consequências sobre os colonizados	37
1.3 Raça, racismo e estereótipos	44
1.4 A literatura como arma eurocentrista e o poder do romance	56
1.5 Breve histórico da formação do Império britânico e sua chegada à Irlanda.....	61
1.6 A Irlanda no contexto colonial	72
1.6.1 Irlanda: uma colônia?	78
1.6.1 Os “porcos” e a imagética de uma Irlanda colonizada	89
2. DESCOLONIZAÇÃO.....	108
2.1 A queda dos impérios europeus, a “independência” das colônias e a ascensão das novas potências mundiais.....	108
2.2 A violenta ruptura política com o Império: a Irlanda se torna uma república	122
3. PÓS-COLONIALISMO.....	132
3.1 Reflexões e debates sobre o “pós-colonialismo”.....	133
3.2 Literatura Pós-Colonial	151
3.3 Resistência e pós-colonialismo na literatura irlandesa	163
CAPÍTULO 2 - PÓS-MODERNIDADE E ESTÉTICA PÓS-MODERNISTA.....	187
2.1 Pós-modernidade x pós-modernismo: algumas diferenças.....	187

2.2 A década de 1960 como palco de transformações.....	198
2.3 O pós-modernismo.....	210
2.3.1 A cultura no pós-modernismo	215
2.4 Literatura, metanarrativas e a metaficção historiográfica.....	247
2.4.1 Paródia.....	272
CAPÍTULO 3 - ELEMENTOS DO PÓS-MODERNISMO E DO PÓS-	
COLONIALISMO NO VANDALISMO ESTÉTICO DE <i>THE BUTCHER BOY</i>.....	304
3.1 Incursões sobre a bio/grafia do autor: o estilo de Patrick McCabe no entrecruzamento de mundos reais e fictícios	304
3.2 O arsenal criativo e as influências de uma temática perturbada	319
3.3 Críticas a McCabe e a importância de <i>The Butcher Boy</i> para sua carreira como escritor	328
3.4 Recontando <i>The Butcher Boy</i> : um resumo im/possível da trama	335
3.5 De volta ao passado: a narração da infância traumática de Francie, por ele mesmo, Francie Brady	341
3.6 Estereótipos do colonizador e do colonizado: a parodização como discurso crítico	357
3.6.1 Dona Nugent, a “Emergente”	357
3.6.2 Alo e Benny: Segredos e Valores coloniais	382
3.6.3 A ascensão de um novo império: o neocolonialismo por meio de elementos pop e da política-pop americana.....	397
3.7 A trajetória de Francie rumo à sua (de) formação: um <i>bildungsroman</i> às avessas	415
3.7.1 A ascensão das trevas: os elementos e as características góticas na (de) formação de Francie Brady	445
3.7.2 O riso que exprime a dor: o humor paródico em <i>The Butcher Boy</i>	452
3.7.3 A Igreja como locus de violência e dor	462
3.8 A resposta do colonizado: o Trágico, o grotesco e o religioso	485

3.9 A paródia na morte de Nugent	507
UMA CONCLUSÃO	524
REFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	529
MEIO ELETRÔNICO	541
OUTRAS LEITURAS	554

INTRODUÇÃO

A Irlanda, na última década do século XX, viveu algo que alguns anos antes teria parecido impossível, quase utópico de ser imaginado. Rotulado como “*Celtic Tiger*” (*Tigre Celta*, em português), o país esbanjava uma economia forte com altos índices de crescimento. Era um *boom* econômico que, naquele momento, destoava da situação de outras nações europeias e ocidentais. Nada disso, porém, refletia o seu passado.

De economia “periférica”, a Irlanda, durante cerca de sete séculos, viveu subjugada colonialmente ao Império Britânico. Contudo, não eram apenas os fatores econômicos que faziam da Irlanda uma colônia. Todos os aspectos nacionais sofreram interferência da metrópole, em especial o campo político, mas a opressão também se estendia a outras áreas como a cultura e, até mesmo, ao idioma falado pelos irlandeses. O gaélico, língua nativa da Irlanda, praticamente desapareceu, a não ser em regiões localizadas mais a oeste do país, onde se manteve, relativamente, vivo. Em seu lugar, o inglês, língua da metrópole, tornou-se o idioma utilizado pelos irlandeses.

Perseguindo sua liberdade política e econômica, diversos grupos nacionalistas irlandeses batalharam contra a dominação britânica. Eles ansiavam pela independência e, conseqüentemente, pelo direito de se autogovernar. Entretanto, apenas nas primeiras décadas do século XX, a Irlanda, finalmente, conseguiu se tornar um país independente politicamente do Império Britânico. Para que esse desejo se cumprisse, muitas lutas foram travadas e muito sangue foi derramado em nome de uma Irlanda “livre”. Na realidade, a narrativa histórica irlandesa é alicerçada em muita violência e traumas, que se alastram por diversas áreas do contexto sociopolítico irlandês. Não foram poucas as revoltas e lutas contra a metrópole, o que causou, como resultado, respostas duras e violentas por parte do Império Britânico, que tentava conter, calar e reprimir as insurreições surgidas em sua colônia.

Um dos momentos mais dramáticos que marcaria a história das insurgências dos irlandeses, assim como as reações dos colonizadores, se deu em 1800. Tendo as revoltas na Irlanda transcorrido, à época, para uma situação quase insustentável, o Império Britânico impôs, de maneira impetuosa, o *Act of Union* (Ato de União), que estabelecia a união definitiva da Irlanda com a sua vizinha, a Inglaterra, sede do Império que lhe dominava, dando forma a um estado unificado que ficou conhecido como *United Kingdom of Great Britain and Ireland* (Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda). Dessa forma, a Irlanda viu ceifada alguma autonomia

política que lhe restava. O *Act of Union*, até hoje, é visto como um dos momentos mais conturbados da história irlandesa.

Muitos embates e situações calamitosas se passaram desde então em solo irlandês, até que o país conseguisse a sua independência política no século XX, mais especificamente em 1937. Essa autonomia política, no entanto, não se deu sem grandes perdas, sobretudo porque a independência significou a divisão do país. Quando o governo britânico finalmente deu aval para a aprovação da autonomia política de sua colônia, também instituiu que a região que ficava ao norte da ilha da Irlanda se manteria ligada ao Império Britânico, o perímetro demarcado como os “*six counties of Ulster*”, atual Irlanda do Norte. Apenas os territórios mais ao sul constituíram a República da Irlanda.

A partição do país, durante a independência, expôs, na verdade, uma profunda divisão que há séculos imperava na sociedade irlandesa. A Irlanda do Norte, que se manteve governada pelos britânicos, cedo havia se tornado reduto dos protestantes, principalmente aqueles de viés anglicano. Por outro lado, na República da Irlanda, a maioria dos habitantes professava a fé católica. No que diz respeito à disseminação do protestantismo na Irlanda, a verdade é que, logo no início da colonização britânica, as regiões mais ao norte da ilha, como Belfast, receberam, por meio de *plantations*, o maior número de protestantes ingleses e escoceses. Esta foi também a zona do país que se tornou mais rica e industrializada, enquanto outras extensões mantinham sua economia baseada, preponderantemente, na agricultura.

Entretanto, no que diz respeito ao divisionismo religioso, sabe-se que, mesmo com as investidas e os esforços, muitas vezes violentos, de Henrique VIII, que, no século XVI, decidiu romper com a Igreja Católica, fundar e impor aos britânicos a Igreja Anglicana, a maior parte da população da Irlanda nunca se converteu ao protestantismo, mantendo-se fiel ao credo religioso romano. O fato é que a Igreja Católica permaneceu dominando e exercendo impressionante força política e espiritual entre os irlandeses, sendo referida por alguns teóricos, entre eles Inglis (1998), como um “Império Invisível”. Na realidade, ao longo dos séculos, seu poder foi avassalador e serviu, dentre outras coisas, para moldar o *ethos* irlandês, assim como os costumes morais e culturais da nação.

Essa profunda cisão social, motivada por questões religiosas e políticas, perpetuadas ao longo da história da Irlanda, marcaria ainda a explosão de um fenômeno mais recente, os *Troubles*, uma série de conflitos armados surgidos na Irlanda pós-colonial por volta da década de 60, do século XX. As ações revoltosas implicadas nos *Troubles* mostraram que as chagas do período colonial não estavam totalmente curadas, pelo contrário. O fato é que os *Troubles*

evidenciaram que as angústias e aflições irlandesas continuavam vivas, principalmente, as divisões internas do país.

Vale ressaltar que, além de continuar a conviver com a violência religiosa e suas implicações políticas, a Irlanda pós-colonial se manteve dependente economicamente do Império Britânico, na verdade, o país continuava, até meados de 1960, a ser uma nação sem grandes perspectivas econômicas ou sociais. Esse quadro só começa a sofrer alteração quando o governo irlandês decide ampliar seus laços comerciais com outros Estados. Ocorre, então, na Irlanda, o mesmo que se deu com outras nações pós-coloniais: a dependência em relação a países estrangeiros, principalmente na esfera econômica.

Lembremos que, no novo cenário econômico surgido no pós-Segunda Guerra Mundial, com a mudança do capitalismo imperialista para o capitalismo dito global, outro “Império” assume a dominação no ocidente: os Estados Unidos. Em parte, como consequência da influência dos Estados Unidos, a Irlanda consegue seu reposicionamento no jogo da economia e da política, culminando, décadas depois, no já citado período de crescimento econômico, quando o país passa a ser referenciado como o *Celtic Tiger*, na última década fim do século XX. Registre-se, além do domínio econômico, a enorme influência estadunidense no campo cultural irlandês. Por meio de suas artes *pop*, tipicamente modernas e pós-modernas, o domínio dos Estados Unidos se estende também à cultura.

No que diz respeito às produções artísticas pós-coloniais, no entanto, um traço distintivo merece ser mencionado e este diz respeito justamente ao caráter crítico e irônico assumido por obras de vários artistas desse período, dentre os quais o autor estudado nesta pesquisa: Patrick McCabe. Nesse sentido, parece interessante considerar, sob uma perspectiva histórico-comparativa, que, enquanto, ao final do século XIX, autores irlandeses se esforçavam por criar uma literatura nacionalista que alimentava a idealização da nação e do seu povo, no fim do século XX, na República da Irlanda, escritores irlandeses começam a dar forma a uma literatura marcadamente demolidora em relação a valores e ideais. Quando o país ainda era uma colônia, mitos e lendas tipicamente irlandeses haviam sido instrumentalizados politicamente por autores envolvidos em movimentos literários que buscavam meios de fomentar um sentimento nacional revolucionário. Na contemporaneidade, autores de uma Irlanda pós-colonial não apenas se distanciaram dessa envergadura romantizada levada a efeito por seus antecessores, recusando valores positivos, engrandecedores do sentido de nação, mas tomaram como objeto de uma escrita sarcástica justamente os traumas advindos do passado que ainda assombravam o seu

presente histórico, principalmente as mazelas enraizadas no longo período em que o país foi dominado pelo Império Britânico.

Nesse novo contexto de produção artística, Patrick McCabe surge como um dos autores mais aclamados da Irlanda contemporânea. Suas tramas são marcadas por temas e problemas herdados do passado colonial, com dores e traumas que ainda persistem na pós-colonialidade. Seguindo, no entanto, outras tendências notadas nas artes do nosso tempo, o escritor constrói seus enredos por meio da bricolagem, da paródia e da ironia, técnicas e características do pós-modernismo, como observam, dentre outros, teorizadores como Fredric Jameson e Linda Hutcheon.

Figura 1 - Patrick McCabe



O autor irlandês Patrick McCabe. Fonte da imagem: <http://www.thedock.ie/events/high-lonesome-words-music-from-the-heartland> Acessado em 17 de setembro de 2019

Patrick McCabe, autor de *The Butcher Boy*, cuja obra se faz *corpus* da presente pesquisa, nasceu em Clones, na República da Irlanda. Através de seus textos, o escritor nos permite observar aspectos cruciais da sociedade irlandesa, via-de-regra, denunciando as mazelas que assombram a nação, dentre elas, aquelas que se relacionam a problemáticas pós-coloniais, como

apontamos acima. E mais, na escrita de McCabe, de teor fortemente crítico, irônico, destaca-se também a presença de temas macabros, que têm relação com o gótico, um gênero literário marcado, desde as suas origens na Irlanda, pelas contradições e instabilidades do período colonial. Além disso, a obra de McCabe mantém, como pano de fundo, contextos e períodos históricos irlandeses fortemente conturbados, como, por exemplo, os *Troubles*.

Em suas tramas, McCabe nos leva a caminhar por um “mundo insano” na Irlanda dos anos de 50 e 60, do século XX, tomando como cenário, principalmente, as *small towns* do país. Os protagonistas de seus textos, não raramente, são personagens socialmente excluídos e silenciados, isto é, os “outros” de suas sociedades, o que nos permite dizer que, nos enredos do autor irlandês, os “subalternos” ganham voz.

Além disso, o ficcionista, como qualquer escritor, traz para suas tramas perspectivas que dizem respeito a sua própria experiência, por exemplo, lançando mão de influências pessoais que marcaram sua vida e contribuíram para a composição de seus enredos. Como informa a *Eola Magazine*, no texto: *Pat McCabe: lost in reassuring surroundings*, “(...) Seus narradores [de McCabe] também tendem a analisar a evolução sociocultural da Irlanda e a percepção das pessoas de si mesmas e dos outros.”^{1,2}. Inclusive, a publicação irlandesa *Journal IE* sinaliza que “(...) quase tudo o que ele [McCabe], escreve ‘salta da experiência irlandesa que eu [voz do autor] vivi de alguma maneira’”^{3,4}.

Sob essa perspectiva das relações entre vida e obra autoral, Dominique Maingueneau em *O Contexto da Obra Literária* (2001), aborda um aspecto importante ao exame de um texto literário e que entendemos ser útil para a nossa pesquisa: trata-se de uma noção que o crítico formulou através do conceito da “bio/grafia”, tratado no capítulo intitulado “A vida e a obra”. Maingueneau afirma:

(...) a obra [literária] não está fora de seu ‘contexto’ biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união.

¹ “(...) most of McCabe’s novels – while disturbing – can make the reader laugh. His narrators also tend to analyse Ireland’s socio-cultural evolution and people’s perceptions of themselves and others. (grifo nosso)

² Fonte: <https://www.eolasmagazine.ie/pat-mccabe-lost-in-reassuring-surroundings/> Acessado em 16 de setembro de 2019

³ “ (...) nearly everything he writes “jumps off from the Irish experience that I’ve lived in some shape or form”. Fonte: <https://www.thejournal.ie/pat-mccabe-interview-3948273-Apr2018/> Acessado em 15 de setembro de 2019.

⁴ Infelizmente, na página da matéria não há o nome do jornalista responsável.

(MAINGUENEAU, 2001, p. 46)

Em outras palavras, a vida (*bio*) acaba por influenciar a composição literária do autor, ao passo que a escrita (*grafia*), também interfere na vida do artífice literário, sendo, então, uma “via de mão dupla”, que, conseqüentemente, pressupõe fluxos nos dois sentidos. Dessa maneira, Maingueneau argumenta que as obras literárias e a vida de um escritor seriam esferas que se entrecruzam e transacionam influxos, “dividem experiências”.

Essa discussão nos encaminha a Bakhtin (2017), que afirma: “A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de uma cultura de uma época” (p.11) Além disso, esses debates nos levam aos pensamentos teóricos do respeitado crítico literário brasileiro, Antônio Candido, no que se refere aos elementos externos que se tornam internos em uma obra literária. Candido considera como as tramas têm a capacidade de refletir esteticamente o mundo que representam e no qual estão inseridas. Nas palavras do crítico:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar na matéria do livro a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado anteriormente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros.

(CANDIDO, 2006, p.07)

Ou seja, os elementos que são externos à obra literária, por exemplo, os fundamentos culturais, históricos, sociais, políticos etc., não devem ser tomados apenas como uma mera alusão temática no contexto da trama que se analisa. Pelo contrário, eles podem ser vistos como ingredientes que fazem parte da estrutura do texto, como se o social estivesse, de alguma forma, impactando os mecanismos ideológicos e estéticos da obra, como lembra Edu Teruki Otsuka (2009). Dizendo de outro modo: tudo aquilo que é externo a uma trama literária, quando incorporado ao seu enredo, se converte em valores estéticos. Otsuka, em *Literatura e Sociedade Hoje*, reforça o que apontamos, dizendo que:

O elemento social não é tomado exteriormente, como referência temática ou enquadramento contextual, mas como “fator da própria construção artística”. Trata-se de efetuar uma “interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte”; ou seja, o dado social não apenas fornece matéria para a elaboração da obra, mas é elemento da estruturação da obra de arte enquanto obra de arte, sendo, por isso, indispensável a sua investigação pela crítica, na medida em que, convertido em fator interno, atua como determinante do valor estético.⁵

Parte dessa tessitura que une vida e obra pode ser percebida, por exemplo, no romance que se faz *corpus* de nossa pesquisa, *The Butcher Boy*. O objeto de estudo desta tese é uma das obras literárias mais importantes e premiadas da carreira de Patrick McCabe, o romance que tornou o autor influente e conhecido no meio literário irlandês. A narrativa, lançada em 1992, é considerada pela crítica especializada um dos romances mais significativos e relevantes da contemporaneidade. O texto foi adaptado para o teatro, ainda em 1992, com o título de *Frank Pig Says Hello*, e para o cinema, pelo próprio McCabe, com nomenclatura homônima ao romance, em 1997. No Brasil, pelas mãos de Lidia Luther-Cavalcante, a tradução da obra ganhou o título de *Nó na Garganta*, sendo esta a versão que usamos nas citações da obra em português, embora tenhamos trabalhado com o original em língua inglesa.

A trama de *The Butcher Boy* se passa em uma cidadezinha irlandesa e segue a jornada de Francie Brady, menino pobre, filho de uma família disfuncional, um garoto que levava uma vida cheia de traquinagens ao lado de seu melhor amigo, Joe. Tudo muda após o retorno dos Nugents, uma família irlandesa que, tendo vivido na Inglaterra, retorna à Irlanda com ares de superioridade. Francie, após ter roubado uns gibis de Philip Nugent, filho da Senhora Nugent, ouve da mulher que ele e sua família, os Bradys, são “porcos” e que todos na cidadezinha sabem disso.

O insulto de dona Nugent⁶, alçada, pelo próprio garoto, à condição de arqui-inimiga de Francie, carrega consigo profundos preconceitos sociais e históricos. Os britânicos, principalmente nos séculos da colonização, viam os irlandeses, dentre outras coisas, como “criaturas menores”, uma raça “inferior”, “imundos” e “subalternos”. Durante muito tempo, a Irlanda foi conhecida pejorativamente como a de “ilha dos porcos”, e os próprios irlandeses

⁵ Fonte: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25293/27038> acessado em 26 de janeiro de 2020.

⁶ Apesar a normal culta da língua portuguesa pedir que os pronomes de tratamento sejam escritos com letras maiúscula, decidimos, seguindo os passos da tradução, usar letra minúscula quando nos referirmos a “dona Nugent”.

foram representados pelos ingleses como criaturas que remetiam, na fisionomia e no comportamento, aos suínos.

A disputa e as desavenças entre Francie e a Sra. Nugent nos levam, alegoricamente, ao contexto dos violentos processos de colonização e descolonização irlandês. A mulher, mesmo que seja irlandesa, carrega consigo traços de uma figura anglicanizada, representando, parodicamente, o “colonizador”, ou mesmo o Império Britânico. Francie, por outro lado, mimetiza a Irlanda e, principalmente, alas do nacionalismo irlandês que buscavam uma ruptura e o apagamento das características do colonizador.

Na trama, as duras palavras de Nugent marcam, simbolicamente, a gênese da *via crucis* de Francie rumo a um inferno pessoal. Vários problemas eclodem na vida do menino após ele ser comparado a um “porco”. Entre outras coisas, Francie perde os pais, seu melhor amigo o abandona e seu amado tio, Alo, desaparece. Além disso, o protagonista é enviado a um orfanato gerido pela Igreja Católica, onde é molestado por um padre, e, em seguida, é internado em um hospício. Na instituição psiquiátrica, ele passa, ao que tudo indica, por uma lobotomia. Além do mais, ele é tratado como um *freak* pelos moradores da cidadezinha onde vive, e na qual muitos o enxergam como um “porquinho”. Esses diversos elementos se enredam, e encaminham o personagem ao ato final, de ruptura de vários códigos sociais e morais, levando Francie a uma ação trágica representada por via do grotesco, justamente pelo tratamento irônico e paródico de toda trama.

Em *The Butcher Boy*, a linguagem e o fluxo cronológico da narrativa não seguem uma lógica causal ordenada, pelo contrário, beiram, muitas vezes, os limites de uma escrita esquizofrênica. Ademais, devido a esses problemas, não podemos confiar no narrador do romance, ele vacila constantemente em seu ato narrativo. Essas características que apontamos, também refletem, na realidade, a mente perturbada do protagonista. É importante sinalizar que, quem nos narra a história é um Francie adulto, olhando para seu passado, e contando-nos suas aventuras e desventuras de criança.

Na trama de *The Butcher Boy*, encontramos, portanto, uma série de elementos característicos das literaturas ditas pós-coloniais, anotadas por teorizadores e críticos dessas formas artísticas. No entanto, em sua complexidade estética, o romance de McCabe também se apresenta como um texto pós-moderno, formulado ecleticamente a partir de uma mistura de diversos gêneros literários, dentre os quais, destacamos: o romance de formação, ainda que às avessas; o gótico, em seu sentido fortemente político, de resistência a valores coloniais; e a paródia, desde cedo explorada na literatura irlandesa. Visando contemplar esse mosaico estético

que configura a obra, esta pesquisa tem como objetivo apresentar um estudo crítico do romance *The Butcher Boy* à luz de postulados teóricos sobre o pós-colonialismo e o pós-modernismo.

Na exposição de nossa pesquisa, dividimos nossa tese em três capítulos. No primeiro, apresentamos uma abordagem teórica sobre o colonialismo, a descolonização, e, em seguida, tratamos dos fundamentos do pós-colonialismo e seus reflexos na literatura, mais especificamente, em relação ao contexto literário irlandês. Ainda discorremos sobre pontos importantes da história da Irlanda, com particular atenção ao século XX e aos *Troubles*, depois de realizarmos uma curta abordagem histórica sobre o Império Britânico, principalmente, naquilo que diz respeito à sua relação com o processo colonizador empregado nas terras irlandesas. E mais, procuramos também nesse contexto histórico analisar uma problemática que até hoje não se encontra pacificada, o questionamento sobre a colonialidade da Irlanda, afinal, alguns críticos se perguntam se o país foi mesmo uma colônia britânica. Para a discussão dos pontos destacados, apoiamo-nos teoricamente em: Howe (2002), Young (2001, 2005), Fanon (1968, 1990), Spivak (2010), Bhabha (2014), Bonnici (2005, 2012), Kiderb (1996), Kenny (2004), Cleary (2006, 2007), entre outros.

No segundo capítulo, voltamos nossa atenção para a pós-modernidade e seus reflexos. Ainda, nesta seção da tese, tratamos do pós-modernismo, seus conceitos, definições, e sua relação com o capitalismo tardio. Além disso, discutimos conceitos como a paródia e a ironia. Utilizamos, como fundamentos teóricos, reflexões de Anderson (1999), Fredric Jameson (1996), Linda Hutcheon (1991), Harvey (2008), e outros críticos e teóricos que abordam os temas destacados.

No terceiro capítulo, abordamos inicialmente dados e fatos da vida de Patrick McCabe diretamente pertinentes ao estudo de *The Butcher Boy*. Na sequência, apresentamos nossa análise do *corpus*. Buscamos, em nossa análise crítico-interpretativa contemplar as teorias e conceitos que foram discutidos ao longo dos dois capítulos precedentes. Nosso intuito é demonstrar como a obra se deixa flagrar como construto estético complexo e mosaicado, romance tecido com elementos, ao mesmo tempo, típicos da escrita pós-modernista e fortemente representativos de uma demolidora ética pós-colonial.

Falta dizer que, embora as obras de Patrick McCabe venham sendo estudadas por mestrandos e doutorandos em diversos países, e gerando inúmeros trabalhos acadêmicos, artigos e textos para revistas especializadas, no Brasil, o autor ainda não foi pesquisado com profundidade. Seu romance *The Butcher Boy* teria gerado apenas uma dissertação de mestrado, intitulada *The Butcher Boy, de Patrick McCabe: no palco e na tela*, escrita por Cecília Adolpho

Martins, defendida no ano de 2012, segundo o site do *Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia* (IBICT).⁷

Ainda que Patrick McCabe tenha uma crescente relevância acadêmica fora do Brasil, nenhum trabalho com o qual nos deparamos, em nossas pesquisas, buscou investigar a fundo o texto que nos propomos a estudar como *corpus*, analisando-o à luz de uma conjunção teórico-crítica que o enquadra literariamente em relação ao pós-modernismo e ao pós-colonialismo, nesse caso, sendo nosso estudo fortemente marcado por dados e fatos associados ao contexto histórico da Irlanda, assim como a questões estéticas características da arte pós-modernista.

Vale ainda ressaltar, reforçando a pertinência da presente pesquisa, cujo foco recai sobre um relevante autor da Irlanda contemporânea, que, nos últimos anos, diversos grupos literários têm olhado para a literatura irlandesa por dentro, isto é, investigando questões pertinentes ao país a partir de sua própria história, embora, durante séculos, a literatura irlandesa tenha sido estudada como parte do cânone britânico, isto é, pautada por parâmetros de construção estética típicas da literatura colonial. No que diz respeito a esses Estudos Irlandeses contemporâneos, fora do Brasil podem ser citados grupos como a ACIS- *The American Conference for Irish Studies*; IASIL- *The International Association for the Study of Irish Literatures* e SILAS - *Society for Irish Latin American Studies*.

No Brasil, uma das organizações que vem se tornando mais forte nos últimos anos no campo dos chamados Estudos Irlandeses é a ABEI – *Associação de Estudos Irlandeses*, ligada à USP - Universidade de São Paulo, que realiza anualmente eventos, simpósios, palestras, seminários e jornadas acadêmicas com o intuito de difundir os estudos irlandeses pelo país e pelo mundo, lançando anualmente o *ABEI Journal*, editado por Munira H. Mutran.

Regionalmente, podemos citar a UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde se desenvolve um núcleo de pesquisa voltado para a mesma temática da ABEI, inclusive realizando todos os anos o *BloomsDay*, na data na qual se comemora o livro *Ulysses* de James Joyce. Na universidade Potiguar, essa data é comemorada há mais de duas décadas, com eventos acadêmicos e culturais que incluem estudos não apenas dedicados a Joyce, mas a vários outros autores irlandeses.

Em nível local, na UFPB - Universidade Federal da Paraíba, podemos citar o esforço da Professora Dra. Sandra Luna em estabelecer um campo de Estudos Irlandeses na instituição através do *Círculo de Estudos Avançados em Dramaturgia*, no qual se insere uma linha de

⁷ Pesquisa realizada no dia 16 de abril de 2020.

pesquisa denominada: *Dramaturgia, Teatralidade e Performance em Autores Irlandeses*, com algumas dissertações e teses já produzidas dentro dessa temática. Como membro do referido grupo, ao nos devotarmos ao estudo da obra narrativa de Patrick McCabe, estamos contribuindo para ampliar o próprio espectro de pesquisa e atuação desse núcleo de estudos, sendo este romance de Patrick McCabe um texto que deu origem a uma peça de teatro e a uma adaptação cinematográfica. Esperamos que essa análise de *The Butcher Boy* possa contribuir para o avanço das pesquisas contemporâneas sobre o seu autor e, por extensão, para a expansão dos estudos sobre a literatura irlandesa no Brasil.

CAPÍTULO 1 – DO COLONIALISMO AO PÓS-COLONIALISMO: TEORIA, HISTÓRIA E EXPRESSÃO LITERÁRIA

“Colonies are the outhouses of the European soul, where a fellow can let his pants down and relax, enjoy the smell of his own shit.”

Gravity's Rainbow, Thomas Pynchon

Se a história do mundo fosse comparada a uma grande narrativa literária, o oceano possivelmente seria um dos elementos fundamentais para os desdobramentos da trama. Marcado por uma dinâmica que se configura como fonte de inúmeras alternativas simbólicas, o oceano tanto representou, durante os séculos de colonização, a vida como a morte.

Para os europeus, o oceano foi o principal meio que os levou para os confins mais distantes de sua massa continental, conectando-os ao resto do mundo. Aqueles que partiam do Velho Continente, em “frágeis” embarcações, carregavam sentimentos esperançosos que lhes enchiam o peito, como a ânsia pela riqueza, ao buscarem, por exemplo, o caminho das Índias, para fomentar seu comércio interno; havia também os que se aventuravam na esperança de encontrar um novo lar; ou movidos pelo desejo de erguer uma nova nação. O oceano foi assim o “elo” que possibilitou o contato massivo dos europeus com os “outros”.

Contudo, não se deve esquecer que muitos desses encontros acabaram rendendo conflitos sangrentos e o extermínio de diversos povos. A infinita vastidão das águas dos mares que circundam a Terra pode servir para mimetizar a ânsia por poder e riqueza que se viu durante o advento colonialista. Inclusive, é importante assinalar que muitas das empreitadas e justificativas do colonialismo europeu galgaram-se em justificativas “divinas”. (JAMES, 2013)

Nesse período, muitos crimes foram barbaramente cometidos pelos europeus, em nome daquilo que se chamou de “civilização” e do comércio. Na odisséia colonizadora, o oceano foi o passaporte para os europeus erguerem seus impérios, e assim, transformarem o mundo a partir de seu ponto de vista, muitas vezes, calcados em autoritarismo e sangue.

Crosby (2011) em *Imperialismo Ecológico: A expansão biológica da Europa 900-1900* traz, em epígrafe, uma citação do naturalista Charles Darwin, que fundamenta, de certa forma, a tese de que o nascimento dos grandes impérios europeus se deu à base de sangue, pois: “Onde

quer que o europeu tenha andado, a morte parece ter perseguido o aborígine”. A partir das leituras de diversos textos de Robert Young, podemos dizer que o colonialismo foi uma máquina de guerra que teve fome ilimitada por conquistas.

O sangue derramado, no entanto, sempre se denuncia, por onde escorre, deixa marcas de sua presença. De fato, a fetidez e a contaminação que se associam ao sangue nos servem como parâmetros para mostrar o que se passou durante a história da colonização europeia. As visíveis e palpáveis cicatrizes que vemos hoje em muitas nações chamadas de “pós-coloniais” foram causadas, em parte, por um passado violento e traumático. O discurso do colonizador vai ser dominado pelo desejo de conhecer, mas também de explorar e subjugar.

Daí que o colonialismo, mesmo que aparentemente “morto”, sobrevive como um verme que corroí por dentro, silenciosamente, diversas nações em nossa contemporaneidade. Isto é, o fim do colonialismo não representa de fato o término do processo colonial. Nesse sentido, a teoria pós-colonial, densa, ampla, múltipla, ergue-se buscando investigar esse passado sangrento e fétido que não se deixa passar, e suas consequências, que se levantam como sombras ainda em nossos dias. Se tomarmos como verdade que a semente para compreender o presente está no passado, precisamos entendê-lo para analisar a contemporaneidade, principalmente os mecanismos que se desenvolveram a partir da expansão europeia, claramente, um dos mais importantes eventos da história mundial.

Este capítulo se divide em três partes. Na primeira, investigamos a história, a teoria colonial e os desencadeamentos desse processo na literatura, destacando alguns pontos que são úteis para os objetivos de nossa pesquisa. Na segunda parte nos debruçamos sobre a descolonização, observando os mecanismos que operavam naquele momento histórico, para, em seguida, na terceira seção, analisarmos alguns aspectos da teoria e da literatura pós-colonial. Contudo, desde já, adiantamos que uma tentativa de definir, em termos categoricamente concretos, o que seria o “pós-colonialismo” mostra-se uma tarefa “escorregadia”, talvez isso se dê pelo processo de construção dessa teoria, que ainda está sendo desencadeado. Na realidade, os pressupostos teóricos pós-coloniais não se encontram acabados e delimitados, pelo contrário, podemos pensar que eles continuam a se expandir desde sua eclosão. Além disso, tampouco, como veremos, poderemos pensá-los como um amálgama teórico “homogêneo”. Sobretudo porque o colonialismo ainda não morreu, sendo uma realidade que perdura em nossos dias.

Concomitante a esses debates, referenciaremos alguns acontecimentos históricos da Irlanda para explicar pontos específicos levantados na redação desse texto e que se conectam, direta ou indiretamente ao nosso *corpus*, como, por exemplo, o questionamento que se faz sobre

o “*status colonial*” irlandês. É importante salientar que temos consciência de que alguns pontos da teoria pós-colonial foram omitidos em nossa narrativa, não por mero descaso, mas por acreditarmos que eles não seriam necessários para as nossas discussões e propósitos.

1.COLONIALISMO

1.1 Colonialismo e imperialismo

O mundo, como hoje o conhecemos, em larga medida, foi moldado pela expansão europeia para além de suas fronteiras, principalmente com os processos de colonização implementados por alguns países do Velho Continente a partir do século XVI, com a fundação de colônias ao redor do planeta. De acordo com Howe (2002), o termo “colonial” tem origem latina, *colere*, que significa cultivar, e foi no começo da era Moderna (XV – XVIII), na Europa, que muitos viram na agricultura o propósito da colonização.

Esse conceito, no entanto, ao longo do curso histórico, foi sendo alterado (p.11). O autor ainda diz que os primeiros usos dos termos “colônia”, “colonialista” e “colonial” denotavam assentamentos de fazendeiros ou agricultores. E que, por mais de trezentos anos, até certo ponto no século XIX, “colônia” em inglês significava o que Moses Finley aponta como “uma plantação de homens, um lugar para o qual os homens emigraram”. (Howe, 2002, p. 11)

A prática “colonial” deu forma às atividades do “colonialismo”, termo que apresenta diversas acepções, inclusive ligando-se a outro conceito importante nos estudos pós-coloniais: o “imperialismo”, sendo, por isso, importante investigar as nuances de cada um deles. Do dicionário *Michaelis Online*⁸, dentre outros, gostaríamos de destacar os seguintes verbetes referentes a “colonialismo”: 1. “Tendência ou prática histórica de estabelecer ou manter colônias”; 2. “Época colonial”; 3. “Interesse pelas coisas coloniais; estudo desses assuntos ou especialização em questões relativas a processos de colonização (colonos e/ou colônias) ”; 4. “Sistema político, econômico e social caracterizado por um processo de dominação pelo qual uma nação mantém ou estende seu controle sobre territórios ou povos estranhos”; assim como,

⁸ Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=colonialismo> Acessado em 13 de fevereiro de 2017

5. “Estado de dominação política, econômica e cultural de uma comunidade, território, país ou nação que se encontra subordinado a outro; estado ou condição de colonizado”.

Já o *Oxford Dictionary* (2005) define colonialismo como a prática pela qual um país controla o outro, ou outros (p.294). O *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, de Ashcroft, Griffiths e Tiffin, de 2007, caracteriza o termo “colonialismo”, dentre outras coisas, como um tipo de relação empregada entre uma metrópole, isto é, o centro (colonizador) e uma periferia (colonizada).

Thomas Bonnici (2009) diz que o colonialismo “caracteriza o modo peculiar como aconteceu a exploração cultural durante os últimos 500 anos causada pela expansão europeia” (p.262). Para o autor, a “expansão colonial europeia nos séculos XV e XVI coincidiu, portanto, com o início de um sistema capitalista moderno de trocas econômicas. As colônias foram imediatamente percebidas como fonte de matérias-primas que sustentariam por muito tempo o poder central da metrópole. ” (p.262).

Pelas leituras dos textos de Bonnici (2009 e 2012) que se devotam ao tema, podemos interpretar a colonização como um “acontecimento” que transformou as sociedades afetadas por esse processo. Importa registrar que o autor supracitado não perde de vista que a expansão colonial europeia coincidiu com o início do capitalismo moderno (2009, p.262).

Loomba (1998) afirma que:

O colonialismo moderno fez mais do que extrair tributos, bens e riquezas dos países que conquistou - reestruturou as economias destes últimos (...) de modo que houve um fluxo de recursos humanos e naturais entre colonizados e países coloniais. Esse fluxo funcionou em ambas as direções - os escravos e a mão-de-obra contratada, bem como as matérias-primas, foram transportados para a produção de bens na metrópole , ou em outros locais para consumo metropolitano, mas as colônias também forneciam mercados cativos para os produtos europeus (...). Em qualquer direção que os seres humanos e materiais viajassem, os lucros sempre fluíam de volta para a chamada ‘pátria mãe’.^{9 10}

(LOOMBA, 1998, p.3-4)

⁹ Modern colonialism did more than extract tribute, goods and wealth from the countries that it conquered - it restructured the economies of the latter, (...) so that there was a flow of human and natural resources between colonised and colonial countries. This flow worked in both directions - slaves and indentured labour as well as raw materials were transported to Manufacture goods in the metropolis, or in other locations for metropolitan consumption but the colonies also provided captive markets for European goods. (...) . In whichever direction human beings and materials travelled, the profits always flowed back into the so-called 'mother country'. (LOOMBA, 1998, p.3-4)

¹⁰ As citações que ocorrem nos capítulos dessa tese são traduções nossa, a não ser aquelas que estão devidamente referenciadas. Contudo, alguns nomes de locais, manchetes de jornais, músicas etc., quando acreditamos ser necessário, foram mantidos no original.

Ou seja, podemos ler através das palavras dos dois autores que o capitalismo foi um elemento importantíssimo na fomentação do processo colonizador moderno. Loomba diz mais, a autora acredita que, sem o capitalismo, a colonização europeia dificilmente teria se edificado. “Assim, poderíamos dizer que o colonialismo foi a parteira que ajudou no nascimento do capitalismo europeu, ou que, sem a expansão colonial, a transição para o capitalismo não poderia ter ocorrido na Europa.”¹¹ (p. 4).

O colonialismo acabou replicando nas diversas colônias, de maneira racional, a dimensão de suas instituições metropolitanas, levando a todos os locais o poder do centro. Quando pensamos no colonialismo, temos que ter em mente que alguns locais distantes, ao redor do planeta, que aparentemente não tinham relações entre si, passaram a ter um passado que se interliga através da colonização, mesmo que o tipo e a forma de colonização sejam divergentes, há um colonizador em comum, que buscava perpassar seus valores culturais, institucionais, políticos, militares etc. Dessa forma, o colonizador acaba por formar um elo, entre duas regiões. Nesse contexto, podemos citar a Irlanda e a Índia, que foram colonizados e governados por uma força única, o Império Britânico. Tanto é que as duas nações, de certa forma, na virada do século XIX para o XX, se alinharam e se inspiraram mutuamente na luta contra o seu colonizador¹². (SCHWARZ E RAY, 2005)

Importante assinalar, contudo, que seríamos generalistas se afirmássemos que um mesmo tipo de processo colonial foi aplicado ao redor do mundo. Na realidade, o colonialismo europeu não formou um núcleo homogêneo, único, pelo contrário, foi um movimento plural. Para tanto, cada país colonizador empregou seus métodos e meios. E mais, dentro de um mesmo império, como no caso do Britânico, por exemplo, a colonização não foi empregada da mesma maneira para as suas colônias. Em outras palavras, em cada local tocado pelo Império Britânico a experiência foi “única”. Isso pode ser constatado, por exemplo, pelas múltiplas classificações que o Império “concedeu” a suas colônias. Na realidade, isto quer dizer que a nomenclatura da colônia dependeria, em parte, de como a metrópole se relacionaria com sua “possessão”:

O Império Britânico compreendia uma coleção heterogênea de trade colonies, Protectorates, Crown colonies, settlement colonies, administrative colonies,

¹¹ Thus we could say that colonialism was the midwife that assisted at the birth of European capitalism, or that without colonial expansion the transition to capitalism could not have taken place in Europe” (p. 4).

¹² Para ler mais sobre o assunto, indica-se: SILVESTRI, M. “The Sinn Féin of India”: Irish Nationalism and the Policing of Revolutionary Terrorism in Bengal. *The Journal of British Studies*, 39(4), 454-486, 2000. doi:10.1086/386228 Acessado em 08 de outubro de 2017

Mandates, trade ports, naval bases, dominions, e dependencies. Essas partes constituintes do Império tinham histórias pré-coloniais e pré-capitalistas bastante diversas; suas relações econômicas, políticas e jurídicas com a metrópole britânica variavam consideravelmente de uma região para outra e, às vezes, de uma época para outra; e suas lutas pela independência e subsequentes histórias pós-coloniais, dependendo de diversas concatenações de circunstâncias domésticas e metropolitanas, também se desenvolveram ao longo de trajetórias bastante heterogêneas.¹³

(CLEARY in KENNY, 2006, p. 253)

Mesmo que tenhamos consciência de que o universo colonial foi mais fragmentado que a divisão simplista entre colônias de povoamento e de exploração, essas categorizações vêm dominando, usualmente, o debate colonial quando se investiga as formações históricas das colônias europeias.

As colônias de povoamento, podendo também, dependendo da análise, serem chamadas de “colônias brancas”, destinavam-se principalmente aos assentados europeus. Nestes locais intentava-se, de modo geral, a formação de uma nova comunidade, que se assemelhava em diversos aspectos à metrópole. Na verdade, havia o “desejo” de replicar, na nova terra, características semelhantes às do país de origem dos colonos. Esse processo ocorreu, por exemplo, com as treze colônias que deram origem ao que hoje são os Estados Unidos da América (EUA).

Por outro lado, as colônias de exploração eram mantidas sem a intenção de fundação imediata de uma nova comunidade, conseqüentemente, não havia a preocupação ou a idealização, assim como ocorria com as colônias de povoamento, de dar forma a uma nação. Basicamente, o que se almejava nesses locais era o cultivo de alguma matéria-prima ou a exploração de algum recurso natural, como o ouro, por exemplo. Esse processo ocorreu, em parte, no Brasil, e em outros países da América Latina.

Para que possamos ter uma definição ainda mais clara do termo “colonialismo”, faz-se necessário buscar compreender o que foi o “imperialismo”, pois, o entendimento de um acaba

¹³ The British Empire comprised a heterogeneous collection of trade colonies, Protectorates, Crown colonies, settlement colonies, administrative colonies, mandates, trade ports, naval bases, dominions, and dependencies. These constituent parts of the Empire had quite diverse pre-colonial and pre-capitalist histories; their economic, political, and juridical relations with the British metropolis varied considerably from one region to another and sometimes from one epoch to the next; and their independence struggles and subsequent postcolonial histories, depending as they did on diverse concatenations of domestic and metropolitan circumstances, developed along quite heterogeneous trajectories as well.(CLEARY in KENNY, 2006, p. 253)

passando pela compreensão do outro. Contudo, a definição dos dois conceitos de maneira estritamente distinta não se mostra simples e clara.

A palavra “império”, de origem latina, *imperium*, remonta aos tempos do Império Romano e suas cruzadas pelo mundo na conquista de novas terras e pessoas. Os romanos foram o modelo para a “montagem” de alguns impérios surgidos na Idade Moderna (CANNY, 2001). Podemos dizer, então, que “imperialismo” se refere à formação de um império, ou seja, uma nação dominando outra, ou outras.

Como apontamos, o vocábulo apresenta uma acepção muito próxima ao termo “colonialismo”. Porém, teoricamente, há diferenças, mesmo que “pequenas”. Podemos interpretar o termo, após ler Aschorft, Griffiths, Tiffin (2007), dentre outras coisas, como uma *ideia*, ou prática de “controle” de uma força metropolitana em um território distante, ou seja, quando uma nação impõe seu poder/dominação sobre um território. Por sua vez, o colonialismo poderia ser descrito como a *implementação, de maneira concreta*, de um povoamento em uma região estrangeira.

As palavras de Said, em *Cultura e Imperialismo* (2011), reforçam e iluminam essa definição, quando o autor afirma que: “Usarei o termo ‘imperialismo’ para designar a prática, a teoria e as atitudes de um centro dominante governando um território distante; o ‘colonialismo’, quase sempre uma consequência do imperialismo é a implantação de colônias em territórios distantes” (p. 42). Além disso, para o autor, o imperialismo não pode ser explicado e pensado apenas por uma forma de dominação, mas estaria comprometido com uma ideologia¹⁴ expansionista.

Isto é, o imperialismo moderno teria sua origem no centro do poder colonial, ou seja, na metrópole europeia, sendo seus resultados sentidos e replicados nas diversas colônias ao redor

¹⁴ Eagleton diz em *Ideology: An Introduction* (1994) que: “Ideology” means, literally, the study or knowledge of ideas; and as such it belongs to the great dream of the eighteenth-century Enlightenment that it might somehow be possible to chart the human mind with the sort of delicate precision with which we can map the motions of the body. (p.1) The man who actually coined the term, the French revolutionary aristocrat Destutt de Tracy, did so in a prison cell during the Reign of Terror, firm in his belief that reason, not violence, was the key to social reconstruction. Reason must replace religion: which is to say that custodianship of the mind and soul must be wrested from the priests and invested instead in an elite of scientific specialists who would be, so to speak, technicians of social consciousness. As Antonio Gramsci recognised in his celebrated concept of ‘hegemony’, no successful transformation in the sphere of politics can neglect the business of influencing hearts and minds; and the science of ideology, bom in the blood and turmoil of the French revolution, was the first attempt to systematise this project in the modern age. Ideology, then, belongs to modernity — to the brave new epoch of secular, scientific rationality which aims to liberate men and women from their mystifications and irrationalisms, their false reverence for God, aristocrat and absolute monarch, and restore to them instead their dignity as fully rational, self-determining beings. It is the bourgeois revolution at the level of the mind itself; and its ambition is nothing less than to reconstruct that mind from the ground up, dissecting the ways we receive and combine our sense-data so as to intervene in this process and deflect it to desirable political ends. (p.2)

do mundo. Além disso, de acordo com Loomba (1998), o imperialismo pode mover-se silenciosamente, sem a necessidade direta de uma colônia, já o colonialismo, para se estabelecer, necessita de “terra” para se estruturar, como já apontado. Ou seja, o imperialismo é, de certa forma, um conceito, já o colonialismo se mostra como a implementação, em concretude, dessa noção.

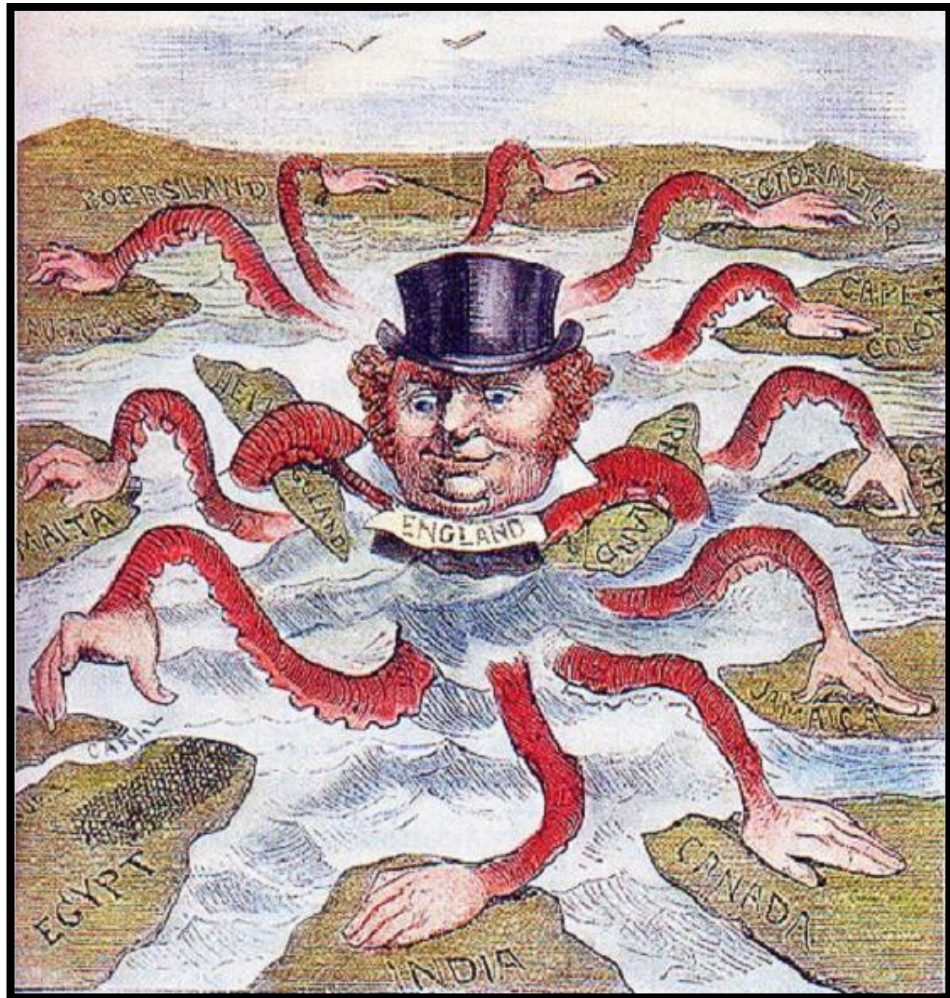
Hardt e Negri dizem que:

O imperialismo era, na realidade, uma extensão da soberania dos Estados-nação europeus além de suas fronteiras. Finalmente, quase todos os territórios existentes puderam ser parcelados e o mapa mundial pôde ser codificado em cores europeias: vermelho para territórios britânicos, azul para franceses, verde para portugueses. Onde quer que deitasse raízes a soberania moderna construía um Leviatã que cobria como um arco seu domínio social e impunha fronteiras territoriais hierárquicas, para fiscalizar a pureza de sua identidade e para excluir tudo que representasse o outro.

(2001, p. 12)

Acreditamos ainda que tanto o imperialismo como o colonialismo, podem ser vistos como uma violência geográfica, através da qual o espaço é sequestrado pelo colonizador. Para o nativo isto representa a perda de seu lugar para o estrangeiro, ele terá que buscar formas para recuperar sua identidade geográfica, o que, muitas vezes, leva à luta e ao conflito, como fica evidente no curso histórico de diversas nações. Para os europeus, o colonialismo e o imperialismo foram forças que reconfiguraram o mundo, mapeando e ecoando as lembranças de “casa”, por isso tantas cidades nos “novos mundos” receberam o nome de outras localidades já existentes na Europa, como *New York* (Nova York, nos EUA), ou *New England* (Nova Inglaterra, nos EUA), por exemplo. Esses “batismos” mostravam que, mesmo havendo distanciamentos territoriais entre a metrópole e suas colônias, em diversos níveis, aqueles lugares eram continuidades da pátria mãe. (SAID, 2011; LOOMBA, 1998; BOEHMER, 2005)

Figura 2 – A Inglaterra: o grande “polvo” mundial



O *cartoon* mostra, metaforicamente, a Inglaterra como um grande polvo, jogando seus tentáculos pelo mundo. Fonte: <http://akuzioimperialism.blogspot.com.br/2011/03/imperialism-political-cartoons.html>. Acessado em 08 de outubro de 2017

Lendo Aschorft, Griffiths, Tiffin (2007), entre outros teóricos, entendemos que o imperialismo teria passado por “três ondas”: a primeira teria tido origem na Era dos Descobrimentos, entre os séculos XV e XVI; a segunda, na Era do Mercantilismo (XVII e XVIII), que pode ser descrito, superficialmente, como a competição dos países europeus buscando a aquisição de riquezas, o que incluía a colonização; por fim, a Era do Imperialismo, que tomou conta do globo entre os séculos XIX e XX. Foi nesse período que os países europeus atingiram seu apogeu, governando a maior parte do mundo.

Com a expansão crescente dos países imperialistas do Velho Continente, nem só a economia estava envolvida nesse processo. Difundiram-se, com o colonialismo e o imperialismo, dentre outras coisas, teorias que diziam respeito a uma certa “superioridade” europeia, dando forma a uma espécie de “mito” que pregava a elação da Europa em relação aos

demais povos do mundo “subdesenvolvido” e “bárbaro”. Muito desse pensamento ancorava-se em teorias raciais que viram seu *boom* no século XIX. Contudo, tais pensamentos e preceitos, que moldaram o mundo colonial, começam a ser geradas de maneira sólida no Renascimento (XIV – XVI).

1.2 O discurso eurocêntrico e as consequências sobre os colonizados

A colonização é certamente “produto” do contexto histórico em que ela emerge. A época do Renascimento pode ser vista como uma fase de “reinvenção” e “transformação” daquilo que constituía em profundidade a “Europa” e o “ser-europeu”. Esse período deu forma ao Humanismo, que intentava “expandir” as fronteiras da mente humana, através do antropocentrismo, dando vida, dessa maneira, ao mito do “homem moderno” e da “modernidade”.

Nesse momento histórico, buscou-se romper com aquilo que se acreditava ser a “Idade de Trevas”, nomenclatura usada por séculos para se referir à Idade Média (V-XV), e os “medos infundados” dos homens. Foi, em outras palavras, o momento de releitura da Europa, tanto em sentido metafísico como social. Para Walter Mignolo¹⁵, a modernidade e o colonialismo têm laços estreitos, um faz parte do outro, pois não haveria modernidade sem colonialismo.

Sobre isso, Luna (2018)¹⁶, comentando Mignolo, diz que:

Claro está que a opção de Mignolo em demarcar o início do processo histórico da Modernidade como um fenômeno generalizado de colonização subverte na base o pretenso padrão de avanço, desenvolvimento, progresso, característico dos tempos modernos, seu relato fazendo-se de anúncio apocalíptico, no sentido mesmo de “revelação” do que não mais pode ser omitido ou relevado.
(LUNA, 2018)¹⁷

¹⁵ Do autor lemos: *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization* (1995) e *The darker side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options* (2011)

¹⁶ Texto inédito, a referenciar corretamente.

Com a emergência do mundo moderno, ou da modernidade, propriamente dita, Mignolo acredita que a Europa deixou a posição periférica à qual vinha sendo relegada, principalmente em relação ao Islã, e passou a ocupar o centro do processo civilizatório. As diferenças culturais entre os povos passaram a ser um delimitador fundamental na divisão e hierarquização da humanidade, cristalizando-se, dessa forma, uma visão de mundo hegemônica, que colocava a Europa no centro do poder. Sendo assim, o colonialismo vai se sustentar na ideia de um violento mito que pregava o progresso, a modernização, o controle das almas e dos corpos dos colonizados. A intensão dos europeus deixava de ser apenas “colonizar”, passando a modificar e “explorar” suas colônias visando ganhos econômicos que traziam consigo poder e influência.

Na verdade, o grande mito da modernidade, que inspirou as cruzadas coloniais modernas, escondia premissas perversas, sendo uma delas o valor perecível da vida humana em detrimento da economia. Ou seja, por trás da retórica da modernidade, as práticas econômicas dispensariam o valor da humanidade e o conhecimento serviria como uma forma para justificar o racismo. Nesse contexto, as vidas humanas eram “naturalmente” consideradas dispensáveis. (MIGNOLO, 2011, p. 6). Colocando isso de maneira simples, o ouro, os acordos comerciais e o desejo de expansão valiam mais que o “homem” e sua vida, o que não é muito diferente do cenário que temos hoje com o sistema capitalista contemporâneo.

A Irlanda nos serve de ilustração dessa relação econômica. Durante o Período da Grande Fome¹⁸, na década de 40, do século XIX, o governo imperial britânico, mesmo vendo a situação humana definhar com o alastramento da praga que devorava a batata e do forte inverno que castigava o país, não ousou desfazer os acordos comerciais, exportando grãos que poderiam ter sido utilizados para sanar a necessidade de parte da população mais pobre. Kiberd (1996) diz

¹⁸ A Grande Fome foi um dos eventos mais catastróficos da Irlanda, segundo estimativas morreram, nos anos de crise, isto é, entre meados de 1844 e 1847, de 500 mil a dois milhões de irlandeses. Ainda de acordo com alguns teóricos, outros 2 milhões teriam deixado a Irlanda nos anos seguintes a fome. A verdade é que a batata era o alimento mais consumido pelos pobres, e no ano que é tido o como o “ponto de início” do evento (1844) houve uma queda de 88% na produção do tubérculo, ou seja, as pessoas basicamente ficaram sem seu principal alimento. Além disso houve aumento de desempregados, roubos e doentes. William Carleton (1794 – 1869) chegou a representar literariamente a Grande Fome em seu romance, *The Black Prophet: A Tale of Irish Famine* (1846) da seguinte maneira: “*The features of the people were gaunt, their eyes, wild and hollow, and their gait feeble and tottering. Pass through the fields, and you were met by a little groups bearing home on their shoulders, and that with difficulty, a coffin, or perhaps two of them. The roads were literally black with funeral, and, as you passed along from parish to parish, the death - bells were peeling forth, in slow but dismal tone, the gloomy triumph which pestilence was achieving over the face of our devoted country - a country that each successive day filled with darker desolation and deeper mourning*”. Fonte: https://books.google.com.br/books/about/The_Black_Prophet.html?id=s0AzHQE4o7sC&redir_esc=y Acessado em 22 de Agosto de 2018

que os imperialistas falharam, pois não viram o “imperialismo” como uma “experiência humana” (“[...] *it is peculiarity of imperialists everywhere that they fail to identify with human experience, ‘but also fail to see it as human experience’*” (p.641).

O Ocidente, engajado em perpetuar uma imagem mítica, quase heroica de modernidade, propagou seus pensamentos e ideias, desejando salvar o mundo pela expurgação do diabo, pondo fim à barbárie, à selvageria, retirando os povos “selvagens” e as culturas das “trevas” e do “primitivismo” através daquilo que foi chamado de “desenvolvimento”.

O termo "selvagem" desempenhou um importante serviço nas epistemologias eurocêntricas e nas ideologias imperiais/coloniais. Como observa Marianna Torgovnick, termos como ‘primitivo’, ‘selvagem, pré-colombiano, tribal, terceiro mundo, subdesenvolvido, em desenvolvimento, arcaico, tradicional, exótico’, ‘registro antropológico’, não-ocidental e Outro ... todos tomaram o Ocidente como norma e definição, o resto como inferior, diferente, desviante, subordinado e subordinável’ (1990: 21).¹⁹

(ASCHORFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2007, p. 235)

Segundo diversos autores que se devotam aos estudos (pós) coloniais, o mundo não-europeu era visto ainda como imaturo e, historicamente, despreparado para a auto-governabilidade, por isso precisavam de alguém forte que pudessem dominá-los, já que não tinham capacidade para isso. Said (2011) nos lembra que nem o colonialismo nem o imperialismo são simplesmente movimentos que visam à acumulação de riquezas e terras, pois “Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e **povos *precisam e imploram pela dominação*** (...)” (itálico no original) (ênfase nossa) (p. 43).

Alguns imperialistas britânicos se viam como figuras heroicas, pois aonde chegavam acreditavam que um “novo começo” se constituiria, assim como uma “nova história” e um “novo tempo” floresceriam. Isso pode ser visto, por exemplo, em textos como *Lord Jim*, do britânico Joseph Conrad (1857 – 1924), de 1900, em que o papel do herói protagonista cabe ao

¹⁹ The term ‘savage’ has performed an important service in Eurocentric epistemologies and imperial/colonial ideologies. As Marianna Torgovnick notes, terms such as ‘primitive, savage, pre-Colombian, tribal, third world, undeveloped, developing, archaic, traditional, exotic, ‘the anthropological record,’ non-Western and Other ... all take the West as norm and define the rest as inferior, different, deviant, subordinate, and sub-ordinateable’ (1990:21). (ASCHORFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2007, p. 235)

bretão, os nativos estão ali para apenas serem controlados por uma força superior. (BOEHMER, 2005).

Dessa forma, o Velho continente emergiu como uma espécie de “mãe” que guiaria seus filhos até a luz, tirando-os das “trevas”. A canção *Rule, Britania*, que retoma a época da “formação” do Império Britânico, por volta da primeira parte do século XVIII, mostra o orgulho, a superioridade, e, em certo sentido, a missão imperial, ao dizer entre seus trechos, no original, em inglês: “‘*Rule, Britannia! Rule the waves: ‘Britons never will be slaves.*’ ”. Já *Land of Hope and Glory*, no século XX, canta: “*Land of Hope and Glory, Mother of the Free, / How shall we extol thee, who are born of thee? / Wider still and wider shall thy bounds be set; / God, who made thee mighty, make thee mightier yet, / God, who made thee mighty, make thee mightier yet.*” Esta canção mostra a Inglaterra como uma mãe, alguém que guiará os outros.

O mundo, com isso, recebeu uma espécie de hierarquização de inteligência e moralidade, “Segue-se que o domínio colonial (...) a expansão, a imposição governamental e o controle estatal podem ser motivados como destino manifesto ou lei natural e efeito principalmente na fenda do chicote, na ponta da espada ou no cano da arma” (GOLDBERG, 2002, p.75). Abriu-se, assim, o caminho para as metrópoles europeias começarem a exercer um poder mais direto sobre as suas colônias, o que não se dava apenas pela interferência no espaço físico ou em questões geográficas, econômicas e políticas, mas acabavam intervindo diretamente na mente e no destino dos colonizados. Para tanto, esses eram obrigados a se submeterem às leis, à educação, ou a se sujeitarem a uma reestruturação cultural dos costumes locais “nativos” a partir do ponto de vista dos colonizados.

Said (2011) diz que no colonialismo toda a rede de difusão social estava diretamente ligada à hegemonia da metrópole. Para ilustrar tal pensamento, o autor volta seus olhos para a Índia e diz: “**No sistema pedagógico concebido para a Índia, os alunos aprendiam não só a literatura inglesa, como também a superioridade intrínseca da raça inglesa**” (grifo nosso) (p.173). A manutenção do poder nas colônias precisaria ser concebida e reafirmada diariamente, por esse motivo o sistema pensado para perpassar esse poder se infiltrava em todas as instâncias da vida do nativo/colonizado, ou seja, na religião, na língua, na educação etc., e formavam parte de um grande mosaico.

Os poderes autoinvestidos pelas metrópoles imperiais acabaram lhe proporcionando um olhar quase panóptico sobre os “outros”, criando um maciço onde o poder imperial poderia ser exercido de maneira mais forte e penetrante. Durante a colonização e a implementação das

colônias, muitos integrantes dos governos metropolitanos buscaram conhecer seus colonizados em suas particularidades. De certa maneira, ao ficar a par dos “detalhes sociais íntimos” de quem se estava buscando colonizar, os europeus tiravam o monopólio do conhecimento local das mãos dos nativos (BOEHMER, 2005).

Para Foucault (2016), a dominação se exerce através de um ritual que grava marcas e estabelece lembranças nas coisas, pois,

[...] exercer o poder cria objetos de saber, os faz emergir acumula informações e as utiliza. [...] O exercício do poder cria perpetuamente o saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos de poder. [...] Não é possível que o poder se exerça sem saber, não é possível que o saber não engendre poder.

(p.230-231)

Said (2007 e 2011²⁰) nos diz que os europeus sempre tiveram o impulso para a busca do conhecimento, e isso aflorou vigorosamente durante a colonização. O saber desempenhou um papel importante nesse processo, pois servia como uma forma estratégica de supremacia que, de certa maneira, foi usada para justificar o poderio dominante da Europa em outros continentes. O conhecimento foi uma forma de hierarquizar, dominar e controlar o “outro”.

Nesse sentido, as populações colonizadas foram pensadas como seres de tipos “degenerados”, tomando como ponto de partida, por exemplo, suas origens raciais, como uma maneira para justificar ainda mais sua conquista e estabelecer o sistema de administração que os colonizadores pensaram ser pertinentes (BHABHA, 2014). Isto é, dentro daquilo que se considera ser o discurso colonial estão condicionadas variantes que dizem respeito a questões de discriminação contra um “outro” que apresenta traços não alinhados com o “eu”

Boehmer (2005) diz que:

O discurso colonialista pode ser tomado para se referir àquela coleção de práticas simbólicas, incluindo códigos textuais e convenções e significados implícitos, que a Europa implantou no processo de sua expansão colonial e, em particular, na compreensão da bizarra e aparentemente intraduzível estranheza com a qual entrou em contato. Suas interpretações eram uma expressão de seu domínio, mas também refletiam outras respostas: maravilha, desorientação, medo. O discurso colonialista, portanto, adotou um conjunto de abordagens ideológicas de expansão e domínio estrangeiro. Às vezes chamados de orientalistas ou africanistas, dependendo das categorias de representação envolvidas, os discursos colonialistas constituíam os sistemas

²⁰ *Orientalismo*, 2007.

de cognição (...) que a Europa costumava encontrar e garantir sua autoridade colonial.²¹

(BOEHMER, 2005, p. 48)

Já Said, em seus escritos, vai nos dizer, alinhado com o pensamento de Foucault, que o discurso colonial era uma forma de perpetuar o poder, criando verdades, valores, disciplina e ideologia. Sobre o discurso, Foucault nos diz que

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada, e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

(FOUCAULT, 2014, p. 8-9)

Said (2007) acredita que é a partir desses pensamentos e ideias acima expostos que se construiu um dos discursos mais potentes da teoria colonial: a cisão e a divergência entre o “Ocidente” e o outro mundo que rivaliza com ele, chamado de “Oriente”.

Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra.

(p.31)

Said segue dizendo que o Oriente não será apenas adjacente à Europa, será o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, o local onde serão depositadas as mais profundas e recorrentes fantasias alusivas ao “outro”. Contudo, o Oriente ajudou a Europa a se auto-definir como tal, pois a cultura europeia floresce justamente ao negar o outro, sendo a partir do contato com o “diferente” que se começa a moldar as ideias, a personalidade, os estilos, a língua e as experiências europeias, além disso, “[...] a autoridade do observador e do

²¹ Colonialist discourse can be taken to refer to that collection of symbolic practices, including textual codes and conventions and implied meanings, which Europe deployed in the process of its colonial expansion and, in particular, in understanding the bizarre and apparently untranslatable strangeness with which it came into contact. Its interpretations were an expression of its mastery, but they also reflected other responses: wonder, bewilderment, fear. Colonialist discourse, therefore, embraced a set of ideological approaches to expansion and foreign rule. Sometimes called orientalist or Africanist, depending on the categories of representation involved, colonialist discourses thus constituted the systems of cognition (...) which Europe used to found and guarantee its colonial authority. (Boehmer, 2005, p. 48)

centralismo geográfico europeu é fortalecida por um discurso cultural que relega e confina o não-europeu a um estatuto racial, cultural e ontológico secundário” (SAID, 2011, p.113-114).

A divisão entre Ocidente e Oriente expõe o binarismo que marca e estratifica violentamente as sociedades coloniais, divisões tão profundas que até hoje ecoam na forma de poder que se exerce no mundo. De um lado, a realidade criava um mundo do dominador; do outro, o dominado. Em outras palavras, das relações hegemônicas com as colônias exalavam violentos antagonismos sociais e econômicos: branco x negro; senhor x escravo; colônia x metrópole; colonizador x colonizado; estrangeiro x nativo; eu x outro; rico x pobre, dentre outros, como alude Fanon em seus escritos. Muito disso foi se construindo tomando como base as questões de raça, o que ratificou a tese foucaultiana das reações entre poder e saber.

Esse mundo colonial bipartido, ao qual Fanon fez referência, permanecia assim dividido, entre o europeu e o “outro”. Shakespeare (1564-1616), em seu tempo, na época do Renascimento, acabou pintando essa construção no personagem Caliban, em sua peça *The Tempest* (1611), como evidenciado na versão *first folio*, de 1623 (citada no original, em nota de rodapé)²²:

Ato 1, Cena 2

PRÓSPERO Escravo Mentiroso

Que açoite e não bondade afeta. Usei-te,
Mesmo imundo, com carinho, e abriguei-te
Na minha cela até que ameaçaste
A honra da minha filha.

CALIBAN O ho, ho, quem dera eu conseguir!
E se não me impedisse eu populava
A ilha de Calibans.

PRÓSPERO Vil escravo,
Que é incapaz de assimilar bondade,
Capaz de todo mal! Eu tive pena,
Cuidei para que falasses e ensinei-te
Isto e aquilo. Quando nem sabias,
Selvagem, o que era, resmungando
Como uma fera, eu te dei objetivos
E meios de expressá-los. Mas tua raça,
Mesmo aprendendo, tinha o que almas boas
Não podem suportar. Foste, por isso,
Preso a uma rocha com muito motivo,
Pois só prisão mereces.

(...)

CALIBAN Não, por favor!
(À parte). Tenho que obedecer. É tal sua arte

²² Entre a versão original, do *first folio*, e a versão em português há algumas diferenças, como acontece, por exemplo, na troca de Miranda por Próspero.

Que domina Setebos, que é meu deus,
E o faz seu servo.²³

(p. 1370-1371)

Isto é, a “elação” dos europeus em relação aos demais tomava como partido uma espécie de limite que, quando cruzado, deixava de ser considerado “ideal”. Os “outros” tornavam-se parte de uma esfera selvagem e bárbara, pois não comungavam com o modelo de civilidade que havia sido estabelecido e que se tentava perpetuar entre os colonizados. Então, o “outro” era alguém que estava fora do limite de aceitação, um “diferente”, que tinha cultura, costumes, hábitos e, inclusive, raça não pertencentes ao mesmo panteão erigido pelos Europeus, como o personagem Caliban acabou representando.

1.3 Raça, racismo e estereótipos

Esse mundo *alien*, a casa do “outro”, que se estendia para além do conhecimento europeu, tomou forma e perpetuou-se pelo discurso, sendo representado, por exemplo, na literatura, como o lar para a fantasia, para o grotesco, o macabro, um reino de monstros bárbaros e primitivos. Segundo López (2015), em um primeiro momento, foi nas terras longes da Europa que a literatura gótica fez sua morada, encontrando terreno fértil para inspirar escritores a dar forma a criaturas deformadas, pois era nos recantos desconhecidos que a consciência coletiva deixava florescer os medos europeus mais profundos, “[...] o gótico tem lidado com medos e temas que são endêmicos na experiência colonial: isolamento, aprisionamento, medo de perseguição e medo do desconhecido”²⁴ (p.104).

²³ **PROSPERO** Thou most lying slave,/ Whom stripes may move, not kindness! I have used thee –/Filt as thou art – with humane care, and lodged thee/ In mine own cell, till thou didst seek to violate/The honour of my child./**CALIBAN** O ho, O ho! Would’ t had been done!/Thou didst prevent me: I had peopled else/This isle with Calibans./**MIRANDA** Abhorred slave, /Which any print of goodness wilt not take,/Being capable of all ill. I pitied thee, /Took pains to make thee speak, taught thee each hour/One thing or other: when thou didst not, savage,/Know thine own meaning, but wouldst gabble like/A thing most brutish, I endowed thy purposes/With words that made them known. But thy vile race – /Though thou didst learn – had that in’t which good natures/Could not abide to be with: therefore wast thou/Deservedly confined into this rock, who hadst/Deserved more than a prison. /(...) **CALIBAN** No, pray thee. – /I must obey: his art is of such power,/ It would control my dam’s god, Setebos, /And make a vassal of him. (ênfase no original) (p.15-16)

²⁴ “[...] the Gothic has dealt with fears and themes that are endemic in the colonial experience: isolation, entrapment, fear of pursuit and fear of the unknown” (p.1)

Para os colonizadores, os colonizados nunca eram caracterizados de uma maneira individual, pelo contrário, eram representados e vistos como uma massa unitária, homogênea, o que confirma o processo de desumanização monstruosa aos quais os nativos foram expostos. O medo do “outro” e a visão bipartida do mundo colonial revela a inquietude europeia com a possibilidade de “contaminação” que emerge justamente a partir do contato com os povos do além-mar. Como apontamos, ao estabelecer limites e pintar o diferente como “degenerado”, os europeus estavam em busca da manutenção de sua identidade. Desse processo desencadeou-se o racismo e o estereótipo, que alguns teóricos acreditam ser justamente uma forma de resguardar o “eu”.

O binarismo constitui-se como elemento importante durante o colonialismo porque, segundo Young (2005), o centro metropolitano precisava forjar uma unidade interna que aparentasse homogeneidade para “enfrentar” as múltiplas realidades culturais que assombravam a Europa com os descobrimentos e o contato com outros povos, como já aludiu Said. Os ingleses, por exemplo, idealizaram para si todo um construto baseado em um discurso que pregava tanto a pureza cultural como racial. O propósito disso era manter a unidade nacional intacta em momentos de crise, já que a falta de fixidez poderia expor as fissuras internas do próprio “projeto” de civilidade da raça inglesa.

Segundo Aschorft, Griffiths e Tiffin (2007), raça é um termo empregado na classificação física, biológica e genética de grupos distintos, tomando como pressuposto que os homens estão divididos em grupos “naturais” imutáveis. Para essa classificação, tomou-se como ponto de partida, por exemplo, traços físicos e a cor da pele. A crença em raças distintas acabou por impulsionar a divisão entre aquelas vistas como “puras”, como a caucasiana, e as mistas, como a negra, por exemplo. O padrão racial europeu acabou por se colocar como superior aos demais. Contudo, o conceito de raça se apoiou em outros mecanismos para estratificar os “diferentes povos” ao redor do planeta. Para tanto, tomou-se como elementos para a categorização o comportamento mental, a moral, a cultura, a religião, e a ciência.

As questões envolvendo raça e racismo estão presentes no germe do colonialismo europeu desde seu início. Porém, podemos pensar que seu *boom* ocorreu por volta do século XIX, com o avanço científico que deu respaldo à estratificação racial de maneira mais ostensiva:

[...] na segunda metade do século XIX, toda a Europa foi tomada pela paixão de medir crânios e ossos, por examinar a pigmentação da pele e a cor dos olhos

e do cabelo. Em toda parte, as classificações raciais foram elaboradas; um anti-judaísmo essencialmente religioso deu lugar a um anti-semitismo político nacionalista; as pessoas ficaram preocupadas com a degeneração; e inúmeros elos foram forjados entre um conhecimento aplicado, científico e técnico, e doutrinas que serviam para o pensamento social.²⁵

(WIEVIORKA, 1995, p.5)

Foi a partir do discurso científico que as visões estereotipadas de várias raças ganharam formas mais claras e fixas. Em *Heart of Darkness*, 1902, Joseph Conrad mimetiza, em certo ponto, o pensamento de seu tempo:

A terra parecia espectral. Estávamos acostumados a olhar a forma acorrentada de um monstro conquistado, mas ali – ali olhava-se uma coisa monstruosa e solta. Era fantástico, e os homens eram.... Não, não era inumanos. Bem, vocês sabem, isso que é o pior... essa suspeita de que eram inumanos. Chagava-nos lentamente eles uivavam e saltavam, rodopiavam e faziam caretas horrendas; mas o que mais nos emocionava era simplesmente a ideia da humanidade deles – Como a nossa -, a ideia de nosso remoto parentesco com aquele bárbaro e apaixonado furor. Feio. Sim, era bastante feio; mas, se éramos homens bastantes, admitiríamos para nós mesmo que havia em nós apenas o mais débil vestígio de uma reação à terrível franqueza daquele barulho, com uma vaga suspeita de que havia naquilo um sentido que nós – tão distantes da noite das primeiras eras – poderíamos compreender. E por que não? ²⁶

(CONRAD, 2013b, p. 63-64)

Segundo Bertulio (1989), Karl Vogt, um alemão, em 1863, disse que os negros pertenceriam à mesma espécie dos brancos, mas não teriam atingido o mesmo estágio de evolução que estes haviam alcançado. Já George Curvier acreditava que as raças humanas

²⁵ [...] in the second half of the nineteenth century, the whole of Europe was gripped by a passion for measuring skulls and bones, for examining skin pigmentation, and the colour of eyes and hair. Everywhere, racial classifications were drawn up; a primarily religious anti-judaism gave way to a nationalistic, political anti-semitism; people became worried about degeneracy; and innumerable links were forged between an applied, scientific, technical knowledge and doctrines which did service for social thought. (WIEVIORKA, 1995, p.5)

²⁶ The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there - there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly, and the men were—No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it—the suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity—like yours—the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you—you so remote from the night of first ages—could comprehend. And why not? ²⁶ (2013a, p.44)

seguiriam uma hierarquia, com os brancos no topo e os negros na base, sendo as diferenças tanto de cultura como mentais resultantes das disparidades físicas.

Os brancos, em certo sentido, se acreditavam melhores que as demais raças por, aparentemente, não carregarem em seu sangue a “poluição” advinda das misturas raciais, como acontecia, aparentemente, com as “outras” raças²⁷. (BOEHMER, 2005). Ou seja, a partir dessas leituras, pode-se pensar que o “mito” de pureza, e mesmo o de raça, como um bloco incontestável de concretude “superior” é, também, uma construção que se encaminha pelos aspectos sociais e culturais.

Figura 3 – O Show de horrores humano



A imagem mostra um congolês sendo exibido em Nova York como o “elo perdido” da evolução, sendo exibido para cerca de 40 mil pessoas todos os dias, servindo de piada ao público. Na segunda, um grupo de filipinos sendo expostos em uma feira. Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-4323366/Photos-reveal-horrifying-human-zoos-early-1900s.html?ito=social-facebook> Acessado em 01 de maio de 2017

²⁷ A escravidão africana pode ser vista como exemplo prático do pensamento racial que varreu o período colonial. Em uma lista que classificava os povos hierarquicamente como superiores ou inferiores, por sua cor de pele e traços físicos, os negros eram categorizados como os últimos, por sua cor de pele e características físicas, os brancos, por sua vez, estavam no topo da lista. Esse pensamento justificava, de certa maneira, no pensamento europeu, a escravidão africana. Além disso, os negros foram vistos, durante muito tempo, como “seres” que carregam consigo uma danação que os destinava a serem escravos. Por volta do século XVI, a escravidão, tirou cerca de doze milhões de negros de suas terras (SEGAL, 1995). Usando, principalmente, como rota o Atlântico, eles foram levados para outros continentes, majoritariamente para as áreas que constituíam as Américas portuguesas, que receberam cerca de 38,5% de todos os escravos transportados durante o tráfico negreiro, já para a América do Norte Britânica foram levados 6,45% do total (BEHRENDT; RICHARDSON; ELTIS, 1999). Para Aimée o colonialismo não apenas explorou, mas desumanizou, objetificou e transformou em peça a essência humana do colonizado, através da seguinte equação, “Colonização = Coisificação” (p. 21).

Mesmo que o branco se opusesse ao negro, a “raça branca”, contudo, não formava, dentro de suas fronteiras, uma homogeneidade estável. Em outras palavras, nem todo branco era efetivamente um “branco”. Alguns teóricos dos estudos pós-coloniais vêm se debruçando sobre o que se tem chamado de *whiteness studies*²⁸, “Recentes relatos críticos têm procurado expor essa falsa neutralização de categoria, investigando as diferentes formas em que a *whiteness* tem sido empregada como um discriminador social.”²⁹ (ASCHORFT, GRIFFITHS E TIFFIN, 2007, p. 272) . López (2005) diz que, dentro da cisão envolvendo a raça branca, desenvolveu-se o conceito chamado de *White trash* (p.18), isto é, um grupo que carrega consigo valores sociais desfavorecidos, quando comparados a outros brancos de “mais prestígio”.

[...] *whiteness* não é um construtor monolítico e não possui o mesmo nível de poder e prestígio em todas as suas formas de manifestação. [...] permitindo que alguns grupos de brancos ‘também experimentem privação, estigmatização e subjugação’ [...] [como aconteceu, por exemplo, com] os irlandeses, que os ingleses consideram ‘incivilizados’.³⁰

(LOPÉZ, 2005, p. 18)

O preconceito contra os Irlandeses eram um fato na Inglaterra do século XIX. A divisão entre os brancos fica clara quando olhamos para a relação que imperou entre os ingleses e os irlandeses, por exemplo. Robert Knox, em *The Races of Men*, de 1850, declarava que não haveria nada mais distinto e diverso do que as raças Celta e Saxã. (YOUNG, 2005, p.82)

Descendentes dos saxões, os filhos da Inglaterra acreditavam serem “superiores” aos seus vizinhos irlandeses justamente pela raça da qual descendiam. A suposta preponderância racial dos ingleses lhes garantia inclusive o “direito” de governar a Irlanda, já que os irlandeses não eram preparados ou teriam aptidão para tal tarefa sozinhos.

Por sua vez, os irlandeses, descendentes dos Celtas, eram vistos como seres naturalmente infantis, algumas vezes como loucos e também pensados como femininos, e

²⁸ Decidimos não traduzir o termo *whiteness*.

²⁹ “Recent critical accounts have sought to expose this false neutralizing of category by investigating the different ways whiteness has been employed as a social discriminator” (ASCHORFT, GRIFFITHS E TIFFIN, 2007, p. 272).

³⁰ [...] *whiteness* is not a monolithic constructor and does not hold the same level of power and prestige in all its embodiments. [...] allowing for the fact that some groups of White ‘also experience deprivation, stigmatization, and subjugation’ [...] the Irish, who the English regard as ‘uncivilized’. (LOPÉZ, 2005, p. 18)

destinados a serem servos. Dessa forma, eles precisariam de uma raça “superior” que os guiasse através de um estágio mais avançado. E os descendentes dos saxões possuíam essa característica, já que conseguiram “limpar” das terras da Bretanha outras raças “inferiores”, tornando um ambiente “elevado”. Com isso, eles teriam as técnicas e habilidades necessárias para “transformarem” a Irlanda. Desenhos e caricaturas, principalmente da Era Vitoriana (1837-1901), ilustram os preconceitos da época, destacando o *ethos* elevado dos ingleses, e a degeneração física estereotipada dos irlandeses.

Figura 4 – Estereótipos na Irlanda



As imagens mostram as caricaturas que se disseminaram durante a colonização britânica na Irlanda, os nativos eram vistos como criaturas menores, com traços negros. Por outro lado, esses *cartoons*, ressaltavam ainda a

superioridade dos bretões. Fonte: <https://thesocietypages.org/socimages/2008/10/06/negative-stereotypes-of-the-irish/>. Acessado em 08 de outubro de 2017

Na verdade, aos olhos dos ingleses, segundo historiadores, os irlandeses não eram mais que uma escória, pois não se alinhavam as suas normas. Eram rudes, bárbaros, degenerados, tinham hábitos primitivos, vivendo como bestas. Kiberd (1996) diz que “A compreensão inglesa da Irlanda se baseou num número limitado de ideias [...] tais ideias alimentavam-se umas às outras muito mais do que o sustento da vida real”³¹ (p.15). Costumeiramente, comparava-se os irlandeses aos negros, a eles se referindo como “chimpanzés brancos” ou “africanoides” (YOUNG, 2005, p. 88).

Diante disso, Sharp (2008) diz que:

No século XIX, os irlandeses (na Irlanda, na Grã-Bretanha ou nos EUA) eram muitas vezes estereotipados negativamente. Em muitos casos, as mesmas características negativas atribuídas aos africanos e aos afro-americanos (preguiça, imoralidade, destrutividade) eram frequentemente associadas também aos irlandeses. De fato, alguns cientistas acreditavam que os irlandeses eram, como os africanos, mais parecidos com macacos do que com os outros europeus, e em alguns casos nos EUA, os imigrantes irlandeses eram classificados como negros, não brancos.^{32 33}

Durante a Grande Fome, muitas embarcações que transportavam os emigrantes passavam por demoradas quarentenas nos portos, inclusive pelo preconceito racial. Ser irlandês, em alguns países, passou a significar ser pobre e violento. Na realidade, a pobreza da Irlanda se tornou um estereótipo perverso para caricaturá-los, principalmente na Inglaterra.

Ressalta-se a catastrófica gestão do governo britânico diante da escalada da Fome. Nesse período, o secretário do tesouro do Império, Charles Trevelyan (1807-1886), chegou a afirmar que os acontecimentos que assolavam a Ilha da Irlanda eram apenas um desígnio de

³¹ “English understanding of Ireland based itself on a limited number of ideas [...] such ideas fed off one another far more than drew sustenance from actual life” (p.15).

³² In the 1800s, the Irish (whether in Ireland, Britain, or the U.S.) were often very negatively stereotyped. In many cases the same negative characteristics attributed to Africans and African Americans (sloth, immorality, destructiveness) were often also associated with the Irish. In fact, some scientists believed the Irish were, like Africans, more closely related to apes than to other Europeans, and in some cases in the U.S., Irish immigrants were classified as Blacks, not Whites.

³³ Negative Stereotypes of the Irish: <https://thesocietypages.org/socimages/2008/10/06/negative-stereotypes-of-the-irish/>. Acessado em 21 de janeiro de 2018

Deus, não devendo a Inglaterra interferir, sugerindo que talvez a fome pudesse ser um mecanismo suficiente para reduzir a população excedente³⁴. Jim Donnelly, escrevendo na seção “History” do site da BBC, em 2011, diz que:

Um dos principais expoentes dessa perspectiva providencialista foi Sir Charles Trevelyan, o funcionário público britânico responsável principalmente pela administração da política de ajuda irlandesa durante os anos da fome. Em seu livro *The Irish Crisis*, publicado em 1848, Trevelyan descreveu a fome como ‘a direct stroke of an all-wise and all-merciful Providence’, que desnudou ‘the deep and inveterate root of social evil’. A fome, declarou ele, era ‘the sharp but effectual remedy by which the cure is likely to be effected... God grant that the generation to which this great opportunity has been offered may rightly perform its part...’ Essa mentalidade de Trevelyan foi influente para persuadir o governo a não fazer nada para restringir os despejos em massa - e isso teve o efeito óbvio de reestruturar radicalmente a sociedade rural irlandesa na linha das diretrizes do modelo capitalista ardentemente preferido pelos políticos britânicos.³⁵

(itálico nosso)

De acordo com Young (2005), cientistas, como Robert Knox, acreditavam que as calamidades que se abatiam sobre a Irlanda não tinham relação direta com a administração britânica, apenas com a raça Celta, “ [...] a fonte de todo mal reside n’a *raça*, a raça celta da Irlanda. Veja-se o País de Gales, veja-se a Caledônia é sempre a mesma coisa. A raça deve ser removida do solo por meio lícitos, se possível; ainda assim, deve partir.” (itálico no original) (KNOX *apud* YOUNG, 2005, p. 88).

Porém, a crença de que a Irlanda era degenerada não começa no século XIX. Ainda em 1596, Edmund Spenser (1552-1599), em *A View of the Present State of Ireland*, diz que para que o país “melhorasse”, algumas reformas precisariam ser implementadas, dentre elas, aquilo que ele define como boas leis: “A Irlanda é uma porção doente do Estado, deve primeiro ser curada e reformada, antes que possa estar em posição de apreciar as sólidas e boas leis e as

³⁴ Fonte: http://www.ricorso.net/rx/az-data/authors/t/Trevelyan_CE/life.htm Acessado em 07 de junho de 2018.

³⁵ A leading exponent of this providentialist perspective was Sir Charles Trevelyan, the British civil servant chiefly responsible for administering Irish relief policy throughout the famine years. In his book *The Irish Crisis*, published in 1848, Trevelyan described the famine as ‘a direct stroke of an all-wise and all-merciful Providence’, one which laid bare ‘the deep and inveterate root of social evil’. The famine, he declared, was ‘the sharp but effectual remedy by which the cure is likely to be effected... God grant that the generation to which this great opportunity has been offered may rightly perform its part...’ This mentality of Trevelyan’s was influential in persuading the government to do nothing to restrain mass evictions - and this had the obvious effect of radically restructuring Irish rural society along the lines of the capitalistic model ardently preferred by British policy-makers.

bençãos da nação”³⁶³⁷. Ainda se acreditava que o “mal” que rondava a Irlanda poderia ter como raízes os costumes, a religião e as leis, esses elementos juntos degradavam o povo e o levava à devassidão, por esse motivo, uma reforma deveria ser implementada.

Esse tipo de pensamento caricato se personificava há séculos nos palcos dos teatros. Na Inglaterra, aqueles a quem Murray (1991) chama de “*expratiare Irish playwright*” (p.504), ou seja, os dramaturgos irlandeses, eram permitidos representar seus conterrâneos como divertidos e inofensivos ou sinistros e perigosos. Na realidade, havia dois arquétipos de estereótipos comumente representados: uma era daquele irlandês servo mal-educado, que cometia erros verbais e de lógica, como na peça de Sir Robert Howars, *The Committee*, de 1662, sendo essas figuras, às vezes, relacionadas aos católicos. A segunda “versão” estereotipada nos palcos ingleses é do irlandês socialmente “elevado”, um senhor, um homem de prestígio, com experiência militar. (p.504)

Na realidade, a classificação e a discriminação racial visam o controle, a estratificação, o poder e sua manutenção, delimitando a vida e a mente daqueles a quem se destina. As populações colonizadas foram perversamente caricaturadas de maneira estereotipada em suas origens raciais.

Bhabha (2014) nos diz que:

O discurso racista estereotípico, em seu momento colonial, inscreve uma forma de governabilidade que se baseia em uma cisão produtiva em sua constituição do saber e exercício do poder. Algumas de suas práticas reconhecem a diferença da raça, cultura e história como sendo elaboradas por saberes estereotípicos, teorias raciais, experiência colonial administrativa e, sobre essa base, institucionaliza uma série de ideologias políticas e culturais que são preconceituosas, discriminatórias, vestigiais, arcaicas, “míticas”, e, o que é crucial, reconhecidas como tal. Ao “conhecer” a população nativa nesses termos, formas discriminatórias e autoritárias de controle político são consideradas apropriadas. A população colonizada é então tomada como a causa e o efeito de um sistema, presa no círculo de interpretação.

(BHABHA, 2014, p. 141-142)

Teóricos acreditam que os estereótipos se perpetuam justamente por crenças e generalizações sobre determinados grupos sociais marginalizados. Almeida (2014) diz que:

³⁶ “Ireland is a diseased portion of the State, it must first be cured and reformed, before it could be in a position to appreciate the good sound laws and blessings of the nation”

³⁷Fonte: <https://books.google.com.br/books?id=YngbAgAAQBAJ&lpg=PT1674&ots=uf9qVAYfsq&dq=ireland%20is%20a%20diseased%20portion%20of%20the%20state%20spenser&hl=pt-BR&pg=PT1674#v=onepage&q=ireland%20is%20a%20diseased%20portion%20of%20the%20state%20spenser&f=false>. Acessado em 27 de outubro de 2017

[...] os estereótipos não podem ser analisados sem se confrontar o que está por trás das convicções culturais e estruturas sociais que os perpetuam. Dentre essas convicções, estão as crenças sociais. Crença, por definição, é o ato de crer em algo, é uma forma de assentimento que se dá a alguma proposição ou a algo, subjetivamente impondo grande convicção.

(ALMEIDA, 2014, p. 36)

Já Hook (2005) assinala que o estereótipo não seria simplesmente uma representação, ou seja, não deveria, dessa forma, ser reduzido a um ato representacional, uma imagem ou uma instância do discurso. Deveria, pelo contrário, ser entendido com referência a um processo de identificação mais amplo e complexo. (p.8)

E continua:

O estereótipo passa a funcionar como algo que é real, continuamente afirmado, sempre retido, "mais verdadeiro" do que a própria verdade objetiva; não apenas uma medida do real, mas, de certo modo, a própria coisa real; uma condensação de termos de referência. Podemos colocar isso de maneira diferente, dizendo que o estereótipo é um tipo potente de reificação, uma noção concreta de noções racistas em pessoas reais, situações, experiências, um meio de construir a verdade.³⁸

(HOOK, 2005, p. 26)

O termo “estereótipo” teria origem³⁹ grega, significando algo sólido, rígido (*stereos*) e impressão, traço, característica (*type*), ou seja, a palavra poderia vir a significar, dessa forma, um traço que desenha pela solidez, sem alteração, imóvel. Por volta de 1790, o sentido ao qual o vocábulo “estereótipo” estava atrelado remetia a um contexto de impressão de papéis etc. Já em 1850, o termo passou a ser empregado para designar imagens perenes. Apenas em 1922, “estereótipo” começou a ser utilizado da maneira como o conhecemos, sua etimologia moderna foi perpetuada pelo jornalista americano Walter Lippmann.

³⁸ The stereotype comes to operate as something which is real, continually affirmed, always retained, ‘truer’ than objective truth itself; not only a measure of the real, but, in a way, the real thing itself; a condensation of terms of reference. We might put this differently by saying that the stereotype is a potent kind of reification, a concretising (orevidencing) of racist notions into actual people, situations, experiences, a means of making the truth. (HOOK, 2005, p. 26)

³⁹ <https://www.grammarphobia.com/blog/2013/05/stereotypical.html>
<http://www.etymonline.com/index.php?term=stereotype>
http://www.etymonline.com/index.php?term=type&allowed_in_frame=0
<http://www.dictionary.com/browse/stereotype>
 Acessados em 24 de setembro de 2017

O *Merriam-Webster Dictionary online*⁴⁰ define estereótipo, entre suas acepções, como uma repetição sem variação. Nesse sentido, baseando-nos no que foi dito, os estereótipos viriam a funcionar como espécies de imagens que vão se “cristalizando”, “fixando” ou mesmo “concretizando”, tendo reflexo, inclusive no “pensamento” coletivo cultural de uma sociedade, como foi o caso dos ingleses em relação aos irlandeses.

Bhabha (2014) é um dos teóricos que acreditam que há uma relação muito íntima entre o estereótipo e a fixidez. Nas palavras do autor:

Um aspecto importante do discurso colonial é a sua dependência do conceito de ‘fixidez’ na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca.

(p.117)

Dessa maneira, podemos ver a fixidez como uma normalização da diferença, que tem em vista, dentre outras coisas, perpetuar as divisões entre colonizador e colonizado. Na realidade, a fixidez é vista como um componente vital na manutenção ideológica do “outro”, marcando as barreiras de cultura e de diferença racial. Conforme Hook (2005),

O fato de que a mesma figura caricaturada é repetida várias vezes é precisamente porque temos o problema de uma instância de representação imóvel [...] Em cada caso, a ansiedade diante dele (deve ser) repetida novamente⁴¹

(*italico no original*) (HOOK, 2005, p.21)

A fixidez, ao mesmo tempo em que conotaria uma rígida imutabilidade da ordem do “ser” de um lado, do outro, evocaria um senso de degeneração, um tipo repetitivo de afirmação da desordem moral do “outro”. Dessa maneira, o estereótipo vai ser um elemento que demonstra uma ansiedade criada pela repetição, não precisando ser provado, “[...] o estereótipo [...] é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido [...]”, (BHABHA, 2014, p. 117).

⁴⁰ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/stereotype>. Acessado em 24 de setembro de 2017

⁴¹ The fact that the *same* caricatured figure is repeated again and again is precisely because we have the problem of a stuck instance of representation, and by the same token, a stuck instance of identification. In each case the anxiety before it (must be) again repeated (*italico no original*) (HOOK, 2005, p.21)

O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório e, todavia, o mais escalado e acabado dos mentirosos e manipulador de forças sociais. Em cada caso, o que está sendo dramatizado é uma separação - entre raças, culturas, histórias, no interior de histórias - uma separação entre antes e depois que repete obsessivamente o momento ou disjunção mítica.

(itálico no original) (BHABHA, 2014, p.141)

O conhecimento geral em tal contexto é envolto por uma espécie de fantasia que faz emergir o medo e o desejo. Bhabha (2014) diz que a fantasia colonial “exerce um papel crucial naquelas cenas cotidianas de subjetificação em uma sociedade a que Fanon repetidamente se refere (p.139)”. Hook (2005), em certo sentido, completa o pensamento de Bhabha dizendo que: “Fantasia é, de fato, ‘mais real que a realidade’, ao menos no senso que é somente *através da fantasia [...]*”⁴² (itálico no original) (p.16).

Ainda tomando como base as palavras de Hook (2005), o mundo colonial estaria inebriado de fantasia, pois o discurso colonial, assim como o racismo, se moveria através de mecanismos que têm como fundamento o já citado “mito” de uma aparente ideologia de “pureza racial”, ou seja, umas raças seriam mais puras que outras, como dito. Esse discurso que se deflagra no estereótipo serve como uma forma de normalização que fez parte do mundo colonial, sendo seus reflexos sentidos até hoje.

Racismo, como uma ideologia política, geralmente, não é baseado em uma estrutura de crença racional que está, portanto, sujeita a uma alteração ou correção de evidência contrária. Contradições, deste tipo, são simplesmente ‘administradas’ pela estrutura de fantasia, rearrumadas de tal maneira que não representam ameaças ao seu esquema de mundo.⁴³

(ênfase nossa) (HOOK, 2005, p.18)

Sendo assim, o racismo e o estereótipo, como ideologia política, não se baseariam em uma estrutura de crença “racional”, pelo contrário, na realidade, não precisam de uma base factual para agir. A fantasia, inclusive, está intimamente relacionada ao fetiche, que opera dentro do contexto colonial como uma forma de receio diante do novo. O branco, ao se deparar

⁴² Fantasy indeed is ‘more real than reality’ at least in the sense that it is only *through fantasy* that what is taken to reality is accessed in the first place.” (itálico no original) (p.16).

⁴³ Racism, like political ideology generally, is not based upon a rational belief structure that is thus subject to the alteration or correction of contrary evidence. Contradictions of this sort are simply ‘managed’ by the fantasy structure, rearranged in such a way that poses no threat to its schema of the world. (ênfase nossa) (HOOK, 2005, p.18)

com o negro, receia a perda de sua cor, seu *status* simbólico, sua posição que lhe cabe na hierarquia social.

O medo, diante do diferente, colocaria em questionamento a própria identidade “sólida” do colonizador. Com isso, o estereótipo teria uma função “protetora”, mantendo distante aquilo que me ameaça, que me põe em risco diante desse “outro” que não refletiria minhas próprias concepções narcisistas.

Bhabha (2014) nos explica todo esse processo afirmando que:

O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma ‘identidade’ baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial. Isto porque a cena do fetiche é também a cena da reativação e repetição da fantasia primária – o desejo do sujeito por uma origem pura que é sempre ameaçada por divisões [...] O estereótipo [...] como ponto primário de subjetificação no discurso colonial, tanto para o colonizador como para o colonizado, é a cena da fantasia e defesa semelhantes – o desejo de uma originalidade que é de novo ameaçada pelas diferenças de raça, cor e cultura.

(BHABHA, 2014, p. 130)

Importante, por fim, salientar que alguns teóricos acreditam que não há possibilidade de se decodificar o mundo dos outros pelas minhas lentes, isto poderia levar a uma visão deturpada e disforme de outras culturas e seus meios de vida, principalmente, porque acabaríamos, até mesmo de maneira não proposital, fazendo julgamento de valores. Nesse sentido, pensa-se que uma “análise” cultural deve tomar como ponto de partida a própria cultura a qual está sendo “analisada”, ajudando a evitar, dessa forma, possíveis “estereótipos”.

1.4 A literatura como arma eurocentrista e o poder do romance

No contexto colonial, a literatura foi um dos meios que propagou estereótipos sobre os “outros” povos de maneira mais intensa, difamatória e estancada, sendo um dos mais ardilosos artifícios para os colonizadores perpetuarem diversos tipos de violência contra os povos

conquistados⁴⁴. Na realidade, os textos literários estavam envoltos em ideologias que reforçavam estereótipos e reproduziam o poder europeu, e consequentemente, o eurocentrismo. A ojeriza europeia pelo diferente tornou-se motor para a modificação e doutrinação da mente dos nativos. A literatura se banha com o pensamento imperialista, com isso, diversas obras literárias dos tempos coloniais estão envoltas em um emaranhado de crenças raciais, sociais, culturais e políticas que apenas serviram para reforçar o mundo que se levantava durante a colonização.

Em nossas narrativas, histórias, relatos de viagem e explorações, nossa consciência se apresentaria como a principal autoridade, um ponto ativo de energia capaz de dar sentido não só às atividades colonizadoras, mas também aos povos e às geografias exóticas. Acima de tudo, nossa sensação de poder mal imaginaria que aqueles “nativos”, que pareciam subservientes ou taciturnamente refratários, algum dia fossem capazes de nos fazer desistir da Índia ou da Argélia. Ou de dizer qualquer coisa que pudesse talvez contrariar, questionar ou perturbar o discurso vigente.

(SAID, 2011, p. 23-24)

Contudo, muitos desses textos refletem não apenas a efervescência, mas o temor, o terror, a incerteza, a angústia que esses encontros com povos do além-mar causaram, os estereótipos são provas dos sentimentos vacilantes acordados na Europa com o colonialismo. Boehmer (2005) afirma que a literatura colonial revela o *ethos* de seu tempo, “[...] *a literatura criou canais para o intercâmbio colonial de imagens e ideais*”⁴⁵ (itálico no original) (p.15). A Europa ansiava por exportar seu pensamento, modo de vida, política, religião, ideologia etc.

Para Said (2011), as narrativas, no caso específico dos romances, não se limitam simplesmente ao início e ao fim, pelo contrário. Os elementos que os constituem são fundamentais para encararmos o que se encontra além desses textos. Em outras palavras, os enredos ficcionais desse período podem nos fazer inferir sobre os arranjos de poder e força social contemporâneos à época, além dos mecanismos de silenciamento que os revestem, já que, ao ler um texto, devemos observar o que constaria nele, assim como o que foi excluído pelo autor. O teórico vai além, diz acreditar que, sem o imperialismo, o romance europeu, como o conhecemos hoje, possivelmente não teria existido, pois “[...] o imperialismo e o romance se

⁴⁴ Várias dessas atrocidades cometidas na época dos Impérios, em especial o britânico, podem ser acessados em: <https://www.youtube.com/watch?v=k4jV6heuNac> Acessado em 07 de junho de 2018.

⁴⁵ “[...] *litterature created channels for the exchange of colonial images and ideals*” (p.15).

fortaleciam reciprocamente a um grau que é impossível, diria eu, ler um sem estar lidando de alguma maneira com o outro” (p.129).

Para tanto, o romance inglês na virada do século XIX para o XX estaria revestido com fatos e ilusões relacionadas ao poder imperial, ou, nas palavras de Boehmer (2005), “Quer fossem eles próprios viajados, quer fossem escritores resolutamente baseados em Londres, [...] faziam parte de uma sociedade que era absolutamente imperial. Eles escreveram na sombra interpretativa das antigas funções coloniais e exóticas.”⁴⁶(p.43). Alguns teóricos acreditam que o romance inglês foi uma força tão poderosa de doutrinação que poderia ser visto como a própria autoridade inglesa.

Ou seja, o Império, no caso o Britânico, passa a funcionar de maneira codificada nas narrativas literárias, mesmo que em um nível marginalmente virtual.

Para o escritor inglês, o ‘estrangeiro’ estava lá fora, sentindo como algo vago e impróprio, ou exótico e estranho, ou como objeto para ‘nós’ controlarmos, comerciarmos ‘livremente’ ou reprimirmos quando os nativos se mobilizavam em uma resistência política ou militar explícita. O romance contribuiu de maneira significativa para tais sentimentos, atitudes e referências, e tornou-se um elemento fundamental na visão consolidada, ou na concepção cultural departamental do mundo.

(SAID, 2011, p.134)

Além de obras como o já citado *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, um dos maiores exemplos de romance britânico que se reveste de ideologias que podem ser vistas como colonialistas/imperialistas é *Robinson Crusoe*, escrito pelo britânico Daniel Defoe (1660-1731), em 1719, sendo muitas vezes apontado como um dos textos mais “exemplares” na legitimação e reprodução daquilo que se pensa como ideologia colonial, nesse caso de viés britânico.

Para ter a certeza, *Confessions of a Thug* (1838) de Philip Meadows Taylor, e alguns contos de Kipling, como ‘*In Flood Time*’ e ‘*Dray Wara Yow Dee*’ [...] envolvem protagonistas colonizados e narradores em primeira pessoa. [...] Todavia, a motivação para a narração é provida pela implícita audiência europeia. O recorte narrativo e o contexto, embora qualificado, se mantêm os do colonizador. Em geral, portanto, a literatura colonialista oferece o espetáculo de uma sociedade que se reproduz, incessantemente representando

⁴⁶ Whether they were themselves travelled, or whether they were resolutely London-based [...] writers formed part of a society that was unflinchingly imperial. They wrote in the interpretative shadow of earlier colonial and exotic fictions. (p.43).

para si, sua própria história e crenças, repetidamente afirmando sua invencibilidade.⁴⁷

(itálico no original) (BOEHMER, 2005, p.64-65)

Ainda durante a Era Vitoriana, momento de fermentação territorial britânica, um dos gêneros literários que mais fizeram sucesso entre o público foram os contos de aventura que exaltavam os ideais imperiais, o orgulho da raça anglo-saxônica e as proezas nacionais, reforçando o discurso colonial. Nesse período, alguns temas eram tratados como “sujos”, como a escravidão, dessa maneira, os romances viraram o rosto para esse assunto, silenciando e isentando-se da discussão.

Aliás, em obras literárias havia até mesmo o “negligenciamento” de outros espaços geográficos, a não ser as terras metropolitanas, principalmente por serem os espaços colonizados lugares degenerados e desprezíveis. Por exemplo, em alguns romances da escritora inglesa Jane Austen (1775-1817), quando alguma colônia britânica é retratada, como acontece no caso da Índia, a mesma é mostrada como um lugar distante, reservado aos negócios (Boehmer, 2005).

Said ainda nos informa em seus textos que o público europeu, em geral, não questionava a posição do “outro”, na realidade acreditamos que essa preocupação sequer existia. Inclusive, nos perguntamos até que ponto as “realidades” vivenciadas nas colônias eram efetivamente transportadas para as metrópoles. Não é segredo que muitos jornais imperiais da época eram censurados, o que nos faz pensar que as notícias serviam apenas para a manutenção do poder dos próprios impérios, inclusive dentro da esfera metropolitana. Sendo assim, devemos então olhar para a literatura colonial como textos que apenas perpetuam um movimento ideológico que já estava em voga muito antes das tramas serem arquitetadas e que alguns escritores, possivelmente, jogavam o jogo colonial “cegamente”.

Com base ainda em Said (2011), podemos compreender que uma das características mais importantes e imprescindíveis a impactar a construção e perpetuação ideológica dos impérios é a escrita da história. Acreditava-se que os “outros” não tinham história, possivelmente, por “não” terem passado, isto é, eles viviam em uma barbárie tão densa que não

⁴⁷ To be sure, Philip Meadows Taylor’s *Confessions of a Thug* (1838) and some of Kipling’s short stories, such as ‘In Flood Time’ and ‘Dray Wara Yow Dee’ [...], do involve colonized protagonists and first-person narrators [...]. Nonetheless, the rationale for the telling is provided by the implied European audience. The narrative frame and context, however qualified, remain those of the colonizer. In general, therefore, colonialist literature offers the spectacle of a society reproducing itself, ceaselessly representing to itself its own history and beliefs, repeatedly asserting its invincibility. (itálico no original) (BOEHMER, 2005, p.64-65)

os permitiu escrever suas próprias narrativas, o que, por sua vez, apenas reforçava a visão deturpada dos “outros” como “selvagens”.

A realidade é que os “outros” não puderam proliferar sua versão da história, isso faz parte da construção do “um mundo” a que a Europa tentou dar vida. Diante desse ciclo que se impõe, o enredo histórico vai ser tecido pela Europa, e é a partir dos eventos europeus que a marcha mundial se desenvolve. Foi, dessa forma, que o mundo, seu pensamento e sua cultura passaram a constituir um amálgama homogeneizado pelos europeus, sendo transformado em uma ordem monocêntrica, movimento esse que ainda se reflete em nossos dias. Como esses “outros” não tinham nem voz nem representatividade, acabaram sendo relegados ao silenciamento (BOEHMER, 2005 e MIGNOLO, 2011).

A perpetuação do pensamento e do discurso colonial encontrou outros caminhos além da literatura, embrenhando-se por meio de anúncios de cigarros, cartões postais, além de partituras de canções, almanaques, jogos de tabuleiros, ainda:

O Império em seu auge foi concebido e mantido em uma gama de escritos – tratados políticos, diários, atos e decretos, registros administrativos e dicionários geográficos, relatórios dos missionários, cadernos, memórias, versos populares, resumos do governo, cartas para casa e cartas de volta aos colonos.⁴⁸

(BOEHMER, 2005, p.14)

Figura 5 – O racismo através dos *cartoons*

⁴⁸ The Empire in its heyday was conceived and maintained in an array of writings—political treatises, diaries, acts and edicts, administrative records and gazetteers, missionaries’ reports, notebooks, memoirs, popular verse, government briefs, letters ‘home’ and letters back to settlers. (BOEHMER, 2005, p.14)



No primeiro cartão postal lemos em francês: “*Leures de oisirs aux colonies*”, ou em tradução livre, “Hora de recreação nas colônias”, a imagem mostra um homem branco sendo servido por uma nativa com os seios quase à mostra. Na segunda imagem, crianças brancas, aparentemente italianas, pela bandeira no topo de seus chapéus, alimentam crianças negras. Fonte: <http://www.thecoli.com/threads/vintage-racist-imperialism-postcards.367073/>. Acessado em 29 de setembro de 2017

Uma consciência literária que questione e tente reverter as amarras coloniais apenas torna-se realidade de maneira mais vigorosa após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), no advento do pós-colonialismo. Antes desse momento histórico, o que se tinha eram respostas isoladas ao império, como acontece na Irlanda, que, segundo Kiberd (1996), já na Idade Média viu surgir autores que tentaram enfrentar os britânicos com tinta e rimas. Porém, uma reação literária mais enérgica só toma forma na virada do século XIX para o século XX, quando escritores, dramaturgos e poetas irlandeses tentam dar vida a uma literatura nacional mais combativa, alinhando-se ao movimento nacionalista, que lutava por ruptura, descolonização e por valores nacionais.

1.5 Breve histórico da formação do Império britânico e sua chegada à Irlanda

A história nos mostra que a ânsia pela conquista territorial não é um fato recente, pelo contrário. Desde os tempos mais antigos, a humanidade tem se empenhado em expandir suas fronteiras buscando poder, riquezas e prestígio através do controle de outros povos e terras. Prova dessa empreitada expansionista ao redor do mundo se deu com a formação dos grandes Impérios do passado, como o Império Macedônio (808 a.C. - 146 a.C.), que ocupou regiões da África, Ásia e Europa; ou ainda o Império Romano (27 a.C. – 476 d.C.), que se estendeu por quase toda a Europa até o Oriente Médio.

Mesmo com o fim desses grandes impérios, que povoaram o mundo antigo, eles ainda sobrevivem ao tempo, principalmente, através das instituições e da cultura que acabam por perpetuar seu poder e influência ao longo dos séculos. Olhando especificamente para o Império Romano, que é considerado uma das sementes mais importantes para o florescimento daquilo que é hoje conhecido como “Ocidente”, podemos enxergar que, mesmo com sua queda, há mais de um milênio, ele ainda se mantém vivo em nosso cotidiano.

Dos romanos herdamos traços linguísticos, como o latim, idioma falado no Império, que deu origem às línguas romanas, isto é, ao português, espanhol, francês, italiano etc., ainda sendo uma das raízes do inglês, por exemplo. Além disso, podemos encontrar influências romanas em outras áreas, como no sistema judiciário, na arquitetura, ou até mesmo na formatação militar dos exércitos, além de outros aspectos culturais, sociais e políticos que sobreviveram até hoje e têm como matriz originária o antigo Império.

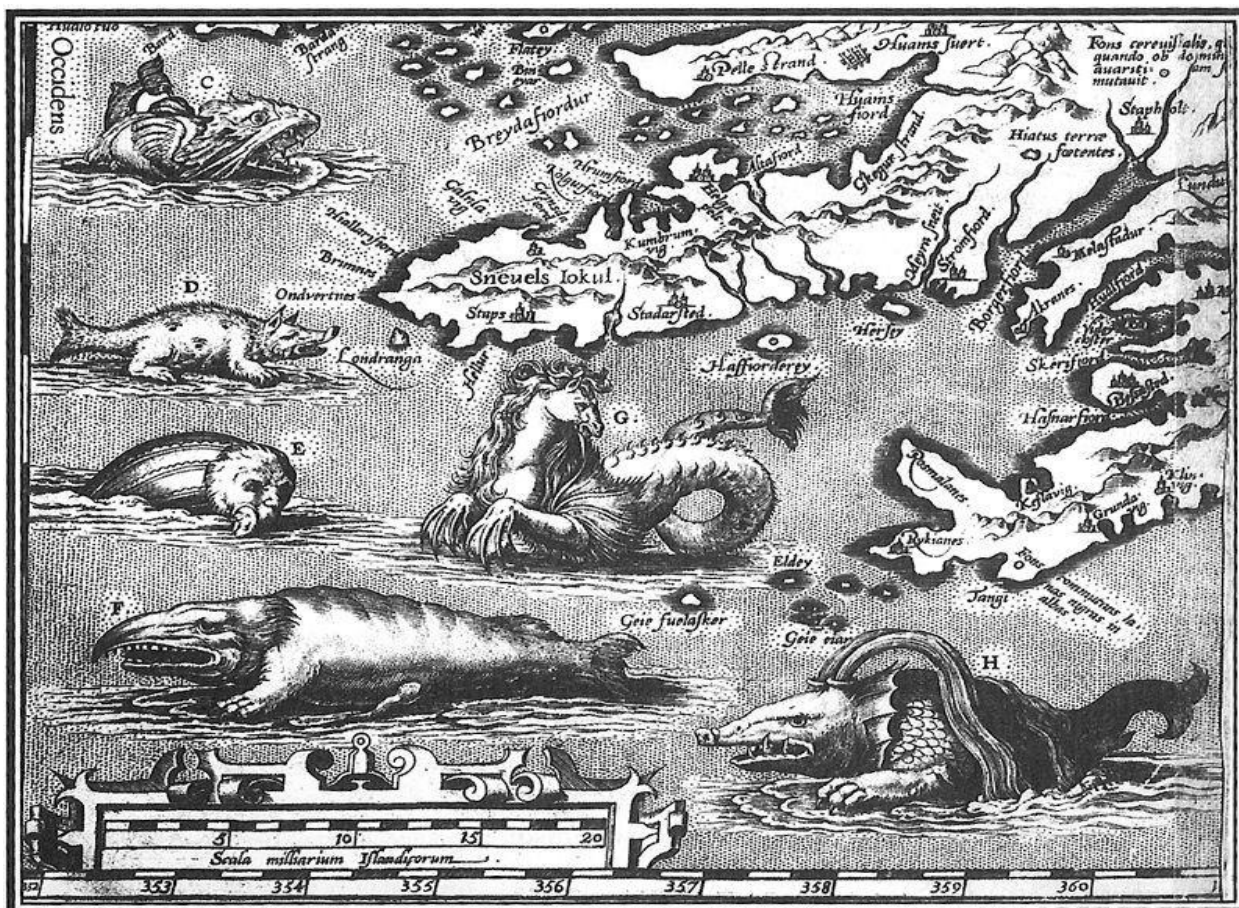
Contudo, possivelmente, um dos maiores legados deixados pelo Império Romano seja a Igreja Católica, a maior instituição Cristã do mundo, inclusive em nossa contemporaneidade⁴⁹. A organização religiosa acabou herdando muito da forma e da hierarquia do poder que lhe instituiu, principalmente pelo seu íntimo relacionamento com o aparato burocrático que sustentava o antigo Império Romano, por isso, ainda hoje, a instituição é um exemplo simbólico usado para demonstrar como o legado imperial pode se manter vivo em diversas instâncias sociais e culturais através do tempo.

Mesmo alargando-se pelo mundo, as movimentações dos grandes impérios do passado se restringiram basicamente à Europa, Ásia e algumas regiões da África. Porém, essa história começaria a mudar na Idade Média. Em sua maioria, durante o medievo, os europeus ainda se

⁴⁹ Estima-se que o número total de Católicos ao redor mundo chegue a 1,2 bilhão de fiéis. Fonte: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/europa/renuncia-do-papa/igreja-catolica-em-numeros-12-bilhao-de-fieis-40-na-america-latina,d8908d780eb5d310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html> Acessado dia 07 de Julho de 2017.

mantinham basicamente confinados em seu próprio continente, por diversas questões, dentre elas, o “medo” do mar (DELUMEAU, 1989). Isso fica demonstrado, por exemplo, através das gravuras e ilustrações de monstros marinhos que podemos encontrar facilmente em mapas da época.

Figura 6 – O mar de monstros



Mapa mostrando diversos monstros e seres marinhos que habitavam o inconsciente coletivo durante a Idade Média. Fonte: <http://www.historyonthenet.com/44-qa-sea-monsters-edge-medieval-maps-come/> Acessado em 15 de agosto de 2017

Na realidade, mesmo que levássemos em conta que os europeus estavam realmente receosos pelo que poderia estar diante de si, é ainda por volta do fim da Idade Média que eles começam a dar os primeiros passos rumo ao colonialismo, que só veria seu ápice séculos mais

tarde, por volta de 1910⁵⁰. Segundo Crosby (2011), os europeus, durante o medievo, tentaram instalar os seus primeiros estabelecimentos de maneira permanente fora da Europa, e um dos povos a se lançarem a tal empreitada em terras próximas ao Velho Continente são, ironicamente, os Irlandeses, que, por uma espécie de revés da história, passariam quase setecentos anos como colônia de seus vizinhos, os ingleses.

Na primeira, [empreitada] eles navegaram para oeste, a fim de colonizar as ilhas do Atlântico Norte e mesmo de firmar pé no Novo Mundo. Na segunda, navegaram e marcharam na direção leste, para criar Estados de modelo europeu ocidental entre os antigos povos civilizados do Mediterrâneo oriental. Algumas dessas colônias, a leste e a oeste, mal duraram o tempo de um verão; outras atravessaram gerações sucessivas e uma delas, a Islândia, ainda está conosco.

(CROSBY, 2011, p. 56)

Porém, não podemos esquecer que é ainda durante a Idade Média que uma das maiores empreitadas do Ocidente contra o Oriente toma forma, e os europeus são os protagonistas dessa movimentação que começou no século XI, as Cruzadas⁵¹. O deslocamento das caravanas europeias em direção às terras sagradas do Oriente Médio, como Jerusalém, é visto pelos críticos como uma das primeiras tentativas de imposição de vontade e de poder da Europa para além de suas fronteiras naturais.

O nascimento do “germe” do colonialismo europeu durante as Cruzadas deu origem, segundo Crosby (2011), à criação de enclaves onde os cruzados/colonizadores poderiam se estabelecer. Nesse contexto, há a erupção de quatro Estados “europeus” em terras bíblicas: Edessa, Antióquia e Trípoli, além do reino de Jerusalém (p.70). Contudo, como a história nos conta, a movimentação expansionista das Cruzadas fracassou. Por outro lado, o colonialismo moderno, a partir de meados do século XV, teve outro destino, sendo uma empresa europeia que até hoje se faz presente na vida e na história de tantos povos.

De fato, é somente na virada da Idade Média para o começo da Idade Moderna que o desejo, a necessidade e os meios que possibilitaram os europeus a se lançarem aos oceanos viriam a se concretizar. Neste momento, dentre outras coisas, eles estavam em busca de novas

⁵⁰ Said (2011) acredita que em 1914, a maior parte do planeta estava sob a dominação europeia seja em forma de colônias, protetorados, domínios, entre outros, “Nunca existiu em toda a história um conjunto de colônias tão grande, sob o domínio tão completo, com poder tão desigual em relação às metrópoles ocidentais” (p. 40)

⁵¹ Estima-se que as Cruzadas ocorreram entre 1095 e 1291.

rotas marítimas para o Oriente em trajetos que fossem percorridos em menos tempo, com o intuito tanto de fomentar como de ampliar o comércio interno, além de, possivelmente, realizar trocas comerciais com outros povos.

Young (2001) diz que a saída dos árabes da Europa, principalmente da região da Península Ibérica, por volta 1492, ajudou alguns países como a Espanha e Portugal a se organizarem internamente e depois se lançarem aos mares. Acreditamos que, além disso, no início, a Igreja Católica foi um braço importante a mover a engrenagem colonial, ajudando a Europa a se definir. Contudo, ao longo dos séculos, a Igreja, relativamente, perdeu força política, o que, por outro lado, acabou impulsionando a ascensão de algumas monarquias durante a Modernidade, dando “novo” fôlego ao processo colonial.

Economicamente, o Velho Continente estava deixando de lado o feudalismo, os burgos e as cidades se fortaleciam, ganhando importância como rotas comerciais e como centros urbanos. Coincide ainda com esse período o surgimento embrionário do que mais tarde viria a ser chamado de “capitalismo”. O comércio começava a fervilhar em algumas localidades, dando origem a uma nova classe, a burguesia.

Na realidade, na transição entre a Idade Média e o Renascimento, a burguesia ganhou outros poderes, agindo como um braço político relevante, mostrando que não tinha apenas aspirações comerciais, pois com a ânsia de ampliar seus mercados, muitos burgueses ganharam importância dentro das cortes europeias. É importante ainda citar que as transformações tecnológicas começaram a tomar forma no dia a dia europeu, contribuindo significativamente para a exploração de novos mares e continentes. (MIGNOLO, 2011 e 1995).

Dentre os progressos tecnológicos da época, gostaríamos de destacar: o avanço da cartografia e da astronomia; da matemática; a utilização mais difundida da bússola e do astrolábio; o surgimento da imprensa; o aumento do poder do fogo, com a utilização de armas mais rápidas. Crosby (2011) destaca como esses modernos instrumentos ajudaram a formar uma rede que guiaram os europeus rumo à colonização:

Os europeus precisavam de embarcações suficientemente grandes, rápidas e manobráveis para transportar uma carga valiosa de coisas e pessoas ao longo de milhares de quilômetros de oceano, atravessando baixios, recifes e promontórios ameaçadores, e para levá-la de volta com um mínimo de segurança. Precisavam de equipamentos e técnicas capazes de achar caminhos através dos oceanos, sem terra à vista por semanas, e mesmo meses [...] (...) Precisavam de armamento suficientemente portátil para ser levado a bordo e ainda assim eficaz o bastante para intimidar os nativos das terras do outro lado dos oceanos.

(CROSBY, 2011, p.115-116)

Tendo em mãos as combinações que alinhavam técnicas e motivos, o colonialismo imperialista europeu ganhou impulso. Seus efeitos iriam interferir no clima, no espaço natural do mundo e, principalmente, no homem. Espécies animais e plantas que antes que não existiam em diversos biomas pela primeira vez entrariam em contato com outras terras, pois seriam traficados das colônias para as metrópoles, assim como o movimento se deu no sentido inverso, das metrópoles para as colônias, e também entre as colônias.

Na Irlanda, por exemplo, não havia registro de cobras. Segundo a lenda, São Patrício (século IV)⁵² teria sido o responsável por exterminá-las. Porém, na realidade, não há, de acordo com cientistas, fósseis⁵³ do animal rastejante na Ilha de Esmeralda⁵⁴. Contudo, na atualidade, diz-se que o animal passeia por terras irlandesas abertamente. O caso irlandês é apenas um entre muitos outros que serve para exemplificar como a transposição de animais ocorreu durante a colonização.

Outros animais economicamente importantes para alguns países, inclusive em contextos contemporâneos, foram transportados de um bioma para outro ao redor do mundo durante a colonização, dentre eles podemos citar: gado, ovelhas, porcos, cavalos, e até mesmo gatos e cachorros. Ademais, diversas plantas e vegetais que não faziam parte do catálogo biológico das colônias ou das metrópoles, através do contato entre os dois “mundos” foram, com o tempo, sendo introduzidos ao dia a dia: trigo, cevada, milho fazem parte dessa lista (CROSBY, 2011).

Um dos casos mais emblemáticos que podemos citar de alimento não-nativo que, ao longo do tempo, tornou-se fundamental na dieta de uma determinada população é a batata⁵⁵ na

⁵² Pesquisadores, de forma geral, não chegam a um consenso sobre as datações exatas da vida de São Patrício. Por exemplo, o *site Biography* estima que o santo teria nascido em 386, o *site da BBC* acredita que ele nasceu por volta de 387. Philip Freeman, escrevendo uma biografia sobre São Patrício, intitulada *St. Patrick of Ireland: A Biography* (2005), diz acreditar que o santo nasceu por volta do século IV, provavelmente durante o reinado do Imperador Romano Teodósio (347-395). Fonte: http://www.bbc.co.uk/religion/religions/christianity/saints/patrick_1.shtml Acessado em 29 de janeiro de 2018. Fonte: <https://www.biography.com/people/st-patrick-9434729> Acessado em 29 de janeiro de 2018.

⁵³ “Did St. Patrick Really Drive Snakes Out of Ireland?” Fonte: <http://news.nationalgeographic.com/news/2014/03/140315-saint-patricks-day-2014-snakes-ireland-nation/> Acessado em 15 de agosto de 2017

⁵⁴ Poderemos nos utilizar eventualmente do termo “Ilha de Esmeralda” para nos referirmos à Irlanda, baseando-nos em uma expressão literária utilizada por alguns poetas, dentre eles, William Drennan (1754-1820), que, no seu poema *When Erin First Rose*, escrito por volta de 1864, exalta as qualidades da nação, chama seus filhos para a luta, e pede que todos resistam contra o inimigo estrangeiro. Não há um motivo claro para essa denominação, porém, acreditamos que ela tenha origem pelas vastas florestas que podem ter coberto o solo irlandês no passado.

⁵⁵ Segundo McNeill (1949), a batata teria sido introduzida na Irlanda pelos espanhóis, derrubando assim a tese que Sir Walter Raleigh (1552-1618) levava o tubérculo ao país. Para sustentar sua hipótese, McNeill argumenta, dentre outras coisas, que a variedade do vegetal encontrada nas terras irlandesas era diferente daquela cultivada na

Irlanda, que teria chegado à ilha por volta do século XVI, tornando-se a principal fonte de alimentação dos mais carentes. (CROSBY, 2011)

Acredita-se que foram Portugal e Espanha que, ao final do século XV, despontaram como as primeiras nações europeias a se lançarem aos mares do mundo, inclusive com consentimento do Papa Alexandre VI e respaldados (1453-1503) pelo Tratado de Tordesilhas⁵⁶ (1494), que lhes garantiam o direito de tomar posse das terras a serem descobertas no futuro. Salienta-se, na verdade, de acordo com Luna (2018)⁵⁷, o tratado foi mais do que uma partição do mundo em dois lados: “A linha divisória traçada sobre o Atlântico no Tratado de Tordesilhas legitimava o poder de Deus não apenas sobre o espaço, mas sobre as regras do saber e do discernimento.” Pode-se dizer que esse momento histórico deu forma, de certa maneira, ao que é conhecido como a “Era dos Descobrimentos”, “Era Colonial, ou ainda as “Grandes Navegações”.

França e Holanda fizeram o mesmo caminho, porém um pouco mais tarde. A Inglaterra foi um dos últimos países europeus colonialistas a desbravarem os mares em busca de riquezas e terras. Segundo Canny (2001), uma explicação para a “demora” dos ingleses em se aventurarem no além-mar era a pequena quantidade de comerciantes que estavam interessados em terras estrangeiras. Além disso, durante o Período Elisabetano (1558-1603), os comerciantes ingleses tinham acesso às *commodities*, vindos de outros continentes, pelas mãos dos espanhóis.

Ferguson (2010) diz que “Historiadores econômicos muitas vezes pensam a Inglaterra como ‘a primeira nação industrial’. Mas, na corrida europeia por império, os ingleses largaram

Inglaterra. Além disso, a batata era chamada entre os fazendeiros da Ilha de Esmeralda de “*Spanish*” (p.220). Prova disso vem da literatura, o bardo irlandês John O Neachtan, por exemplo, havia grafado, em um de seus poemas, a batata como *Speinheach geal*, que em inglês se traduz como “*the White Spaniard*” (p.220). Tomás O’Riordan, tutor de história na University College Cork, diz no *site historyireland.com* que: “The introduction of the tuber as a curiosity from Spain through Waterford, seems highly plausible. [...] Given the fact that the Spanish were the first Europeans to encounter the potato in the New World, and the first to cultivate it on the European mainland, it should come as no surprise if the Spanish were responsible for bringing the first tubers to our shores. Given that the potato thrived in Ireland from a very early date (but not in Europe), it was probably *solanum tuberosum* rather than *andigena* that was introduced. Certainly 1586 would seem to be the earliest feasible date for introduction to Ireland [...]” Fonte: McNEILL, H. The Introduction of the Potato into Ireland. *The Journal of Modern History*, vol. 21, no. 3, 1949, pp. 218–222. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/1876068, acessado dia 16 de janeiro de 2018; O’RIORDAN, T. The Introduction of the Potato into Ireland. Disponível em: <http://www.historyireland.com/early-modern-history-1500-1700/the-introduction-of-the-potato-into-ireland/>. Acessado dia 16 de janeiro de 2018

⁵⁶ De acordo com o *Oxford Dictionary of World History* (2000, 2003): “Pope Alexander VI had (1493) approved a line of demarcation stretching between the poles 100 leagues (about 500 km) west of the Cape Verde islands. All to the west was Spanish, to the east Portuguese – an award disregarded by other nations. Portuguese dissatisfaction led to a meeting at Tordesillas in north-west Spain where it was agreed to move the papal line to 370 leagues (about 1850 km) west of Cape Verde. The pope sanctioned this in 1506. It was modified by the Treaty of Zaragoza (1529), which gave the Moluccas (Spice Islands) to the Portuguese.”

⁵⁷ Texto inédito, a referenciar corretamente.

tarde” (p.27). A Inglaterra só se lançaria aos mares após disputas com a Espanha. Com o rompimento dos acordos com os espanhóis, os ingleses sentiram a necessidade de buscarem o que desejavam no além-mar. Contudo, é importante deixar claro que no século XVI não havia intenção de se construir um império, mas de se expandir as rotas comerciais (CANNY, 2001).

Diz-se que a expansão colonial britânica nem de longe teria sido um ato sem intenção, pelo contrário, foi, na realidade, um ato de imitação. O Império Britânico começou a se montar sobre proventos como açúcar, cafeína e nicotina (p.39). A Inglaterra levou praticamente duzentos anos para deixar de ser “uma entidade economicamente medíocre, politicamente turbulenta e estrategicamente de segunda classe”, e se tornar “o maior império que o mundo já tinha visto”, conquistando cerca de 43 colônias nos 5 continentes habitáveis do globo. (FERGUSON, 2010, p.74). Não sem motivos foi descrito, metaforicamente, por muitos autores como o Império no qual o sol nunca se põe (em inglês, *the empire on which the sun never sets*), já que, pela grandiosidade de sua massa territorial conquistada, sempre, em alguma parte do império, era dia e o sol estava “brilhando”.

Segundo Canny (2001), na época de Thomas More (1478- 1535), o isolamento britânico e a falta de colônias eram vistos como uma forma de mostrar autossuficiência em relação aos demais países europeus. A própria ilha britânica era comparada com as Ilhas da Fortuna da mitologia grega, adicionando-se, assim, uma dimensão idealista, e também simbólica. Porém, com os laços cada mais firmes e estreitos com o mundo, os ingleses passaram a acreditar que poderiam ser os novos romanos, levando a civilização para o mundo “bárbaro”, isto é, tanto para o “Novo Mundo” como para o Oriente.

Sendo assim, ainda de acordo com Canny (2001), o processo colonizador inglês foi pensado com base no modelo romano. Quem contribuiu para tanto teria sido Sir Thomas Smith (1513-1577), um professor de Lei Civil. Quando o sentimento expansionista ganhou fôlego, os vizinhos da Inglaterra, a Irlanda e a Escócia, tornam-se as primeiras potenciais colônias a serem aglutinadas pelo futuro Império. Dessa maneira, constituiu-se o que ficou conhecido como “colônias internas” (PILKINGTON & RYDER, 2005, p. 172), que foram implantadas através do sistema de *plantations*, que pode ser entendido, dentre outras coisas, como “assentamentos”.

Contudo, alguns historiadores, como Kenny (2004), salientam que a posição geográfica da ilha onde se situa a Irlanda foi um dos motivos importantes para a ida dos colonos para lá, por questões de segurança, já que a Irlanda seria uma espécie de “escudo” contra invasões à Inglaterra. Então, manter o país sob o “poder inglês” era essencial.

A lógica utilizada no começo da colonização da Irlanda pelos ingleses/britânicos era a seguinte: primeiro levar sua missão civilizadora aos vizinhos para depois se lançarem aos mares.

[...] Também pareceria lógico que os descendentes de normandos na Escócia, Inglaterra e Irlanda tivessem como prioridade máxima cumprir sua histórica missão civilizadora perto de casa, antes de se envolverem em empreendimentos mais especulativos para os quais sua responsabilidade moral era menor. Além disso, pode ter parecido a protestantes comprometidos, como Emmanuel Downing e John Winthrop, que a conclusão desta agenda doméstica deveria ter prioridade porque a Reforma Protestante fez pouco progresso nos confins distantes dos domínios do rei.⁵⁸

(CANNY, 2001, p. 7)

Segundo Morgan (1985), colonizar a Irlanda significava “reformatar” o país, através de uma administração *Anglo-Irish* (Anglo-Irlandesa) (p. 261), já que os irlandeses, como vimos, eram vistos como “bárbaros”, como acreditava inclusive Sir Arthur Chichester (1563-1625), *Lord Deputy* da Irlanda, que dizia, dentre outras coisas, que os falantes gaélicos que habitavam as *Highlands* escocesas eram tendenciosos ao crime e desobedientes. Já sobre a Irlanda, ele se refere como “aquela terra bárbara onde as pessoas ‘não conhecem a Deus, nem se importam com o homem’”⁵⁹. As mesmas crenças se alastravam aos povos das Northern Isles de Shetland, Orkney, Isle of Man, e das Anglo-Scottish Borders. Sendo assim, segundo a convicção de Chichester, esses povos “rebeldes”, “bárbaros”, “subversivos” tinham a intenção de desestabilizar a periferia do Império. (CANNY, 2001, p. 126-127)

O que movia as pessoas a mudarem para as colônias, inclusive os escoceses, era, na realidade, o desejo de enriquecer. Esse foi um dos muitos anseios, por exemplo, dos primeiros colonos que seguiram para a Irlanda. O que não pôde ser concretizado por muito deles.

Outro fato que contribuiu para o aumento do fluxo de emigrantes escoceses para todas as colônias, e não somente para as Índias Ocidentais, foi que a Irlanda se provou menos atrativa para os colonos depois de 1660 do que em décadas anteriores de 1641, e as pessoas que haviam esperado fazer suas

⁵⁸ [...] it would also have appeared logical to those of Norman descent in Scotland, England, and Ireland that their first priority was to fulfil their historic civilizing mission close to home, before becoming involved in more speculative ventures for which their moral responsibility was less clear. Besides, it may have seemed to committed Protestants, such as Emmanuel Downing and John Winthrop, that the completion of this domestic agenda should enjoy priority because the Protestant Reformation had made but little progress in the outlying reaches of the King's dominions. (CANNY, 2001, p. 7)

⁵⁹ “that barbarous land where the people ‘know not God, nor care not for man’” (p.126)

fortunas lá, precisaram procurar [em locais] mais distantes. Aventureiros ingleses ainda estavam à frente daqueles que lideravam a busca pela oportunidade colonial, mas nas décadas depois da Restauração, esses eram frequentemente acompanhados pelos escoceses, ou pelos ingleses e escoceses que tinham tentado a sorte primeiro em assentamentos da Irlanda.⁶⁰

(CANNY, 2001, p.23)

Com o crescimento e diversidade de povos que o Império passou a reunir sob sua tutela, não cabia o adjetivo “Inglês”, que era muito singular. Adota-se, dessa forma, o adjetivo “Britânico” (CANNY, 2001, p.24).

De acordo com Marshall (1998), o Império Britânico cresceu a passos largos entre o fim do século XVII e o início do século XIX. Erguia-se o “*empire of the sea*” (p.5), não apenas em termos comerciais, mas também militares. Os britânicos tornaram-se uma das mais poderosas forças navais do mundo. Sua potência deveria ser exercida inclusive sobre seus rivais. Até mesmo os irlandeses eram considerados possíveis rivais comerciais dos ingleses (p.255). Por isso os comerciantes da Irlanda enfrentavam restrições impostas pelo governo britânico, dentre elas, uma alta taxa de impostos. Foi ainda um período marcado pelo alto número de escravos cruzando o Atlântico, entre 1662 e 1807 foram traficados cerca de 3,4 milhões de negros. (p.2)

Ao final do século XVIII, Londres já era considerada um dos centros mundiais. O Império dominava regiões que iam além das suas possessões “formais”, o que ficou conhecido como um império informal, ou seja, áreas de influência britânica que não eram verdadeiramente colônias. O caso de Portugal exemplifica a situação. Como o país da Península Ibérica passou a depender militarmente dos britânicos⁶¹, seus mercados ficaram abertos a eles através de acordos. Em 1808, ao chegar no Brasil fugido de Portugal, que enfrentava uma eminente invasão Francesa, liderada por Napoleão Bonaparte (1769-1821), Dom João (1767-1826) decidiu abrir os portos às nações “amigas”, no caso, aos britânicos. Dessa maneira, Portugal e Brasil tornaram-se “colônias satélites”. E o Brasil se configurou, a nosso ver, como um país duplamente colonizado, isto é, era uma colônia oficial de Portugal e uma possessão não-oficial da Grã-Bretanha: “A busca por um império informal do século XVIII começa

⁶⁰ Another factor which contributed to the increasing flow of Scots emigrants to all the colonies, and not only to the West Indies, was that Ireland proved less attractive for settlers after 1660 than in the decades before 1641, and people who might previously have hoped to make their fortunes there now had to look further afield. English adventurers were still to the fore among those who led the quest for colonial opportunity, but, in the decades after the Restoration, these were frequently joined by Scots, or by English and Scottish people who had first tried their luck with plantation in Ireland. (CANNY, 2001, p.23)

⁶¹ Portugal e a Inglaterra assinaram no século XIV, um acordo conhecido como *Anglo-Portuguese Treaty* que permitiu o reforço de laços militares e cooperação mútua.

convencionalmente e com boas razões com Portugal e o Brasil. Mesmo na primeira metade do século XVIII, Portugal e suas colônias eram satélites virtuais da Grã-Bretanha”⁶² (MARSHALL, 1998, p. 21)

Marshall (1998) diz que os ganhos e as demandas conquistadas pelo Império Britânico ao redor do mundo impulsionaram, de certa forma, a Revolução Industrial (século XVIII). Contudo, novamente, o caso brasileiro serve de exemplo para ilustrar de onde, em parte, vinham os rendimentos britânicos, que não eram provenientes apenas do comércio.

A primeira metade de século foi a era do boom do ouro no Brasil. Legalmente o ouro brasileiro tinha que ser exportado para Portugal, mas grande quantidade foi passada para a Inglaterra em troca de enormes quantidades de produtos manufaturados britânicos, muitos deles destinados ao Brasil, ou para serem transportados do Brasil para colônias espanholas ao redor do Rio Prata. Financiadas pelo ouro, as exportações britânicas para Portugal dobraram em valor, passando de £355,000 ao ano no começo do século para mais de £1 milhão em 1750. Ao menos um terço da produção do ouro brasileiro acabou na Inglaterra.⁶³

(MARSHALL, 1998, p. 22)

A revolução industrial deu à Grã-Bretanha, nas palavras de Hobsbawn (2016), poder e influência mundial “inéditos”. Para que tal capacidade fosse possível, foram necessários cerca de duzentos anos de crescimento econômico razoavelmente contínuo, mas não apenas isso, a expansão ultramarina britânica, principalmente com a “aquisição” de colônias ao redor do globo, foi essencial.

Ao final do século XIX, a Grã-Bretanha buscou ampliar ainda mais suas conquistas econômicas. Tal movimento culmina, no século XX, com o apogeu imperial britânico, que se tornou o maior império do planeta. Contudo, de acordo com Hobsbawn (2016), todo esse poder lhe rendeu uma dependência econômica crescente dos mercados estrangeiros e de suas colônias, principalmente quando se tratava do controle sobre matérias-primas. Possivelmente, por esse motivo, a Grã-Bretanha passa a desejar modificações na configuração dos regimes políticos em

⁶² “Search for an eighteenth-century informal empire begins conventionally and with good reason with Portugal and Brazil. Even in the first half of the eighteenth century, Portugal and its colonies were virtual satellites of Britain” (MARSHALL, 1998, p. 21)

⁶³ The first half of the century was the age of Brazil's gold boom. Legally Brazilian gold had to be exported to Portugal, but in large quantities it then passed to Britain in return for huge imports of British manufactured goods, many of them destined for Brazil, or to be transhipped from Brazil into the Spanish colonies around the River Plate. Financed by gold, British exports to Portugal doubled in value from over £355,000 a year at the beginning of the century to over £1 million by 1750. At least one-third of the annual output of Brazilian gold ended up in Britain. (MARSHALL, 1998, p. 22)

algumas regiões do planeta, como a independência dos países da América Latina e a “abertura” chinesa.

[...] a economia britânica criou um padrão característico e peculiar de relações internacionais. Dependia em alto grau do comércio exterior (...). Os mercados ultramarinos para produtos e capitais desempenhavam um papel importante e cada vez mais na economia. Ao fim do séc. XVIII, as exportações equivaliam a cerca de 13% da renda nacional; no começo da década de 1870, a cerca de 22%; a partir de então, variaram entre média de 16% a 20%, exceto no período entre a Depressão de 1929 e o começo da década de 1950. (...) [...] a América Latina, que, sem exagero, salvou a indústria algodoeira britânica na primeira metade do séc. XIX, ao se tornar o principal mercado para suas exportações, absorvendo 35% delas em 1840, com destaque para o Brasil. [...] A segunda área eram as Índias Orientais (que logo se tornaram suficientemente importantes para se dividirem na Índia e no Extremo Oriente). Em breve, essa área tornou-se de importância crucial. Começando com 6% das exportações britânicas de algodão após as guerras napoleônicas, essas regiões chegaram a absorver 22% em 1840, 31% em 1850 e nada menos de 60% depois de 1873. À Índia cabia maior parte – cerca de 40% a 45% após o início da ‘Grande Depressão’.

(HOBSBAWN, 2016, p.127-139)

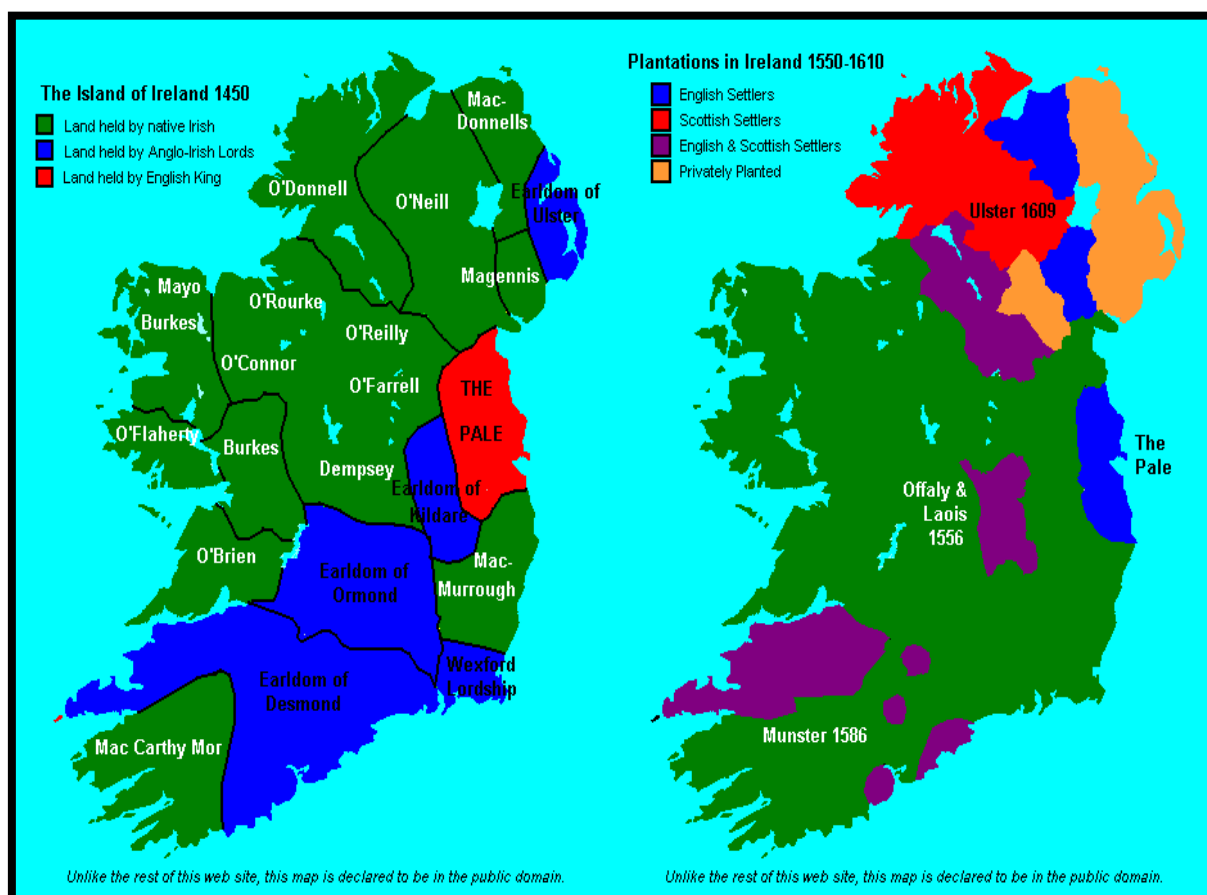
1.6 A Irlanda no contexto colonial

Costumeiramente, diz-se que os irlandeses passaram 700 anos sob o domínio britânico porque, na realidade, os primeiros “ingleses” (Normandos) começaram a chegar muito antes da implantação dos assentamentos. No século XII, Henrique II (1133-1189), rei da Inglaterra, que era parte do Império Angevino, pediu permissão ao Papa para invadir a Irlanda e disseminar a fé cristã entre o povo “rude e ignorante”.

A Irlanda ficou conhecida entre acadêmicos e historiadores (pós-coloniais) como a “primeira colônia” inglesa e um “laboratório” para o modelo de civilidade que o Império Britânico pretendia levar a outros locais habitados por “nativos bárbaros”. Além disso, ao instalar as *plantations* nas terras irlandesas, os britânicos desejavam estimular o crescimento econômico. Acredita-se que, por volta de 1641, 22.000 ingleses haviam assentado em Munster e 15.000 ingleses e escoceses em Ulster, mas houve imigração para todas as partes do país. (CONNOLLY, 2011, p. 468-469)

Mesmo que no começo tivesse ocorrido problemas na implementação das *plantations*, enfrentando casualidades com os nativos descendentes dos Celtas, povo que havia colonizado a Irlanda por volta de 150 a.C⁶⁴, o Império Britânico conseguiu conquistar uma porção da Irlanda, assim tornando o país parte do Império, mesmo que isso tivesse demandando tempo, pólvora e sangue. Muito desse processo inicial de colonização envolveu, dentre outras coisas, o confisco de terras dos gaélicos.

Figura 7 - As *plantations* na Irlanda



Mapas mostram a colonização da Irlanda. Fontes: <https://www.quora.com/Was-Ireland-a-colony-of-England-Britain>. Acessado em 10 de outubro de 2017; http://www.irishhistorylinks.net/Irish_History_Timeline.html. Acessado em 10 de outubro de 2017

⁶⁴ Moody e Martin (2001) dizem que “There seem to have been two movements into Ireland – one to the western half, by people coming directly from the Continent, and a second to north-east Ireland by a group coming from northern Britain [...]. It is clear in any case that the Celts were established here by about 150 BC (p.23)

Foi com a ascensão dos Tudors ao trono inglês, no século XV, que a monarquia inglesa voltou seus olhos para os assuntos pertinentes à Ilha da Irlanda, “quatro soberanos da casa dos Tudors - Henry VIII, Edward VI, Mary and Elizabeth – completaram a conquista da Irlanda”⁶⁵ (p. 139), e mais, pela primeira vez, o país estaria sob a tutela de um governo central, e esse governo seria inglês (MOODY e MARTIN, 2001). Segundo os historiadores, foi um período marcado, dentre outras coisas, pela violência. Em 1541, Henrique VIII tornou-se propriamente o “Rei da Irlanda”. (p.139)

Porém, algumas preocupações pesavam nos ombros da monarquia inglesa: a instabilidade interna da Irlanda e o medo de invasões externas. Como o mapa acima ilustra, a colonização, ou melhor, as *plantations* inglesas começaram na região leste da Irlanda, mais especificamente em Ulster, e aos poucos se alongaram para outras zonas, como Dublin. As áreas mais a oeste do país, que se mostraram mais resistentes à colonização, continuaram, em um primeiro momento, “controladas” pelos nativos gaélicos que, por sua vez, eram influenciados, em parte, pela Igreja Católica.

Isto é, neste momento, o poder interno do país estava dividido basicamente entre os ingleses e seus descendentes, e os Lordes Gaélicos (*Gaelic Lords*), que eram considerados “inimigos do estado” (MOODY e MARTIN, 2001, p. 142).

Os ingleses tinham considerado, até então, os Lordes gaélicos como **inimigos incorrigíveis**. Eles fizeram isso porque o sistema de sociedade sob a qual a parte gaélica da população da Irlanda vivia - suas tradições, instituições, leis e língua – ainda era, embora três séculos houvessem se passado desde a invasão Normanda, diferente do sistema inglês. Os irlandeses gaélicos tinham uma vida cultural e institucional própria, uma vida em que seus ancestrais haviam vivido em um tempo imemorial, embora eles e os ingleses tivessem vivido lado a lado, **eles eram, de fato, duas nações diferentes**. Nos séculos em que os ingleses mantiveram os irlandeses gaélicos à distância, seus interesses frequentemente conflitavam ao ponto de serem inimigos. **Logo, quando ficou clara que a nova política dos Tudors lhe negaria suas particularidades e acabaria com sua independência, muitos dos Lordes gaélicos mostraram uma inimizade ainda maior do que antes.**⁶⁶

⁶⁵ “four sovereigns of the house of Tudor – Henry VIII, Edward VI, Mary and Elizabeth - completed the conquest of Ireland.” (p.139)

⁶⁶ The English had, up to this time, looked upon these Gaelic Lords as **inveterate enemies**. They had done so because the system of society under which the Gaelic part of the Irish population lived- their traditions, institutions, laws and language- was still, although three centuries had elapsed since the Norman invasion, different from the English system. The Gaelic Irish had a cultural and institutional life of their own, a life that their ancestors had lived from time immemorial, and although they and the English lived side by side in Ireland **they were, in fact, two different nations**. In the centuries when the English had held the Gaelic Irish at arm’s length, their interests had frequently conflicted to the point of enmity. **Soon, when it became clear that the new policy of the Tudors would deny them their distinctiveness and would wipe out their independence, many of the Gaelic lords were to display an even greater enmity than before.** (ênfase nossa) (MOODY e MARTIN, 2001, p. 142).

(ênfase nossa) (MOODY e MARTIN, 2001, p. 142).

França e Espanha, por outro lado, também “tiravam o sono” dos monarcas ingleses. Havia o medo de que as regiões irlandesas mais distantes do controle da Inglaterra fossem invadidas por estrangeiros que visavam, dentre outras coisas, minar o poder e a segurança da Bretanha.

Os temidos rivais domésticos ou os inimigos estrangeiros poderiam usar a Irlanda como uma base de suas operações contra eles. A relutância irlandesa era, do seu ponto de vista [ingleses], um perigo que se intensificava conforme o século XVI progredia. [...] **Um motivo a mais para a conquista Tudor da Irlanda foi provida pelo que mais à frente se chamaria de expansão imperial. A Inglaterra estava enciumada pelo grande crescimento do poder espanhol**, e ela estava cada vez mais preocupada com a necessidade de expansão de seu próprio domínio e seu comércio no além-mar.⁶⁷

(ênfase nossa) (MOODY e MARTIN, 2001, p. 139)

Por esses motivos, os Tudors sabiam que precisariam intensificar a força militar e a presença civil inglesa nas terras irlandesas. Henrique VIII, que havia rompido laços com Roma, tornando-se senhor de sua própria igreja, a Anglicana, tentava converter a todos que faziam parte do reino à nova religião. Porém, como a maioria predominante dos irlandeses era católica, o país não se converteu às imputações e ao assédio religioso proposto pelo chefe da coroa inglesa. Dessa maneira, diante dessa batalha política pelas almas dos irlandeses, protestantes foram enviados à Irlanda, “*If the Irish would not become Protestant, then Protestant must be brought to Ireland*” (MOODY e MARTIN, 2001, p. 153). Os nativos irlandeses, nesse contexto, perderam espaço, ficando segregados em determinadas áreas para que uma comunidade protestante pudesse ser criada.

Contudo, a emigração de protestantes para a Irlanda mostrava que o desejo dos ingleses se estendia além do que aparentava, ou seja, a “mera” catequização religiosa. Em nossa análise, ao tentar converter o país ao credo protestante, Henrique VIII fazia um movimento duplo, isto é, possibilitava que a Irlanda passasse por um processo de anglicanização de seus costumes, de sua cultura, e da educação do país, e, além disso, afastava a influência política de estrangeiros,

⁶⁷ The feared domestic rivals or foreign enemies might use Ireland as a base for operations against them. Irish recalcitrancy was, from their point of view, a danger which increased as the sixteenth century progressed [...] **A further motive for the Tudor conquest of Ireland was provided by what later ages would call imperial expansion. England was jealous of the great power of Spain**, and she became increasingly preoccupied with the necessity of extending her own dominion- and her trade-overseas.
(ênfase nossa) (MOODY e MARTIN, 2001, p. 139)

inclusive de Roma. (MOODY e MARTIN, 2001). Menciona-se que era comum, na época, nas regiões mais a oeste da Irlanda, acreditar que o Papa era na realidade o rei, aquele que estava regendo o trono inglês nada mais era do que alguém sob a obediência papal.

De sua parte, Henrique VIII acreditava que poderia tirar das mãos do Papa o poder que ele tinha entre os seus fiéis irlandeses. Ademais, a doutrinação dos católicos ao protestantismo cortaria possíveis laços entre os irlandeses e países católicos como a França e a Espanha.

Alguns missionários anglicanos enviados para as regiões que “careciam” de doutrinação protestante acreditavam que as bárbaras terras da Irlanda deveriam primeiro ser governadas pela força, para que depois Deus pudesse agir. Além do mais, os ingleses presumiam que os irlandeses só se libertariam da “selvageria” à qual estavam acometidos quando deixassem o catolicismo para trás e abraçassem, através da conversão, a nova religião imperial.

Contudo, é importante salientar que parte da identidade irlandesa foi construída tomando como viés o espectro religioso, dando forma à seguinte equação: irlandeses = católicos, o que demonstra o peso e a influência da Igreja Romana na Irlanda, além de sinalizar uma resistência política contra o avanço do Império. Em verdade, a “catequização” dos irlandeses ao protestantismo, junto com a instalação das *plantations*, gerou problemas tão graves que ainda recentemente, no século XX, ecoariam. Enquanto o *ethos* irlandês configurou-se basicamente como católico, o britânico era anglicano, o que, conseqüentemente, gerou choques em diversos níveis.

A Igreja Católica, maior e mais poderosa instituição religiosa da Irlanda, ao passar dos séculos, tornou-se também, possivelmente, o braço político mais importante e influente do país, mesmo com a dominação colonial britânica. Na realidade, a Igreja passou a operar na Irlanda como espécie de “império informal”, como alguns acreditam, que começou a se formar com a chegada dos primeiros missionários cristãos, por volta de 400 d.C. A fé cristã acabou sincretizando-se com as práticas religiosas dos Celtas e esse processo deu forma a uma tradição mitológica e cultural que vai impactar, através de um viés romantizado, o curso do nacionalismo irlandês em luta contra a dominação imperial.

Mesmo que os Tudors tenham exercido um forte poder político e militar na Irlanda, o destino do país ao lado da Inglaterra foi selado “em definitivo” por volta de 1800, com a declaração do Ato de União, *Act of Union*, em inglês. Através desse ato político, o Reino da Irlanda foi fundido com o da Inglaterra, formando o *United Kingdom of Great Britain and Ireland*. A Irlanda, com isso, perdeu a “liberdade” que o país possuía, o que causou graves conseqüências políticas para si.

Alguns historiadores sugerem que o norte da Irlanda acabou sendo “beneficiado” com a unificação, inclusive através da industrialização. A região, além de ser um dos locais das primeiras *plantations*, concentrava a maior parte dos protestantes irlandeses, reflexo claro, inclusive, dos assentamentos. Enquanto isso, áreas mais ao sul mantiveram sua economia voltada para a agricultura.

Porter (1999) diz que:

O *Act of Union* findou o *status* formal da Irlanda como um ‘Domínio’ ou reino dependente, uma condição de sujeição colonial inadequadamente atenuada pela independência espúria garantida ao Parlamento irlandês em 1782-83. A União, embora eventualmente aceita pelo grupo, foi universalmente interpretada como uma anexação em resposta aos sangrentos conflitos de 1798. [...] ⁶⁸

(p.494-495)

A rebelião de 1798, mencionada por Porter, tomou forma quando membros do *United Irishmen*⁶⁹, inspirados, de certa maneira, pela vitoriosa Revolução Americana (1776), além da influência da Revolução Francesa (1789), buscaram uma reforma para o parlamento irlandês que unisse os protestantes e os católicos, dessa forma, diminuindo o poder da classe protestante que governava o país, principalmente membros da *Protestant Ascendancy*. Os planos reformistas não deram certo, mesmo contando com apoio de franceses. O governo britânico conseguiu deter a insurreição, que terminou com 30 mil mortos. A Irlanda só voltaria a ter sua independência política (completa) em 1949. (MOODY e MARTIN, 2001; CONNOLLY, 2011).

A *Protestant Ascendancy*, que pode ser definida, nas palavras de Connolly (2011) como: “A elite protestante que dominou a sociedade irlandesa sob a *penal law*”⁷⁰ (p. 491), foi um dos braços religiosos e políticos mais poderosos do Império. Na realidade o que se deu foi que uma minoria protestante, em geral, membros da *Church of Ireland* (Igreja da Irlanda) e “civis”, que seguiam um protestantismo de viés anglicano, passaram a dominar o cenário político irlandês, relegando a maioria católica à obscuridade.

⁶⁸ The Act of Union terminated Ireland's formal status as a 'Dominion' or dependent kingdom, a condition of colonial subjection inadequately ameliorated by the spurious independence granted to the Irish Parliament in 1782-83. The Union, though eventually accepted by that body, was universally interpreted as annexation in response to the bloody conflicts of 1798. [...] (p.494-495)

⁶⁹ A *United Irishmen* foi uma organização que buscava a reforma parlamentar na Irlanda.

⁷⁰ “Protestant elite that dominated Irish society under the penal law” (p. 491)

Além dos fiéis da Igreja de Roma, outras denominações cristãs protestantes e de outros credos religiosos também foram menosprezados. No *site Ricorso*⁷¹, lê-se que a *Ascendancy* remonta ao século XVII, mais exatamente a 1690, e basicamente retirou o poder dos católicos de possuir terras e alguns bens “mais simples”, como cavalos⁷², por exemplo. Na realidade, as consequências do Ato de União relegaram a Irlanda a uma crise de *status* político até hoje não solucionada totalmente, em certo sentido.

1.6.1 Irlanda: uma colônia?

Diante das tramas que se tecem no turbulento passado irlandês e do imbróglio político causado pelo *Act of Union*, um importante questionamento se faz, até os nossos dias, entre aqueles que estudam tanto a história do Império Britânico como a da Irlanda: “de fato, a Irlanda foi mesmo uma colônia?”. E é por esse motivo que nos empenhamos a percorrer e buscar entender esse ponto controverso da história irlandesa, já que isso acaba tendo reflexo em “traumas” vivenciados pelos irlandeses até hoje.

Porter (1999) fundamenta a indagação ao dizer que:

A União (*Union*) formal dos reinos da Irlanda e da Grã-Bretanha (1801-1922) mascarou uma administração híbrida com manifestos elementos coloniais, permitindo interpretações variantes do caráter da dependência irlandesa. A Irlanda era parte integral do Reino Unido, um [país] periférico, ou sub-região atrasada, ou uma colônia em tudo menos no nome?⁷³

(p.494)

A resposta para esse questionamento é problemática, envolta em um denso nevoeiro que esconde por trás de si uma complexa tessitura política. Howe (2002), trazendo uma citação de Steven G. Ellis, descortina essa nebulosidade da Irlanda em relação a sua posição colonial

⁷¹ O *site* oferta como repositório de arquivos informações sobre a literatura irlandesa, sendo, na verdade, uma grande e rica fonte para pesquisas acadêmicas na área. É assinado por Bruce Stewart, que escreveu um dos artigos que compõe o *The Cambridge Companion to the Irish Novel*, de 2006.

⁷² Fonte: http://www.ricorso.net/tx/Courses/LEM2055/Appendx/Anglo-Irel/Texts/Anglo_Irel.htm Acessado em 01 de fevereiro de 2018

⁷³ The formal Union of the kingdoms of Ireland and Great Britain (1801-1922) masked a **hybrid administration** with manifest colonial elements, allowing variant interpretations of the character of Ireland's dependency. Was Ireland an integral part of the United Kingdom, a peripheral, backward sub-region, or a colony in all but name? (p.494)

diante do Império Britânico e nos serve de vitrine para mostrar as contradições e desencontros existentes no assunto:

No entanto, na Irlanda nunca houve uma divisão ‘racial’ tão clara entre colonos e nativos como na África do Sul. Apesar de três séculos de domínio colonial: a população indígena da África do Sul permanece imediatamente distinguível dos colonos em aparência e cultura, enquanto que os descendentes dos ‘irlandeses selvagens’ são agora praticamente indistinguíveis. **As razões para esta aculturação também demonstram por que, em última análise, os modelos coloniais da história irlandesa... levantam tantos problemas quanto eles resolvem. A proximidade geográfica da Irlanda e da Grã-Bretanha e sua interdependência econômica de longa data incentivaram a contínua migração entre as duas ilhas e, consequentemente, fortificaram os laços culturais, que não podem ser descritos como coloniais.** E diferente dos ‘trabalhadores migrantes’ na África do Sul, os nativos da Irlanda há muito tempo gozam do mesmo *status* na Grã-Bretanha do que a população local. (1991: 294)⁷⁴

(ênfase nossa) (p.15)

Howe (2002) diz que há fatos e pontos, como os citados abaixo, que, dependendo do lado em que “alguém” se posicione, isto é, defendendo ou contestando a condição colonial da Irlanda, “criariam” um conflito intelectual amargo, e é isso que tem acompanhado e moldado a política e a história moderna irlandesa.

A Irlanda foi durante séculos a vítima da opressão imperialista inglesa ou britânica. Irlanda, norte ou sul, é ainda vítima do imperialismo. A República da Irlanda é um estado neocolonial. A República da Irlanda é (também ou alternativamente) um estado pós-colonial. A ‘*Black and Tan war*’ de 1919-21 foi a primeira grande batalha moderna de luta anticolonial. A violência na Irlanda do Norte depois de 1969 foi uma guerra anticolonial de libertação. A Irlanda deve recuperar sua identidade cultural de séculos de imposições colonialistas. A Irlanda do Norte é uma colônia britânica. A comunidade *Unionist* (ou *Loyalist*, ou Protestantes) na Irlanda do Norte é um enclave colonial.⁷⁵

⁷⁴ However, in Ireland there was never anywhere near such a clear ‘racial’ division between settlers and natives as in South Africa. Despite three centuries of colonial rule: the indigenous population of South Africa remains immediately distinguishable from the settlers in appearance and culture, whereas the descendants of ‘the wild Irish’ are now practically indistinguishable. **The reasons for this acculturation also demonstrate why, in the last analysis, colonial models for Irish history . . . raise as many problems as they solve. The geographical proximity of Ireland and Britain and their long-standing economic interdependence encouraged continual migration between the two islands, and consequently strong cultural ties, which cannot be described as colonial.** And unlike ‘migrant labourers’ in South Africa, ‘natives’ from Ireland have long enjoyed’ largely the same status in mainland Britain as the local population. (1991:294) (ênfase nossa) (p.15)

⁷⁵ Ireland was for centuries the victim of English, or British, imperialist oppression. Ireland, north and south, is still the victim of imperialism. The Irish Republic is a neocolonial state. The Irish Republic is (also, or alternatively) a *postcolonial* state. The ‘*Black and Tan war*’ of 1919–21 was the first great modern anticolonial struggle. The violence in Northern Ireland after 1969 has been an anticolonial war of liberation. Ireland must

(p. 1)

Na realidade, ao nos debruçarmos sobre essa investigação, encontramos, no meio acadêmico, argumentações teóricas que fogem da fixidez e homogeneidade conclusiva de um “sim” ou “não”. Para esclarecer os motivos que levam a um difícil questionamento, nos debruçamos e utilizamos as obras de Pilkington e Ryder, Howe, Pine e Cleary, entre outros.

Se a Irlanda foi mesmo uma colônia do Império Britânico, as dificuldades poderiam começar, por exemplo, em encontrar uma classificação dentro do leque das nomenclaturas adotadas para as colônias. De acordo com Porter (1999), a Irlanda não é facilmente encaixada dentro das classificações usualmente adotadas para as “colônias brancas”. Alguns historiadores acreditam que o país teve o *status* de *Dominion*, que é definido pelo *The Commonwealth Yearbook 2006* como:

[...] comunidades autônomas dentro do Império Britânico, iguais em *status*, de forma alguma subordinadas umas às outras em qualquer aspecto de seus assuntos domésticos ou externos, embora unidas pela lealdade à Coroa e livremente associadas como membros da *British Commonwealth of Nations*.⁷⁶
(p.13)

Nações que fizeram parte dessa designação são, a título de exemplo: Canadá, Austrália, Nova Zelândia, África do Sul e Irlanda. Porém, outros estudiosos se inclinam em categorizar a Irlanda como uma *Crown Colony*, isto é, uma nação que depositava nas mãos do império a autoridade executiva própria de uma colônia. Na realidade, a Irlanda chegou a ser considerada uma anomalia constitucional dentro do Império Britânico pela sua posição confusa e indefinida na categorização imperial, assim defende Cleary em seus escritos.

De um dos lados estão os teóricos que recusam totalmente a hipótese de considerar a Irlanda uma colônia; do outro estão aqueles que afirmam que o país foi realmente uma possessão inglesa. Além disso, alguns críticos tentam assumir um posicionamento de aparente “neutralidade”, ao afirmarem, por exemplo, que seria: “[...] talvez mais preciso pensar em

recover its cultural identity from centuries of colonialist impositions. Northern Ireland is a British colony. The Unionist (or Loyalist, or Protestant) community in Northern Ireland is a colonial settler enclave. (p. 1)

⁷⁶ [...] autonomous communities within the British Empire, equal in status, in no way subordinate one to another in any aspect of their domestic or external affairs, though united by a common allegiance to the Crown and freely associated as members of the British Commonwealth of Nations. (p.13)

termos de *características coloniais em combinação com outras, se não, na verdade, de graduações de graus de colonialidade*⁷⁷ (italico no original) (grifo nosso) (HOWES, 2008, p. 138).

Na verdade, em parte, foi o advento dos estudos pós-coloniais que trouxe à tona o questionamento. O que está em jogo com a ascensão dessa indagação não é apenas uma classificação sobre o passado irlandês, antes trata-se de uma pergunta que supõe um posicionamento político. Isto é, assumir uma postura teórica segundo a qual a Irlanda foi realmente uma colônia britânica, sendo, nos dias de hoje, consequentemente, uma sociedade pós-colonial, abriria caminho para uma crítica ao papel britânico na narrativa histórica irlandesa, fazendo pesar sobre o (ex) Império máculas que assustam os irlandeses até hoje. Esse arranjo pode nos dar pistas sobre por que esse assunto é tão controverso e delicado.

Segundo Cleary (2007), uns dos primeiros pontos defendidos por alguns teóricos para descartar a possibilidade de ter sido a Irlanda, no passado, uma colônia, é sua posição geográfica e traços culturais do país. Isto é, eles consideram que, por estar territorialmente inserida na Europa, assim como por sua fauna, flora, relevo, clima, raça, religião e ancestrais linguísticos se assemelharem aos seus vizinhos do Velho Continente, a Irlanda não poderia ser classificada como uma “ex-colônia”.

O que se argumenta é que a Irlanda foi apenas “negligenciada” em relação aos seus vizinhos europeus, o que lhe causou alguns “atrasos” (sociais, econômicos, históricos), “Assim concebidas, as diferenças entre a Irlanda e a Europa são invariavelmente estruturadas pelo conceito de ‘atraso’ e ‘avanço’”.⁷⁸ (CLEARY, 2007, posição 602).

Ainda se alega que a Irlanda viveu os movimentos literários, históricos e religiosos, como a Reforma Protestante, por exemplo, contemporaneamente às demais nações europeias, o que também não justificaria a classificação do país como uma colônia. Porém, Cleary (2007) rebate essa visão dizendo que esses movimentos, quando chegavam à Irlanda, estavam mediados pela Inglaterra/Império Britânico, o que, na realidade, objetificaria, em seu entendimento, o aspecto colonial da Irlanda.

Não é de hoje que se busca uma resposta para o questionamento. Ainda no século XVII, William Molyneux⁷⁹ (1616-1693) tentou fazer uma distinção técnica entre os países que haviam

⁷⁷ “[...] perhaps more precise to think in terms of **colonial features in combination with others, if not, indeed of graduations degrees of coloniality**” (italico no original) (grifo nosso) (HOWES, 2008, p. 138).

⁷⁸ Conceived in this way, differences between Ireland and Europe are invariably structured by the conceptual of ‘backwardness’ and ‘advanced’” (CLEARY, 2007, posição 602).

⁷⁹ Poeta e cientista irlandês protestante, fazendo parte daquilo que se considerava ser a elite que governava o país.

sido conquistados, chamando-os de colônias, e aqueles que foram incorporados ao império através de um “acordo” mútuo, sendo denominados de “reinos”. Para o autor, os nativos irlandeses teriam voluntariamente se submetido aos desejos de Henrique II, o que faria do país uma nação não colonial, e sim um reino pactuado com a coroa inglesa. Contudo, faz-se um complemento, conforme Pilkington e Ryder:

Molyneux, por exemplo, argumentava que, mesmo que alguém acreditasse que Henry II realmente empregara invasão e conquista como métodos, o fato era irrelevante, dado que ele só os empregara contra os nativos [...] Os ‘ingleses e britânicos’ e seus descendentes na Irlanda - em outras palavras, a cultura dos colonos - são aqui permitidos a condição de cidadãos livres, enquanto os gaélicos ‘colonizados’ são excluídos de tais privilégios.⁸⁰
(PILKINGTON e RYDER, 2005, p.169-170)

No século XIX, mesmo os grupos que lutavam pela separação política da Irlanda em relação ao Império Britânico raramente consideravam o país uma “colônia”, “[...] o termo ‘colonial não era geralmente aplicado à Irlanda nos séculos XVIII e XIX’”.⁸¹ (PILKINGTON e RYDER, 2005, p. 166). Naquela época, Daniel O’Connell⁸² (1775-1847) costumava fazer uma distinção entre a situação irlandesa, em comparação com outras possessões coloniais britânicas na Ásia, África, e Austrália, por exemplo.

A contradição no discurso dos nacionalistas irlandeses era tão evidente, que figuras políticas como o próprio O’Connell condenava alguns genocídios orquestrados pelos britânicos em suas conquistas, como ocorreu na Tanzânia, ao mesmo tempo em que acreditava que alguns milhares de selvagens não tinham o direito de gerir um território grande e fértil. Isto é, muitos nacionalistas criticavam o governo britânico, mas negligenciavam os nativos e os crimes cometidos pelo Império.

A recusa de boa parte dos nacionalistas em não usar a palavra “colônia” para classificar a Irlanda é apontada como uma maneira de manter o *status* dos *Anglo-Irish* elevado, já que a maior parte deles descendia diretamente dos ingleses e professavam o anglicanismo. Além

⁸⁰ Molyneux, for instance, argued that even if one believed Henry II had indeed employed invasion and conquest as his methods, the fact was irrelevant given that he had only employed them against the natives [...] The 'English and Britains', and their descendants in Ireland - in other words, the settler culture - are here allowed the status of free citizens, while the Gaelic 'colonised' are excluded from such privileges. (PILKINGTON e RYDER, 2005, p.169-170)

⁸¹ [...] the term ‘colony’ was not generally applied to Ireland by eighteenth and nineteenth-century [...]” (PILKINGTON e RYDER, 2005, p. 166).

⁸² Um dos mais importantes líderes políticos da Irlanda.

disso, “rebaixar” a Irlanda a um nível que remetesse às demais colônias retiraria o país do patamar em que outros reinos europeus se estabeleciam. Esse pensamento fica confirmado quando se observa as considerações de Arthur Griffith⁸³ (1871-1922). Ele se recusava a aceitar que a Irlanda era uma colônia inglesa. Para o nacionalista, ao se fazer isso, culturalmente, o país estaria sendo nivelado por baixo, deixando uma cultura europeia milenar ser comparada aos negros ou asiáticos. (PILKINGTON E RYDER, 2005 e PINE, 2011)

Porém, alguns jornais britânicos do século XIX comparavam a Irlanda com outras colônias, como fez o *Nation* em 1847, ao afirmar que “*There seems to be more true civilisation in Kaffirland than in Ireland*” (PILKINGTON E RYDER, 2005). Ao igualar a Irlanda a outras partes do império, usando escolhas linguísticas precisas para tal feito, de certa maneira, os periódicos ingleses faziam um balanço importante no jogo político, diminuindo os irlandeses a um *status* que denotava inferioridade e contradizendo os nacionalistas da Irlanda.

Cleary (2007) completa dizendo algo que deve ser salientado, pois “o fato de que alguns nacionalistas irlandeses ou algumas versões do nacionalismo irlandês eram capazes apenas de uma crítica muito limitada e conservadora do imperialismo britânico **não é em si um argumento de que a Irlanda não era uma colônia**”.⁸⁴ (ênfase nossa) (posição 707).

Em parte, a Irlanda, na construção de seu nacionalismo político no início do século XX, olhou principalmente para as colônias britânicas de assentamento branco, tanto para se inspirar, como para criticar e pautar suas necessidades, o que demonstra que ainda não havia uma consciência fomentada para criticar o Império e suas práticas, muito menos as reais dimensões dos legados coloniais na Irlanda ou em outras partes do globo.

Na prática, a situação dos irlandeses na dinâmica imperial foi bem heterogênea. Dentro do Reino Unido, os irlandeses, em geral, eram vistos como uma raça menor que os ingleses, criaturas “bárbaras” e “selvagens”, como já citamos,

Edward Gibbon Wakefield e seus apoiadores se concentraram especialmente nos assentamentos da Nova Zelândia, Austrália e Canadá, revivendo os ideais do século XVIII da missão civilizadora da Grã-Bretanha, mas acrescentando o argumento de que o estabelecimento de colônias resolveria problemas populacionais e econômicos dentro da própria Grã-Bretanha. [...] Wakefield exclui o povo irlandês em geral da participação desses projetos coloniais no

⁸³ Nacionalista irlandês, membro do partido *Sinn Féin*.

⁸⁴ [...] the fact that some Irish nationalist or some versions of Irish nationalism were capable of only a very limited and conservative critique of British Imperialism **is not itself an argument that Ireland was not a colony**” (ênfase nossa) (posição 707).

exterior. Embora sejam cidadãos britânicos, seu comportamento servil torna-os inadequados para a emigração colonial⁸⁵
(PILKINGTON e RYDER, 2005, p. 172).

Contudo, quando os irlandeses emigravam para as possessões britânicas ao redor do mundo, principalmente como parte do exército imperial, eles poderiam se tornar tão imperialistas e opressores como aqueles que os oprimiam, é o que defendem alguns teóricos. Inclusive, os irlandeses configuraram-se, ao longo do tempo, como peças fundamentais no alargamento do Império, isto é, dando uma contribuição significativa, por exemplo, em áreas militares.

Em verdade, a absorção da Irlanda pelo Império, ao fim do século XVII, implicaria, segundo alguns críticos, no fim do colonialismo na Irlanda. De certo ponto, politicamente, isso pode ser correto de se afirmar, porém, a sociedade irlandesa continuou a sofrer com as máculas da colonização e seus efeitos. A Grande Fome seria prova disso, assim como a emigração (10 milhões de irlandeses teriam deixado o país desde 1600, de acordo com Kenny (2004)⁸⁶), o desemprego, a pobreza, a forte divisão social entre católicos e protestantes, o “atraso” industrial do país, dentre outros traços que são salientados para justificar a posição colonial da Irlanda.

Gráfico 1 - População da Irlanda entre o século XIX e XX

⁸⁵ Edward Gibbon Wakefield and his supporters focused especially on the settlement of New Zealand, Australia and Canada, reviving the eighteenth-century ideals of Britain's civilizing mission, but adding the argument that the establishment of colonies would resolve population and economic problems within Britain itself. [...]Wakefield excludes Irish people in general from participation in these overseas colonial projects. Although they are British citizens, their slavish behaviour makes them unsuitable for colonial emigration. (PILKINGTON e RYDER, 2005, p. 172).

⁸⁶ About 10 million people have emigrated from Ireland to all destinations, including Britain, almost twice numbers living on the island today. (p.100)

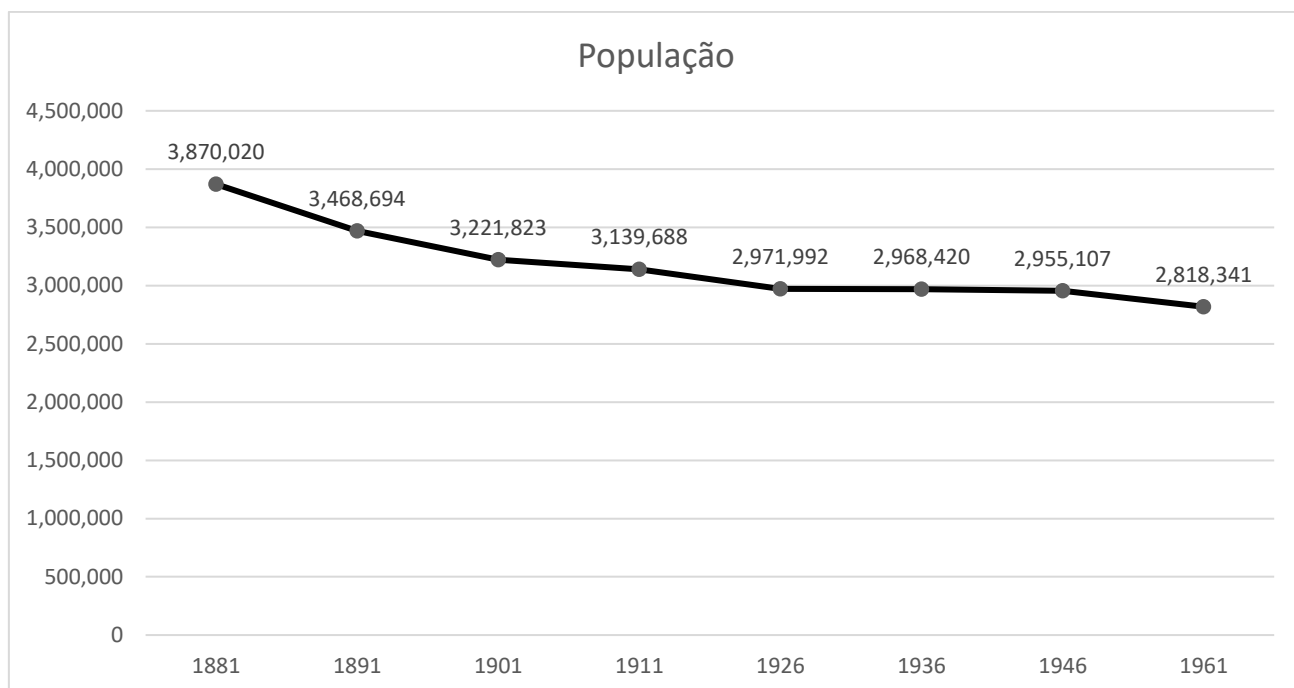


Tabela 1. Os dados dos Censos realizados entre 1881 e 1961 mostram que a Irlanda perdeu 1.051.679 de habitantes nos anos pesquisados. Fonte: http://www.cso.ie/en/media/csoie/census/census1961results/volume7/C_1961_Vol_7_T1abc.pdf Acessado em 13 de Fevereiro de 2018

No século XX, a Irlanda lutava contra as complexas formas das estruturas, os legados e os dilemas coloniais, como ocorria, de certa forma com outras colônias ao redor do mundo. Cleary (2006) nos deixa ver em seus escritos alguns exemplos dessas “similaridades”. A retração do poder britânico causou a partição da Irlanda em dois “países”: de um lado, a Irlanda (região sul da ilha) tornou-se independente, o norte da ilha se manteve ligado ao Reino Unido. Paralelamente, o mesmo ocorreu em territórios como a Índia, Palestina e Chipre.

Como em outras partes do mundo, a Irlanda ainda viu uma “hemorragia” populacional, causada pela imigração, para áreas mais “desenvolvidas”, como apontamos anteriormente, o que também se deu em outras colônias ao redor mundo. O estado irlandês, nas suas primeiras quatro décadas, lutou para superar várias questões econômicas, o que ocorreu paralelamente com outras ex-colônias, como a Tanzânia, Gana ou Cuba.

Além disso, autores irlandeses e de outras (ex) colônias apresentam algumas afinidades entre gêneros literários, estrutura de sentimentos, e problemas intelectuais que emergem nesses países. Essa multiplicidade de respostas para o questionamento acima discutido nos leva a duas visões que, aparentemente, na atualidade, têm dominado a cena acadêmica e o pensamento dos que versam seus estudos sobre a Irlanda e seu passado:

Cleary (2006) diz que:

Escoriadas pelos conservadores culturais como uma ‘politização’ grosseira e injustificada do debate literário e estético, **os estudos pós-coloniais também foram rejeitados pelos críticos revisionistas e esquerdistas como uma renovação artificial de um nacionalismo cultural irlandês estafado em um novo jargão acadêmico. Em outras palavras, ele foi caracterizado por alguns como politicamente radical e militante, e por outros como uma desesperada tentativa conservadora de renovar um nacionalismo cultural irlandês cada vez mais fora de sintonia com as realidades domésticas contemporâneas e globais.**⁸⁷

(ênfase nossa) (p.251)

Os estudos pós-coloniais irlandeses teriam ganhado os holofotes, em 1980, com a encenação da peça *Translations*, de Brian Friel, no *Field Day*. A companhia teatral ajudou a erguer e propagar, na Irlanda, os postulados pós-coloniais. Para tanto, empenharam-se na publicação de textos escritos, por exemplo, por Edward Said, Fredric Jameson e Terry Eagleton, em obras que examinam aspectos da cultura irlandesa dentro de um contexto colonial, imperial e nacionalista. O *site* da companhia diz que o *Field Day* se tornou sinônimo do desenvolvimento dos estudos irlandeses, contribuindo para os debates internacionais da teoria pós-colonial e em várias vertentes da história cultural.⁸⁸

Contudo, Cleary (2007) diz que os estudos pós-coloniais irlandeses, às vezes, são pensados como um ramo dos estudos literários e culturais, mas os teóricos e acadêmicos da área, que emergem principalmente a partir da década de 80 do século XX, estão dentro de um contexto maior, que é a emergência dos estudos pós-coloniais em um âmbito global, além do desenvolvimento da área na própria Inglaterra.

Flannery (2009) reforça a assertiva de que os estudos pós-coloniais irlandeses não representam um ponto pacífico, pelo contrário, trata-se de uma zona minada com muita controvérsia. A fala do autor diz que:

87 Excoriated by cultural conservatives as a crude and unwarranted ‘politicization’ of literary and aesthetic debate, **postcolonial studies has also been dismissed by revisionist and some leftist critics as a spurious renovation of a jaded Irish cultural nationalism in a new academic jargon. It has, in other words, been characterized by some as too politically radical and militant, and by others as a conservative last-ditch attempt to renovate an Irish cultural nationalism increasingly out of kilter with contemporary domestic and global realities.** (ênfase nossa) (p.251)

⁸⁸ Fonte: <https://fieldday.ie/about/> Acessado em 18 de outubro de 2017

A narração da história irlandesa através das lentes do colonialismo sugere, é alegado, uma relutância em aceitar a responsabilidade histórica em que a chamada "melancolia pós-colonial" se torna um método fácil de transferir a responsabilidade para uma herança colonial opressiva. E finalmente, como a Irlanda alcançou a independência há mais de oitenta anos, deveria ter havido tempo amplo para transcender os traumas da experiência colonial e pós-colonial. Consequentemente, é politicamente insincero e eticamente indulgente persistir no enquadramento da cultura irlandesa contemporânea em termos de um paradigma teórico redundante.⁸⁹

(FLANNERY, 2009, p. 36)

Diante disso, neste trabalho, analisando a história da Irlanda, para além da relevância dos debates, parece importante considerar que o país foi de fato uma colônia, da qual a Inglaterra se apossou durante setecentos anos, e que, mesmo após a independência do país, o colonialismo continua a perpetuar seus efeitos, principalmente através de traumas que maculam a “alma nacional”, ficando muitas dessas feridas expostas, por exemplo, através de diversos textos literários.

Referendando esse entendimento, pode-se levar em consideração que, em sua composição estrutural, no sistema de divisão de terras, na sua relação com outras coroas imperiais, como a Inglaterra, a Irlanda pode, de fato, ser vista como uma colônia. Para tal posicionamento, tomamos como base alguns autores que sustentam nossa visão.

Kiberd (1996), um dos mais conhecidos críticos literários irlandeses, acredita que a Irlanda foi uma colônia inglesa. Ao fazer tal afirmação, ele resume os pontos de sua tese nas seguintes palavras:

No que diz respeito aos irlandeses, o colonialismo tomou várias formas: o domínio político de Londres através do *Dublin Castle*; expropriação econômica por fazendeiros que vieram em várias ondas de assentamento; e uma adicional psicologia da dúvida e da dependência entre os irlandeses, ligada à perda do poder econômico e político, mas também do declínio da língua e cultura nativa.⁹⁰

(KIBERD, 1996, p.6)

⁸⁹ The narration of Irish history through the lens of colonialism suggests, it is contended, an unwillingness to accept historical responsibility wherein so-called ‘postcolonial melancholy’ becomes an easy method of transferring responsibility onto an oppressive colonial heritage. And finally, because Ireland achieved independence over eighty years ago, there should have been ample time to transcend the traumas of colonial and postcolonial experience. Consequently, it is both politically disingenuous and ethically indulgent to persist in framing contemporary Irish culture in terms of a redundant theoretical paradigm. (FLANNERY, 2009, p. 36)

⁹⁰ As far as the Irish were concerned, colonialism took various forms: political rule from London through the medium of Dublin Castle; economic expropriation by planters who came in various waves of settlement; and an accompanying psychology of self-doubt and dependency among the Irish, linked to the loss of economic and political power but also the decline of the native language and culture. (KIBERD, 1996, p.6)

Já Pilkington e Ryder (2005) trazem uma argumentação de Joe Cleary que nos é importante:

A Irlanda, ele argumenta, era uma colônia pela sua posição em um sistema mundial emergente capitalista, não apenas por causa de sua relação política com a Grã-Bretanha, ou por conta do que os comentadores contemporâneos acreditavam. Tal quadro interpretativo é flexível bastante para permitir diferenças locais entre as histórias coloniais sem negar a existência de certas experiências compartilhadas produzidas pelas operações da economia global, experiências que são ‘coloniais’ porque elas são fundamentalmente moldadas pela relação com um país metropolitano, centros imperiais de capital.⁹¹
(PILKINGTON e RYDER, 2005, p. 166)

Além disso, Cleary e Connolly (2005) dizem que a Irlanda tem uma cultura marginal, pertencendo às “margens retardadas ou atradasas”, pois, qualquer relato que descreva a modernização irlandesa, principalmente em termos de reações locais a tendências mais amplas, é vulnerável, já que a modernidade é sempre um caminho unidirecional. Com o “moderno” sendo, na verdade, disseminado a partir de um dado “centro”, por exemplo, Inglaterra, França, Europa ou América (EUA), para as “margens retardadas” (*retarded margins*). Nesses paradigmas, as culturas marginais, como seria o caso da Irlanda, estariam reduzidas ao *status* de “destinatários da modernidade” (*recipients of modernity*), que só podem progredir na medida em que “imitam o centro”. Nesse contexto, torna-se impossível imaginar qualquer futuro alternativo que não aquele já prescrito pelo centro; dessa forma, o destino da cultura marginal (*marginal culture*) seria o de imitar, não o de inaugurar, iniciar ou inventar. (p.5)

Ainda, Howe nos diz que todo o imbróglio envolvendo o debate sobre se a Irlanda foi um dia uma colônia ou não demonstra outro problema que é, inclusive, anterior a esse questionamento: o significado do termo colônia/colonialismo. Para o autor, a expressão tem sido aplicada a contextos tão diferentes e variados que se encontraria simplificada, definida de uma maneira inadequada, ou até mesmo fragmentada.

⁹¹ Ireland, he argues, was a colony because of its position in an emergent capitalist (*sic*) world-system - not just because of its political relation to Britain, or on account of what contemporary commentators believed. Such an interpretive frame is flexible enough to allow for local differences among colonial histories without denying (*sic*) the existence of certain shared experiences produced by operations of the global economy, experiences that are 'colonial' because they are fundamentally shaped by a country's relation to metropolitan, imperial centres of capital. (PILKINGTON e RYDER, 2005, p. 166)

Diante de tal contexto, haveria uma legitimidade em comparar a Irlanda com outros países que foram colonizados ao redor do mundo, a maioria deles, silenciados e marginalizados por suas metrópoles. Contudo, reconhecemos que a Irlanda não foi, genuinamente, uma colônia no mesmo sentido que os países da África um dia foram. Porém, a orquestração do poder desempenhado pelos ingleses é semelhante ao que foi imputado em outras localidades, como ficou exemplificado, o que tornou a Irlanda no passado um país colonial e que o converte, conseqüentemente, na contemporaneidade, em uma nação pós-colonial, “vítima”, inclusive de uma descolonização brutal.

1.6.1 Os “porcos” e a imagética de uma Irlanda colonizada

No que diz respeito a imagens derogatórias utilizadas pelos ingleses contra os irlandeses, destaque importante tem sido concedido às constantes alusões ao povo da Irlanda como “porcos”. Para que se tenha uma ideia da origem, alcance e gravidade dessas associações, considerando que essa temática atravessa o romace que estudaremos, faremos uma breve exposição sobre essas referências dos britânicos aos irlandeses como suínos. Considere-se, inicialmente, que dentre a gama de animais que os homens domaram, destacam-se os ovinos, os caprinos e as aves. Os suínos teriam sido os últimos a serem domesticados pelos humanos. O aspecto “selvagem” que caracteriza o animal seria uma das explicações apontadas para a possível postergação da subjugação do bicho.

A Irlanda tem uma relação praticamente histórica com os porcos, mas, como se verá, essa associação se construiu com tons nefastos. Yen-Chin Wu diz que: “A ideia da ‘multidão suína’, através da representação gótica, foi transformada inversamente em um **símbolo de transgressão** para os agitadores políticos irlandeses. Após a independência do país, os nacionalistas irlandeses se esforçaram ainda mais para imbuir orgulho no primitivismo irlandês [...]”⁹²(grifo nosso)

Conforme Kathryn Kirkpatrick, na introdução de *Animals in Irish Literature and Culture* (2015), toda a imagética construída ao redor do porco como um ser de “tendências negativas”, na literatura, na língua, e, até mesmo, na cozinha, e sua conseqüente atribuição aos

⁹² “The idea of the “swinish multitude,” through Gothic rendering, was conversely transformed into a **symbol of transgression** for the Irish political agitators. After the nation’s independence, Irish nationalists further endeavored to imbue pride in Irish primitivism, [...]” (grifo nosso) (WU, 2014, p1.)

irlandeses, revela uma idealização política e uma animalização do “outro” (bestas selvagens, degeneradas), que foi operada através do discurso colonial, subjugando o povo da Irlanda. Dessa forma, “[...] os Estudos irlandeses oferecem um exemplo complexo de usos coloniais, pós-coloniais e globalizados da representação animal.” (p.1)⁹³.

E mais,

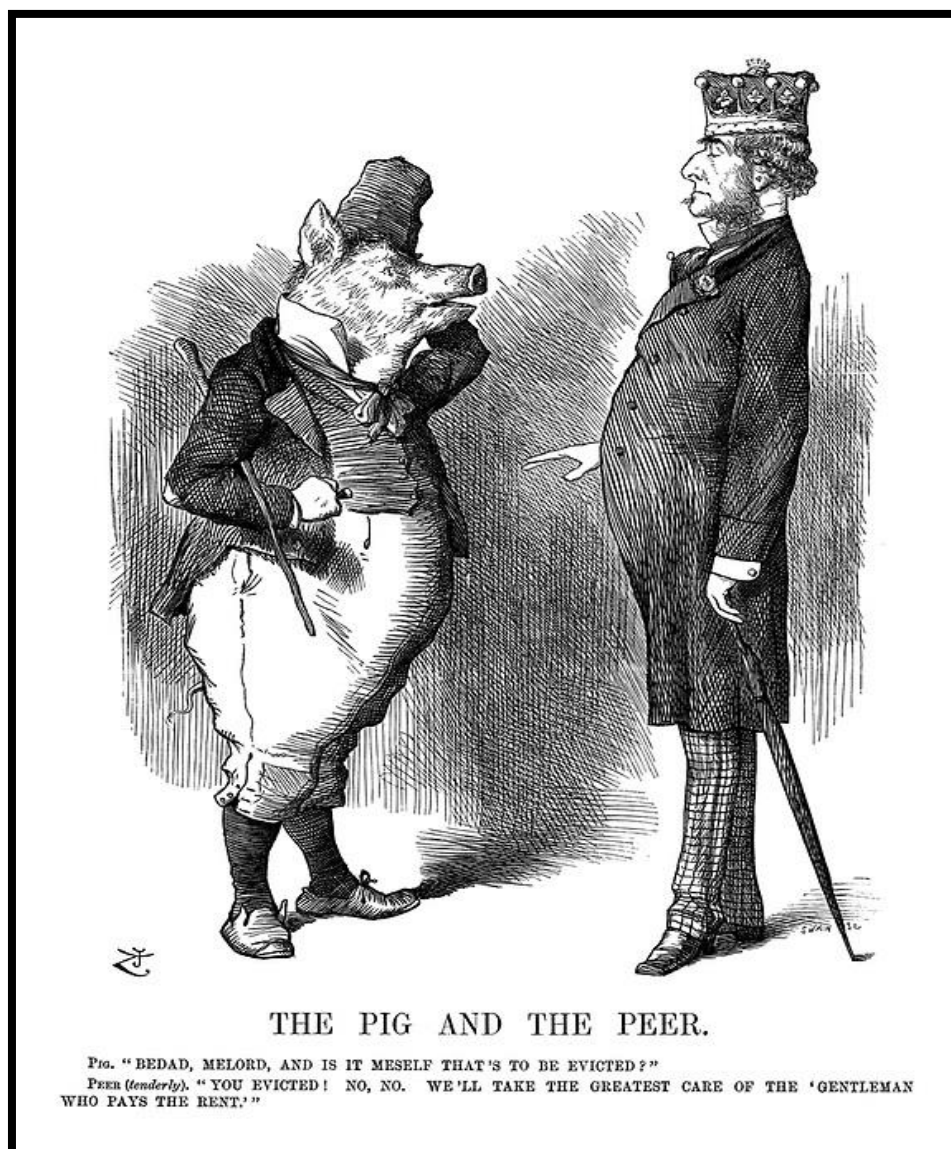
Como [Perry] Curtis observa [em *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature*], essas representações faziam parte de um discurso que fez uso da degradação dos animais para construir categorias abjetas de sub-humanos que precisam de policiamento e são incapazes de autogoverno: ‘Praticamente todos os países da Europa tinham o equivalente aos ‘negros brancos’ e homens simianizados, independentemente de serem ou não estereótipos de criminosos, assassinos, radicais políticos, revolucionários, eslavos, ciganos, judeus ou camponeses. Lidos como ‘chimpanzés brancos’, os irlandeses também foram evocados nos debates sobre elos perdidos pós-Darwin como ‘uma criatura manifestamente entre o gorila e o negro’, uma espécie humilde pertencente a uma tribo de selvagens. Os irlandeses, então, tiveram a experiência colonial de viver do lado errado do binário humano / animal com demais racializados Outros.’⁹⁴

(KIRKPATRICK, 2005, p.3-4)

⁹³ “[...] Irish studies offering a complex example of colonial, postcolonial, and globalized uses of animal representation. (p.1)

⁹⁴ As Curtis observes, these representations were part of a colonial discourse that made use of the degradation of animals to construct abject categories of subhumans in need of policing and incapable of self-government: ‘Virtually every country in Europe had its equivalent of “white Negroes” and simianized men, whether or not they happened to be stereotypes of criminals, assassins, political radicals, revolutionaries, Slavs, gypsies, Jews, or peasants’. Read as ‘white chimpanzees’, the Irish were also evoked in post-Darwin missing-link debates as ‘a creature manifestly between the Gorilla and the Negro’, a lowly species belonging to a tribe of savages. The Irish, then, have had the colonial experience of living on the wrong side of the human/animal binary with other racialized Others. (KIRKPATRICK, 2005, P.3-4)

Figura 8 - Irlandeses porcos



Os Irlandeses imaginados como porcos pelo cartoon inglês. Fonte da imagem: <https://punch.photoshelter.com/image/I0000odXm7oWcJ6o> Acessado em 21 de outubro de 2019.

Segundo Maria Esther Maciel, em *Literatura e Animalidade* (2016), “[...] foi precisamente pela negação da animalidade que se forjou uma definição de humano ao longo dos séculos no mundo ocidental, não obstante a espécie humana seja, como se sabe, fundamentalmente animal” (p. 16). Ainda de acordo com Maciel, baseando-se em Agamben, “Os animais estariam, assim, num permanente ‘estado de exceção’, ou seja, numa situação extrema ‘que só inclui algo através da sua exclusão’”. (MACIEL, 2016, p.51).

O mesmo processo, com algumas ressalvas, é claro, ocorreu com os judeus na Alemanha. Durante os anos que antecedem a Segunda Guerra Mundial, os judeus, que faziam o papel de “Outro” para os alemães nazistas, foram alegoricamente comparados, entre outras

coisas, a ratos. A *graphic novel*, *Maus*, publicada em 1980, de autoria de Art Spiegelman (1948-), traz em suas páginas a maneira estereotipada como esse enredamento, as dores do conflito e a perseguição afetaram duramente o povo judeu durante o conflito que devastou a Europa.

Figura 9 – A animalização do outro



Fragmento retirado de *Maus*, de Art Spiegelman (1948). Fonte da Imagem: https://aminoapps.com/c/comics-portugues/page/blog/maus-a-historia-de-um-sobrevivente-resenha/E1mN_0gcPu56op4J701MkEE026vx237arG Acessado em 01 de novembro de 2019.

As conexões estereotipadas da Irlanda com os porcos, porém, não ficaram em seu passado colonial. Muito recentemente, por volta de 2008, quando uma crise econômica nascida nos EUA contaminou o mundo financeiro, como relatamos no segundo capítulo, os irlandeses, novamente, se viram envolvidos com “porcos”, mas dessa vez, no mesmo contexto, estavam também outras nações europeias.

O acrônimo *P.I.I.G.S*, que se lê como “*pigs*”, porcos, em inglês, passou a reunir países como Portugal, Itália, Irlanda, Grécia e Espanha (*Spain*, em inglês). Esse “seleto” grupo, como a nomenclatura indica, colocou junto Estados europeus de economia “fraca” e “periférica”, quando comparados com outros membros da Europa, como o Reino Unido.⁹⁵

É importante notar o movimento que a Irlanda faz, deixando de ser considerada um “tigre” (*Celtic Tiger*), ou seja, um animal tradicionalmente relacionado à força, ao poder, para ser considerada um “porco”, usualmente, aquele que é “devorado”. Nesse sentido, simbolicamente, a economia Irlandesa abandona sua condição de “caçadora” para se tornar uma presa “caçada” por outros, como foi no passado colonial. (KIRKPATRICK, 2005, p.5)

No contexto culinário e da suinocultura, diferentemente dos demais animais, os porcos não proporcionam a mesma quantidade de produtos, quando comparados a vacas, galinhas e cabras. Enquanto esses produzem carne, leite, lã, couro, filhotes, além de utensílios variados, os suínos, habitualmente, “só” fornecem carne e os leitões. Segundo Stallybrass e White, em *The Politics and Poetics of Transgression* (1986), “[...] os porcos eram úteis apenas para comer, e proverbialmente, só se tornavam valiosos quando mortos.”⁹⁶ (p.47). Assim, proporcionalmente, um possível criador de animais poderia lucrar mais com uma galinha do que um porco.

No entanto, mesmo sendo um animal de produção praticamente “única”, a carne de porco é muito apreciada, e uma das mais consumidas do mundo. De acordo com o site de *The Food and Agriculture Organization of the United Nations*:

A carne de porco é a mais consumida entre os animais terrestres do mundo. A demanda por carne de porco tem aumentado nas últimas décadas como resultado de mudanças nos padrões de consumo, à medida que a renda aumenta nos países em desenvolvimento, com economias em rápido crescimento. Juntamente com as aves, o setor suíno é o subsetor de rebanho que mais cresce: o número de animais chegará a 1 bilhão até 2015 - o dobro na década de 1970. A produção suína é global, exceto em algumas regiões com reservas culturais e religiosas em relação ao consumo de carne suína.^{97, 98}

⁹⁵ Fonte: <https://www.newsweek.com/why-southern-europes-economies-dont-compete-91053>; <https://pt.euronews.com/2010/02/05/o-que-sao-os-pigs> Acessado em 15 de outubro de 2019.

⁹⁶ “[...] the pig was useful only to eat and, proverbially, only because valuable when dead” (p.47)

⁹⁷ Pork is the world’s most consumed meat from terrestrial animals. Demand for pork has been rising in recent decades as a result of changes in consumption patterns as incomes increase in developing countries with fast-growing economies. Together with poultry, the pig sector is the fastest growing livestock subsector: animal numbers will reach 1 billion by 2015 – double the number in the 1970s. Pig production is global, except for some regions with cultural and religious reservations regarding the consumption of pork.

⁹⁸ Fonte: <http://www.fao.org/ag/againfo/themes/en/pigs/home.html> Acessado em 15 de outubro de 2019.

Na Irlanda, o porco é um dos animais mais tradicionais do país, ocupando lugar de destaque em diversas esferas. Terry Eagleton (1999) afirma que os suínos estão, na verdade, ranqueados entre os “membros” mais importantes da nação. Inesperadamente, durante nossas pesquisas⁹⁹, descobrimos que os porcos são um dos únicos animais nativos da ilha que deu origem à Irlanda.

Além disso, ainda de acordo com Eagleton (1999), esses animais eram utilizados, metaforicamente, como uma espécie de “poupança”. As famílias irlandesas mais pobres que criavam porcos, alimentando-os, principalmente, com batatas, acreditavam que, em algum momento do futuro, caso fosse necessário, eles poderiam valer-se dos bichos como fonte de renda, vendendo-os no comércio.

Figura 10 - Porcos na Irlanda



Gravura, de 1831, mostra homem criando porcos, na Irlanda. Fonte: <https://www.historyireland.com/18th-19th-century-history/a-non-famine-history-of-ireland/> Acessado em 16 de novembro de 2019.

Segundo o artigo intitulado *The Pig in Irish Cuisine Past and Present*, de Máirtín Mac Con Iomaire, publicado em 2003, a carne de porco é um dos alimentos mais apreciados na Irlanda. Por ano, no país, na atualidade, seu consumo chegaria a cerca de 40.6 kg, sendo, entre

⁹⁹ Eagleton (1999) diz que os porcos são “the only farm animal native to Ireland”. (p.140).

as proteínas animais, a mais consumida. Desde a pré-história, o porco, em forma de carne, *bacon* e presunto, tem estado presente na dieta irlandesa.

Os cortes originados das carnes suínas eram servidos em banquetes, que só eram considerados completos se houvesse a inclusão dessa carne, para reis, rainhas e guerreiros, inclusive, estes últimos recebiam os melhores pedaços, e as disputas se davam para decidir quem se apossaria deles, “Javalis selvagens eram caçados com grande fervor, e os cortes principais eram reservados para as classes de guerreiros e para outros indivíduos”¹⁰⁰. (IOMAIRE, 2003). No *Annals of Clonmacnoise*, que dataria do ano de 1038, já se falava em como “melhorar” o sabor da carne dos bichos.

Porém, a importância do porco para todo o contexto sócio-histórico do país se alarga para além dos aspectos culinários. Na realidade, a simbologia do porco, na conjuntura da Irlanda, torna-o um componente cultural substancial. Acreditava-se, inclusive, de acordo com Eagleton, que, assim como os jumentos, os suínos tinham poder curativo para certas doenças.

Além disso, conforme Iomaire (2003), palavras como *torc*, *boar* (javali), *muc*, que se referem aos porcos, tornaram-se um elemento muito comum em várias nomenclaturas de lugares irlandeses, como “Kanturk”, em inglês, “*boar’s head*”, que significaria, “Cabeça de Javali” e “West Cork a Ros Muc”, em inglês, “*headland of pigs*” que pode ser entendido como “Cabo dos porcos”.

No mesmo grau de importância, os porcos foram um elemento essencial da religião Celta antiga.

Os druidas eram muito afeiçoados aos porcos, uma vez que estes gostavam de bolotas, o produto do carvalho santo. No entanto, como sacerdotes, eram os Porcos de *Mon*, e os porcos do *Sacred Cord*. Como os Cabiri, eles eram *Young Swine*. Os druidas foram muito dedicados a transformar pessoas naquilo que eram conhecidos como porcos druídicos. Quando os *Milesians* procuraram a Irlanda em sua viagem, os *Tuatha*, por mágica, fizeram subir uma névoa para fazer a terra assumir a aparência de um porco grande; de onde obteve a denominação de *Inis na Muice*, ou *Isle of Pig* [Ilha dos Porcos]; ou *Muc Inis*, *Hog Island* [Ilha do Porco].¹⁰¹

(grifo nosso)¹⁰²

¹⁰⁰“Wild boars were hunted with great fervour, and the prime cuts were reserved for the warrior classes, and certain other individuals.” (IOMAIRE, 2003)

¹⁰¹ Druids were rather fond of pigs, since these had a liking for acorns, the produce of the saintly oak. Yet they, as priests, were the Swine of Mon, and Swine of the Sacred Cord. Like the Cabiri, they were Young Swine. The Druids were much given to transforming persons into what were known as Druidic pigs. When the Milesians sought for Ireland in their voyage, the Tuatha, by magic, caused a fog to rise so as to make the land assume the appearance of a large pig; whence it got the appellation of Inis na Muice, or Isle of Pig; or Muc Inis, Hog Island.

¹⁰² Fonte: <https://www.libraryireland.com/Druids/Sacred-Pigs.php> Acessado em 01 de novembro de 2019.

Como trataremos, a batata, originária da América, foi um dos alimentos levados à Irlanda em meio às conquistas coloniais britânicas. O tubérculo, que se adaptou muito bem ao país, sustento central da dieta entre os irlandeses, também se tornou uma fonte importante para alimentação dos porcos, pois, as raízes americanas que não eram utilizadas para o comércio, se destinavam para a manutenção nutritiva dos porcos.

Novamente, de acordo com Iomaire (2003), nesse sentido, mesmo as menores fazendas eram capazes de manter alguns porcos, baseando-se essencialmente na rica nutrição proporcionada pelos tubérculos. Com o aumento do cultivo da batata, conseqüentemente, houve uma expansão na quantidade de animais nas varas.

No século XVIII, acreditava-se que em Mitchelstown, que fica em County Cork, região sul da Irlanda, havia mais porcos do que gente. Já no século XIX, enquanto a população irlandesa crescia a passos largos, o número de porcos seguia o mesmo ritmo, tanto que durante a Grande Fome, por volta de 1841, estima-se que havia cerca de 1.412.813 suínos na ilha¹⁰³, “Alguns porcos eram mantidos para consumo doméstico, mas o restante era uma fonte valiosa de renda[...]. Até o início do século XX, a maioria das famílias rurais irlandesas mantinha alguns porcos.”¹⁰⁴ (IOMAIRES, 2003)

Apesar do seu grande consumo, os porcos têm sido vistos, não raramente, como criaturas que acordam “náusea” e “repugnância”. Eles são apontados, dentre diversas outras coisas, como “nojentos”, porque chafurdam na lama, comem lixo e dormem sobre o próprio excremento. Porém, essas atitudes, usualmente, vistas pelos humanos por um viés negativo, seriam, na realidade, a maneira natural que esses animais encontraram para se protegerem dos insetos e do sol. Ou seja, ao se refestelarem em seus dejetos, os porcos almejavam, efetivamente, apenas, protegerem suas peles dos raios solares.

Desde a antiguidade, a palavra porco já carregaria, entre os seus sentidos e acepções, significações que a relacionaria com aquilo que é “baixo”. Segundo Stallybrass e White, em *The Politics and Poetics of Transgression* (1986), no latim e no grego, por exemplo, entre os seus vocábulos poderiam ser encontrados termos que relacionariam a palavra “porco” com a genitália feminina.

¹⁰³ No mesmo período, acredita-se que a população da Irlanda era de mais 8 milhões de pessoas. Fonte: https://www.wesleyjohnston.com/users/ireland/past/famine/demographics_pre.html Acessado em 18 de outubro de 2019.

¹⁰⁴ “Some of the pigs were kept for home consumption but the rest were a valuable source of income [...]. Until the early twentieth century most Irish rural households kept some pigs.” (IOMAIRES, 2003)

Na *Comédia Ática*, a descrição da genitália feminina como porco é frequentemente uma forma agressiva de degradação ou violência - as prostitutas eram chamadas [...] de (comerciantes de porcos) e, [...] de acordo com Varro, *porcus* era, acima de tudo, ‘uma palavra infantil usada por mulheres, especialmente enfermeiras, para as pudendas das meninas’ (Henderson 1975: 72)¹⁰⁵.

(itálico nosso e no original) (STALLYBRASS e WHITE, 1986, p.45)

Dito isso, chegamos a algumas imagens impressas citadas por Stallybrass e White (1986) que, segundos os autores, faziam parte do contexto das feiras e mercados populares da Europa. Nessas gravuras, de uma forma parodiada e irônica, beirando a carnavalização, o mundo invertido era representado. Nelas, os porcos cortavam a garganta daqueles que usualmente os matavam, ou seja, os açougueiros, e mais:

Habitualmente no carnaval, então, como no discurso oficial, o porco poderia ser o instrumento simbólico e até mesmo a vítima da demonização. Contudo, junto com a demonização no carnaval e na feira, [...] havia outros dois processos simbólicos de fundamental importância em ação: inversão (o mundo virado de cabeça para baixo) e hibridização. Essas duas estratégias estão relacionadas, mas não são sinônimas. A mobilização precisa de qualquer um desses três processos simbólicos (demonização, inversão, hibridização), ou mesmo sua combinação, não pode ser prevista para nenhuma localização histórica específica, pois elas propiciam uma maneira diversa de manipular classificações culturais e particularmente a relação entre os estratos sociais do ‘alto’ e ‘baixo’.¹⁰⁶

(STALLYBRASS e WHITE, 1986, p.56)

Porém, segundo Chevalier (2012), a simbologia que envolve o porco é, geralmente, construída com uma tendência que emana a obscuridade, em todas as suas formas, passando da ignorância à gula, estendendo-se da luxúria até o egoísmo, **“Quase que universalmente, o**

¹⁰⁵In *Attic Comedy* the description of the female genitalia as pig is often an aggressive form of degradation or violence – prostitutes were called [...] (pig merchants), and [...] according to Varro, *porcus* was above all ‘a nursery word used by women, especially nurses, of the pudenda of little girls’ (Henderson 1975: 72) (itálico nosso e no original) (STALLYBRASS e WHITE, 1986, p.45)

¹⁰⁶ Even in carnival, then, as in official discourse, the pig could be the symbolic instrument, and even the victim, of demonization. However, alongside demonization in the carnival and the fair [...], there were two other fundamentally important symbolic processes at work: inversion (the world turned upside down), and hybridization. These two strategies are related, but not synonymous. The precise mobilization of any of these three symbolic processes (demonization, inversion, hybridization), or indeed their combination, cannot be predicted for any specific historical location, since they foreground diverse way of manipulating cultural classifications and particularly the relation between social strata of 'high' and 'low'. (STALLYBRASS e WHITE, 1986, p.56)

porco simboliza a comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta. Em muitos mitos, é esse papel de sorvedouro que lhe é atribuído.” (grifo nosso) (itálico no original) (p.734). Michael Ferber, em *A Dictionary of Literary Symbols* (2007), diz ainda que o porco pode representar, entre outras coisas, a sujeira, a raiva e a fúria.

Porém, os sentimentos negativos que os porcos corriqueiramente despertam nos homens poderia ter algo de mais profundo. Isto é, os suínos evocariam sentimentos perturbadores devido a certas semelhanças que “conectariam” essas duas espécies de animais (suínos e humanos). Entre as similaridades (e proximidades) entre “nós” e os porcos, são apontadas, a título de exemplo, a aparência da pele e a alimentação.

De fato, os conjuntos homólogos de Leach sugerem que podemos localizar a ambivalência do porco em sua posição contraditória nas práticas agrícolas europeias [os porcos eram vistos tanto como um animal “amigo”/parceiro (*friendly*) do homem, quanto “hostil” (*hostile*)]. Não apenas a pigmentação rosa e a aparente nudez do porco se assemelham inquietantemente à carne dos bebês europeus (transgredindo, assim, a oposição homem – animal), mas os porcos eram geralmente mantidos, peculiarmente, em uma estreita proximidade da casa e alimentados pelos restos da família. Em outras palavras, os porcos eram *quase*, mas não exatamente membros da família, e eles *quase*, mas não muito, seguiam regimes alimentares humanos. Enquanto os animais comiam capim ou bagas, podiam ser vistos como parte de um habitat diferente e de um sistema alimentar diferente, o porco se sobrepôs e, de maneira confusa, degradou tanto o habitat quanto a dieta humana. [...] O porco, então, se parecia com um bebê, vivia próximo aos humanos, se alimentava de comida semelhante aos seus donos e, no entanto, ao mesmo tempo, era percebido como um catador guloso, apto apenas para ser devorado.¹⁰⁷

(itálico nosso e no original) (STALLYBRASS e WHITE, 1986, p.47)

Em termos religiosos, os porcos também passaram a habitar um lugar de destaque negativo, sendo pensados, muitas vezes, como seres “abomináveis”. No judaísmo, por exemplo,

¹⁰⁷ Indeed Leach's homologous sets would suggest that we can locate the ambivalence of the pig in its contradictory position within European agricultural practices. Not only did the pink pigmentation and apparent nakedness of the pig disturbingly resemble the flesh of European babies (thereby transgressing the man - animal opposition), but pigs were usually kept in peculiarly close proximity to the house and fed from the household's leftovers. In other words, pigs were *almost*, but not quite members of the household and they *almost*, but not quite followed dietary regimes of humans. Whereas animals which ate grass or berries could be thought of as part of a different habitat and different food system, the pig overlapped with, and confusingly debased, human habitat and diet alike. [...] The pig then resembled a baby lived in overlapping proximity to human, ate similar food to its owners and yet, at the same time, it was perceived as a greedy scavenger fit only to be devoured (itálico no original) (STALLYBRASS e WHITE, 1986, p.47)

o consumo da carne de porco, ainda em nossa contemporaneidade, é cercado de dogmas e proibições por grande parte da comunidade judaica. Na tradição cristã, de acordo com Stallybrass e White (1986), após a Reforma, o porco tornou-se relacionado à heresia ou à corrupção da doutrina pura, e um emblema que se vinculava ao pecado. Mas não apenas a isso, sendo associado, nos sermões, à ganância, à bebedeira e à luxúria. “Uma xilogravura de Edward Schoen, representando as ‘*Four Properties of Wine*’, [...] mostra um grupo de bêbados vomitando enquanto dois porcos comem o vômito [...]”¹⁰⁸ (itálico nosso) (STALLYBRASS e WHITE, 1986, p.51).

Na *Bíblia*, o porco é um personagem citado algumas vezes. Em parte delas, o animal se conecta com uma simbologia que o remete ao maligno e ao demoníaco. No livro de *Marcos*, por exemplo, os porcos se transformam no ninho de uma legião de demônios, após saírem do corpo de um homem:

Esse homem morava no meio dos túmulos e ninguém conseguia amarrá-lo, nem mesmo com correntes. Muitas vezes tinha sido amarrado com algemas e correntes, mas ele arrebatava as correntes e quebrava as algemas. E ninguém era capaz de dominá-lo. Dia e noite ele vagava entre os túmulos e pelos montes, gritando e ferindo-se com pedras. Vendo Jesus ao longe, o endemoninhado correu, caiu de joelhos diante dele e gritou bem alto: ‘Que há entre mim e ti, Jesus Cristo, Filho do Deus altíssimo? Eu te peço por Deus, não me atormentes!’ O homem falou assim, porque Jesus tinha dito: “Espírito mau saia desse homem!” Então Jesus perguntou “Qual seu nome?” O homem respondeu: “Meu nome é ‘Legião, porque somos muitos.’” E pedia com insistência para que Jesus não o expulsasse da região. Havia aí perto uma grande manada de porcos, pastando na montanha. Os espíritos maus suplicaram: “Manda-nos para os porcos, para que entremos neles.” Jesus deixou. Os espíritos maus saíram do homem e entraram nos porcos. E a manada – mais ou menos uns dois mil porcos- atirou-se monte abaixo para dentro do mar, onde se afogou.

(MARCOS, 5: 4-13, p.1287)

No livro de *Mateus*, a mesma passagem é recontada, porém, com algumas diferenças.

Havia, ao longe, uma grande manada de porcos que estavam pastando. Os demônios suplicavam: ‘Se nos expulsas manda-nos para a manada de porcos’. Jesus disse: ‘Podem ir. Os demônios saíram e foram para os porcos; e eis que toda a manada se atirou monte abaixo para dentro do mar e morreu afogada.

¹⁰⁸A woodcut by Edward Schoen, depicting the ‘*For Properties of Wine*’ [...] shows a group of drunkards vomiting whilst two pigs eat up the vomit [...] (itálico nosso) (STALLYBRASS e WHITE, 1986, p.51)

(MATEUS, 8: 30-32, p. 1248)

Já no livro de *Levítico*, o porco é apontado, ao lado de outros, como a lebre, como um animal impuro, que não deve ser utilizado para a alimentação, tão pouco seu cadáver deve ser tocado. “Considerem impuro o porco, pois, apesar de ter o casco fendido, partido em duas unhas, não ruma. Não comam a carne desses animais, nem toquem o cadáver deles, porque são imundos.” (LEVÍTICO, 11:7, p. 126)

Os animais, de modo geral, têm um peso muito importante na literatura irlandesa, e os porcos, não são diferentes. Personagens “constantes” em inúmeros enredos, desde tempos mais antigos, que nos remete, inclusive, à época dos Celtas, os porcos habitam, dentro do panteão literário da Irlanda, um lugar de destaque, em outras palavras, ele são figuras com relevância considerável.

Segundo uma história folclórica irlandesa, alguns bichos, dentre eles os porcos, foram criados a partir de uma gordura de Saint Martin. O relato mitológico diz que, ao chegar em uma casa, Saint Martin viu que só havia vacas, ao perguntar se tinha outro tipo de carne com que ele pudesse se alimentar, o dono do lugar negou. Assim, ao saber disso, o protagonista teria prosseguido da seguinte forma:

À noite, quando eles [os donos da casa] estavam indo para a cama, ele entregou um pedaço de gordura à criada e disse-lhe para colocá-lo debaixo de uma banheira virada de cabeça para baixo, e não olhar para nada até que ele consentisse no dia seguinte. A garota fez isso, mas ela manteve um pouco da gordura e a colocou sob um aquecedor para descobrir o que seria. Quando St. Martin levantou-se no dia seguinte, pediu-lhe que levantasse a banheira. Ela levantou e havia uma porca e doze leitões. Foi uma grande maravilha para eles, como nunca haviam visto porco ou leitão.¹⁰⁹

(IOMAIRE, 2003)

Entre outras histórias míticas nas quais os porcos são citados está: *The Pursuit of Diarmaid and Gráinne*, em que um javali selvagem mata o grande herói Diarmaid, do ciclo mítico de Fenian. Em *The story of Mac Dathó's Pig*, Cet Mac Matach tomou o controle da

¹⁰⁹ At night when they were going to bed, he handed a piece of fat to the servant-girl and told her to put it under a tub turned upside down, and not to look at it at all until he would give her the word next day. The girl did so, but she kept a bit of the fat and put it under a keeler to find out what it would be. When St Martin rose next day he asked her to go and lift up the tub. She lifted it up, and there under it were a sow and twelve piglets. It was a great wonder to them, as they had never before seen pig or piglet.

Irlanda e teria dito: “Que alguém seja encontrado agora entre os homens da Irlanda, [...], para suportar a batalha comigo ou deixe o porco para eu dividir!”¹¹⁰ (IOMAIRES, 2003). No texto satírico, datado por volta do século XII, *The Vision of Mac Conglinne*, em irlandês, *Aisling Mhic Conglinne*, há citação de vários alimentos derivados da carne suína, como o *bacon*, *linguiça*, *presunto*, etc., além, disso, é dito que a entrada da terra visionária se apresentava assim: “‘havia um portão de sebo, onde havia um parafuso de salsicha’”¹¹¹ (IOMAIRES, 2003).

Como dito, os animais são figuras importantes para parte significativa do enredamento literário irlandês, mas, nem sempre estão apresentados com características que se mostram positivas. Pelo contrário, algumas vezes, eles são colocados em evidência nas narrativas como um local para denúncia social, como acontece, por exemplo, em *The Butcher Boy*. Mas o emprego de porcos no campo ficcional não é algo restrito ou exclusivo ao universo da literatura produzida na Irlanda.

Na Grécia antiga, na *Odisseia*, de Homero, Circe, uma poderosa feiticeira, transforma homens que aportam na ilha de Eana em porcos.

Ressoa todo ao cântico: falemos.
Gritam; Circe aparece, e abrindo as portas
Resplendentes, convida esses incautos;
Só, receoso, Euríloco repugna.
Senta-os a deusa em tronos e camilhas;
Escâdea e queijo com Paneio vinho
Mistura e fresco mel, poção lhe ajunta
Que deslembra da pátria. Mal a engolem,
Toca-os de vara, na pocilga os fecha,
Porcos sendo no som, no vulto e cerdas,
A inteligência embora conservassem.
Tristes grunhindo, a maga lhes atira
Glande, azinha e cornisolo, sustento
Próprio desses rasteiros foçadores.¹¹²
(grifo nosso) (CANTO X)

¹¹⁰ “‘Let someone be found now among the men of Ireland [...] to endure battle with me, or leave the pig for me to divide!’” (IOMAIRES, 2003)

¹¹¹ “‘there was a gate of tallow to it, whereon was a bolt of sausage’” (IOMAIRES, 2003)

¹¹² Fonte: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf> Acessado em 07 de novembro de 2019.

Séculos depois, na Inglaterra, *Animal Farm*, publicado por volta de 1945, de George Orwell (1903-1950), traz os porcos como os vilões do paródico sistema comunista instalado em uma fazenda. Um varrão, Old Major, canta a seguinte canção, conclamando uma revolução internacional:

Bestas da Inglaterra, bestas da Irlanda,
Bestas de todas as terras e climas
Ouçam minha maré alegre
De um glorioso tempo futuro.¹¹³

(ORWELL, 2008, p. 7)

Os bichos, gananciosos e “malvados”, tomam o controle da produção de alimentos e se tornam “piores” que os humanos que escravizavam os animais antes da revolução acontecer, inclusive, em um estágio da trama, os porcos passam a andar em dois pés, como os homens.

De alguma forma, parecia que a fazenda havia ficado mais rica sem enriquecer a si mesma - exceto, é claro, pelos porcos e cães [...]. **TODOS OS ANIMAIS SÃO IGUAIS, MAS ALGUNS SÃO MAIS IGUAIS DO QUE OS OUTROS.** [...] Não parecia estranho saber que os porcos haviam comprado um aparelho sem fio, estavam providenciando a instalação de um telefone e assinaram da *John Bull*, *Tit-Bits* e *Daily Mirror*.¹¹⁴

(grifo nosso) (itálico no original) (ORWELL, 2008, p. 86-90)

Em *Lord of the Flies*, de 1954, escrito pelo britânico William Golding (1911-1983), há várias referências aos porcos, dentre caças e, até mesmo, uma cabeça suína enfiada em um pau com moscas a sua volta. Uma das possíveis interpretações para o animal no universo da obra de Golding é a depravação e a selvageria do ser humano quando lançado a um mundo onde as leis políticas e sociais não estão funcionando.

¹¹³ Beasts of England, beasts of Ireland,
Beasts of every land and clime,
Hearken to my joyful tiding
Of the golden future time. (ORWELL, 2008, p. 7)

¹¹⁴ Somehow it seemed as though the farm had grown richer without making the themselves any richer – except, of course, for the pig and dogs [...]. **ALL ANIMALS ARE EQUALL BUT SOME ARE MORE EQUAL THAN OTHERS.** [...] It did not seem strange to learn that the pigs had bought themselves a wireless set, were arranging to install a telephone, and had taken out subscriptions to *John Bull*, *Tit-Bits* and *Daily Mirror*. (itálico no original) (ORWELL, 2008, p. 86-90)

Piggy, um dos personagens da trama de Golding, recebe esse batismo a partir de sua corpulência física, que lembra as formas suínas. Ele é uma espécie de mentor intelectual de Ralph, um dos protagonistas. É ele, Piggy, que tenta manter, até onde tem forças, as “leis inglesas”, para que todos não descambem para a selvageria, o que revela outra faceta dos porcos: sua inteligência e astúcia, o que também pode ser percebido em *The Butcher Boy* e *Animal Farm*.

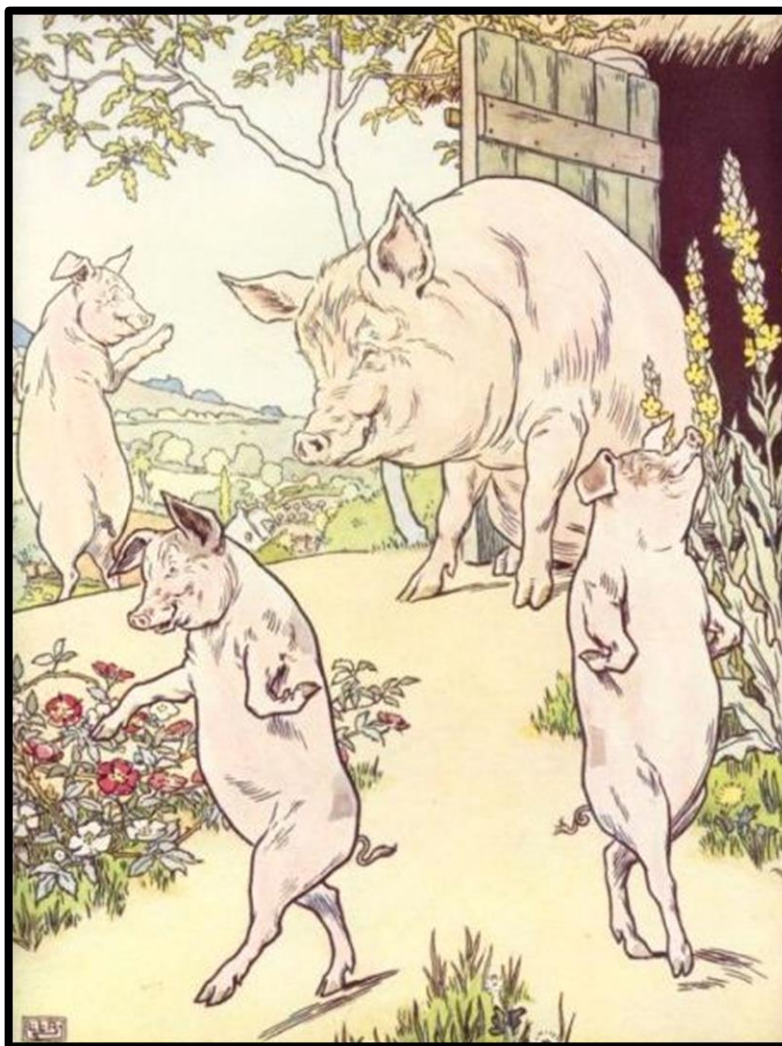
Ao fim da trama do escritor britânico, o barbarismo triunfa, mostrando-se superior à sapiência e às leis dos homens, provando, em certo sentido, que a humanidade tende à violência selvagem, e Piggy é morto, “Ralph [amigo de Piggy] chorou pelo fim da inocência, pelas trevas no coração do homem (...)”¹¹⁵ (GOLDIN, 2001, p.182)

Os porcos também estão presentes em diversos contos e histórias infantis, como em *Charlotte's Web* (1952), de Elwyn Brooks White (1899-1985) e *The Tale of Little Pig Robinson* (1930), escrito por Beatrix Potter (1866-1943). Provavelmente, a mais conhecida delas seja *The Three Little Pigs*, *Os Três Porquinhos*, em português. A origem do conto é incerta, mas, provavelmente, sua fonte seja inglesa. A fábula foi recontada por Flora Annie Steel (1847-1929) por volta de 1922, ilustrada por L. Leslie Brooke (1862-1940).¹¹⁶

¹¹⁵ “Ralph wept for the end of innocence, the darkness of man’s heart [...]” (GOLDIN, 2001, p.182)

¹¹⁶ Fonte: <https://americanliterature.com/childrens-stories/the-three-little-pigs> Acessado em 07 de novembro de 2019.

Figura 11 – Os três porquinhos



Desenho de L. Leslie Brooke para *The Three Little Pigs*. Fonte: <https://americanliterature.com/childrens-stories/the-three-little-pigs> Acessado em 07 de novembro de 2019

Há outros significados socioculturais associados aos porcos que ainda precisamos explorar. Novamente de acordo com Stallybrass e White (1986), se no passado esses bichos habitavam, essencialmente, a esfera agrícola e rural, com o tempo, eles foram sendo introduzidos e levados a cidades, tornando-se animais comuns a esses ambientes. Por volta de 1851, nas favelas de North Kensington, região que fica no oeste de Londres, havia três suínos para cada humano (p.48). Contudo, os porcos passaram a ser vistos, ainda mais, através de uma simbologia que os ligava a aspectos medonhos, sendo transformados em objetos de ódio, medo e abuso.

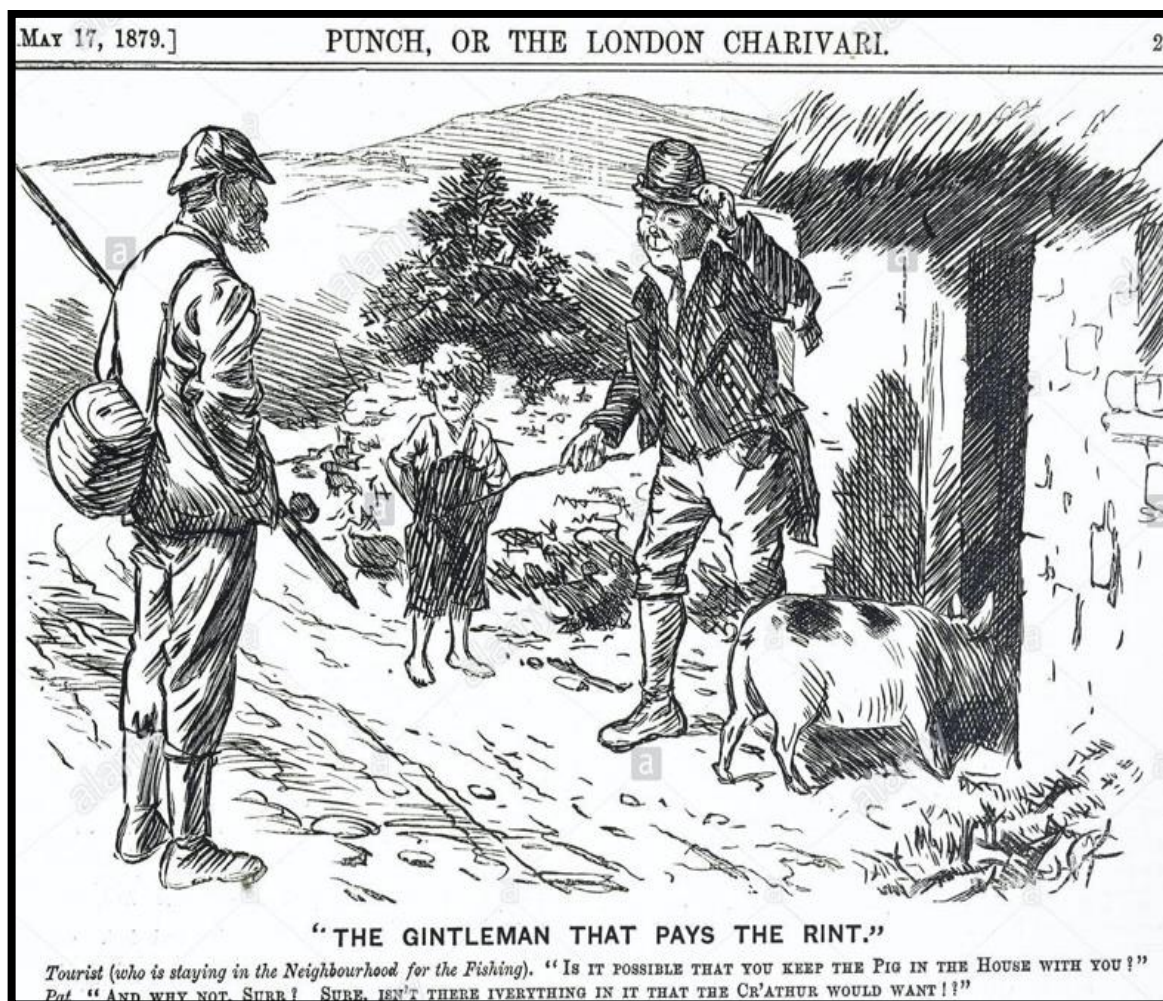
Isso ocorreu em parte porque o esterco do porco era agora um incômodo imundo nas ruas da cidade, em vez de ser uma fonte útil de esterco e fertilização, mas também porque o porco agora era um sinal da miséria grosseira de seus companheiros de favela (Harrison 1982: 61)¹¹⁷
(STALLYBRASS e WHITE, 1986, p.49)

Dessa forma, pode-se dizer que os porcos passaram a ser um emblema que se ligava à imagética do “pobre”. Em outras palavras, esses animais marcavam o lugar do miserável, daquele que vem de baixo, da favela, do mundo que é habitado por figuras que estão localizadas às margens da sociedade, tanto em termos geográficos, reais e simbólicos.

Aponta-se que, no passado, os porcos eram parte do ambiente familiar irlandês. Como os gatos e cachorros, eles viviam dentro das casas, o que fez muitos estrangeiros analisarem a situação como algo “estranho”, como se os nativos da Irlanda habitassem “chiqueiros”. Aliás, esse é outro estereótipo relacionado aos irlandeses. Assim, o relacionamento entre porcos e homens na Irlanda não era algo que se limitava meramente apenas ao contexto “agrícola”.

Figura 12 - Porcos nas casas irlandesas

¹¹⁷It this was partly because the pig's dung was now a filthy nuisance on the city street rather than a useful source of manure and refertilization, it was also because the pig now stood as sign of the gross immiseration of its fellow slum-dwellers'(Harrison 1982: 61) (STALLYBRASS e WHITE, 1986, p.49)



A imagem acima, datada do século XIX, como se vê no topo do *cartoon*, mostra o relacionamento entre os irlandeses e porcos. Na cena, há, inclusive um homem bem vestido, pronto para pescar, contrastando com o irlandês próximo a casa, com feições animais, observando a situação. Fonte (imagem adaptada): <https://www.alamy.com/cartoon-titled-pigs-for-the-irish-peasants-the-house-pig-was-truly-the-gentleman-that-pays-the-rint-dated-19th-century-image328342705.html> Acessado dia 06 de novembro de 2019.

Eagleton nos diz, valendo-se da ironia, que: “Há rumores de que há partes do país onde esse contato físico [com os porcos], às vezes, era levado longe demais.”¹¹⁸ (p.140). Na realidade, em algumas áreas da Irlanda, os suínos dividiram a casa com as pessoas:

O escritor irlandês Flann O'Brien conta a história de um inspetor do governo que foi à uma cabana infestada de porcos e insistiu que a família se separasse dos animais construindo um galpão especial anexado à casa. Quando ele voltou para checá-los em um ano, os porcos ainda estavam em casa e o galpão estava construído, porém, vazio. Questionada sobre o motivo, a família

¹¹⁸ “It is rumored that there are parts of the country where this physical contact was sometimes carried a little too far.” (p.140)

respondeu que havia tentado morar no galpão por um tempo, mas o achava terrivelmente frio.¹¹⁹

(EAGLETON, 1999, p. 141)

Mas, apesar da “amizade”, o caráter “curandeiro” e o relacionamento que os irlandeses tinham com os porcos, esses animais eram mortos de maneira cruel e sanguinária, assim como ocorre de igual modo em outros locais. A morte do animal, na Irlanda rural, inclusive, era um evento social e de importância para toda a comunidade.

Os vizinhos ajudavam no abate do animal, levando sal para curtir a carne. Geralmente, os porcos eram abatidos por um açougueiro, chamado de *búistéir*, mas alguns fazendeiros preferiam matar os seus próprios bichos. De acordo com Iomaire (2003), quando o profissional chegava, toda a família se reunia para ver o ato ser realizado, o que lembra uma espécie de ritual.

Durante o processo, o primeiro passo se dava com a inserção de uma faca especial no pescoço dos porcos para que o coração fosse atingido. Mesmo que esse método seja descrito como algo “terrível” (*awful*), era uma “forma efetiva” para o abate, sendo algo que ocorria, praticamente, de maneira instantânea, e assim que o órgão era alcançado, arrancava-se aplausos da “plateia” que havia se aglomerado. Depois de algumas etapas, como a imersão do corpo do porco em água fervente, e a raspagem dos “pelos”, tinha-se o *bacon*. Se alguma penugem restasse na carne, esta era apelidada de “*hairy bacon*”.

Geralmente, enquanto os homens se encarregavam das etapas do abatimento, as mulheres cuidavam dos procedimentos de curtição e defumação. Na maioria das vezes, boa parte do porco era utilizada em inúmeras iguarias, tanto que, segundo Iomarie (2003), o escritor Grimod de la Reyniere (1758-1837) teria dito que a única coisa do animal que não poderia ser comida era o “*oink!*”. Isso desmitifica que o porco teria uma serventia limitada.

Nenhuma parte era desperdiçada; eram utilizados o sangue e as miudezas, os cascos eram conhecidos como *Crubeens* (de *crúb*, pata) e eram cozidos e comidos com repolho. Em Galway, a articulação do joelho era popular e conhecida como *Glúiníns* (de *glún*, joelho). A cabeça era assada inteira ou muitas vezes fervida e pressionada e preparada como *Brawn*. Os

¹¹⁹ The Irish writer Flann O'Brien tells the tale of a government inspector who descended upon on such pig-infested cabin, and insisted that the family separate themselves from their animals by building a special shed attached to the house. When he returned to check up on them in a year's time, the pig was still in the house, and the shed was built but empty. Asked why this was so, the family replied that they had tried living in the shed for a bit, but had found it terribly cold. (EAGLETON, 1999, p. 141)

*Chitterlings*¹²⁰ eram meticulosamente preparados e era uma comida de bar popular em Dublin. Os pelos de porco eram usados para pincéis e até a bexiga, normalmente, era inflada, usando uma pena de ganso e acabava sendo chutada pelas crianças como bola de futebol.¹²¹

(IOMAIRES, 2003)

Havia datas “específicas” em que as matanças eram tradicionalmente realizadas. O abate, com mais recorrência, acontecia na festa que celebra o dia de São Patrício, em 17 de março; na data do festejo de São Miguel, dia 29 de setembro; e também na celebração do dia de São Martin, em 11 de novembro. Contudo, algumas “superstições” estavam associadas ao período da morte desses animais: “Tradicionalmente, os porcos eram mortos apenas nos meses que continham a letra ‘R’, já que o calor dos meses de verão fazia com que a carne ficasse desagradável. Em alguns países, acreditava-se que os porcos deveriam ser mortos sob a lua cheia (Mahon, 1998)”¹²² (IOMAIRES, 2003).

Ou seja, os porcos, que serviram como um dos emblemas mais firmes do racismo contra os irlandeses, principalmente por parte dos ingleses, tinham, nas esferas cultural e social do país, um papel econômico muito forte. Eram parte do dia a dia da nação, e, justamente por essa necessidade e ligação com os nativos da Irlanda, eles se tornaram símbolos do racismo.

2. DESCOLONIZAÇÃO

2.1 A queda dos impérios europeus, a “independência” das colônias e a ascensão das novas potências mundiais

¹²⁰ Intestino do porco.

¹²¹ No part went to waste; the blood and offal were used, the trotters were known as Crubeens (from crúb, hoof), and were boiled and eaten with cabbage. In Galway the knee joint was popular and known as the Glúiníns (from glún, knee). The head was roasted whole or often boiled and pressed and prepared as Brawn. The Chitterlings were meticulously prepared and were once a popular bar food in Dublin. Pig hair was used for paintbrushes and even the bladder was usually inflated, using a goose quill and ended up being kicked around as a football by the children. (IOMAIRES, 2003).

¹²² “Pigs were traditionally killed only in months that contained the letter ‘R’, since the heat of the summer months caused the meat to turn foul. In some counties it was believed that pigs should be killed under the full moon (Mahon, 1998)” (IOMAIRES, 2003).

Com a chegada do século XX, o mundo sofreu mudanças radicais em seu eixo de poder. Alguns teóricos, dentre eles, Hobsbawm, em *Era dos Extremos: O Breve Século XX – 1914 – 1991*, de 1995, e Judith Brown e W. M. Louis, em *The Oxford History of the British Empire: Volume IV: The Twentieth Century*, de 1999, descrevem o momento histórico do século XX como “breve”.

Possivelmente, essa “brevidade” do século XX, sugerida pelos autores, se deu pelo volume de transformações ocorridas em um curto intervalo de tempo. Foi um período marcado pelo “progresso” tecnológico mundial, uma fase de grandes modificações sociais, econômicas e políticas, que acabou por moldar, em parte, o mundo como o conhecemos hoje.

Começava a se instalar, por diversas partes do planeta, as rodovias, ferrovias, o uso dos barcos a vapor, que cortavam os mares e rios; as cidades cresciam; com o descobrimento de medicamentos mais eficazes, a saúde dava passos largos no combate a doenças que assustavam os homens; a tecnologia avançava; a telecomunicação expandiu-se; a globalização dava seus primeiros passos, como reflexo direto de um capitalismo mais agressivo. Além disso, a população mundial assistia ao *boom* demográfico, que acabou com “espaços vazios” ao redor do globo, alude Hobsbawm.

Porém, o crescimento e o estímulo tecnológico não foram sentidos de maneira homogênea. Pelo contrário, acabaram criando divisões mais profundas entre pobres e ricos:

A tecnologia era uma das principais causas dessa defasagem, acentuando-se não só economicamente como politicamente. Um século após a Revolução Francesa tornava-se cada vez mais evidente que os países mais pobres e atrasados podiam ser facilmente vencidos e [...] conquistados, devido à inferioridade técnica de seus armamentos.

(HOBSBAWM, 1988, p. 21)

Neste sentido, Hobsbawm diz que durante o século XX, a tecnologia tornou-se uma baliza entre as nações, mas não somente isso, o acúmulo financeiro foi outro importante fator para demonstrar uma aparente “superioridade” das metrópoles europeias em relação a suas colônias. Na realidade, velhas dicotomias ficaram ainda mais profundas, isto é, o Ocidente x Oriente; metrópoles x colônias; ricos x pobres; brancos x negros. A verdade é que a narrativa histórica nos mostra que as colônias viviam com as “sobras” que lhes restavam para sobreviver, a maioria dos habitantes das possessões europeias estava abaixo da linha da pobreza, em estado de miséria.

Fanon já havia citado, anos antes, que, nas colônias, essas estratificações se tornavam mais palpáveis. O espaço físico mostrava de maneira viva esses mundos tão desiguais, mimetizando as relações de poder vigentes, impregnando o dia a dia da vida colonial:

Este mundo dividido em compartimento, este mundo cindido em dois, é habitado por espécies diferentes. A originalidade do contexto colonial reside em que as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida não logram nunca mascarar as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida não logram nunca mascarar as realidades humanas.

(FANON, 1968, p.29).

Na verdade, esse lugar “cindido” deixa no ar um sentimento de submissão, pois o mundo do colonizado não habita o mundo do colonizador, são espaços radicalmente diferentes. Isso pode ser visto, por exemplo, através da arquitetura e organização das cidades, que nos deixariam ver a olhos nus as divisões entre colonos e colonizados. Importante assinalar que, para o autor acima citado, o colonizado é sempre alguém explorado, rebaixado, inferiorizado, que tem seu próprio mundo negado.

Fanon (1968) diz que de um lado desse mundo cindido estavam os traços que remetem ao progresso, composto por ferro e pedra, um lugar iluminado, com asfalto, caixotes para lixo, com ruas que não têm buracos, sendo um ambiente para os brancos viverem. Porém, do outro lado da linha estavam aqueles que sobreviviam com o mínimo possível, onde os homens e as casas encontravam-se uns sobre os outros. Um local de fome, não apenas de pão, mas também de carvão e de iluminação, um ambiente e uma cidade destinados aos negros, aos “outros”, aos excluídos.

No contexto mundial, no fim século XIX e começo do XX, a burguesia, apoiada nas pretensões mercadológicas do capitalismo, continuava a avançar, ditando a marcha mundial através de uma economia imperialista mais agressiva.

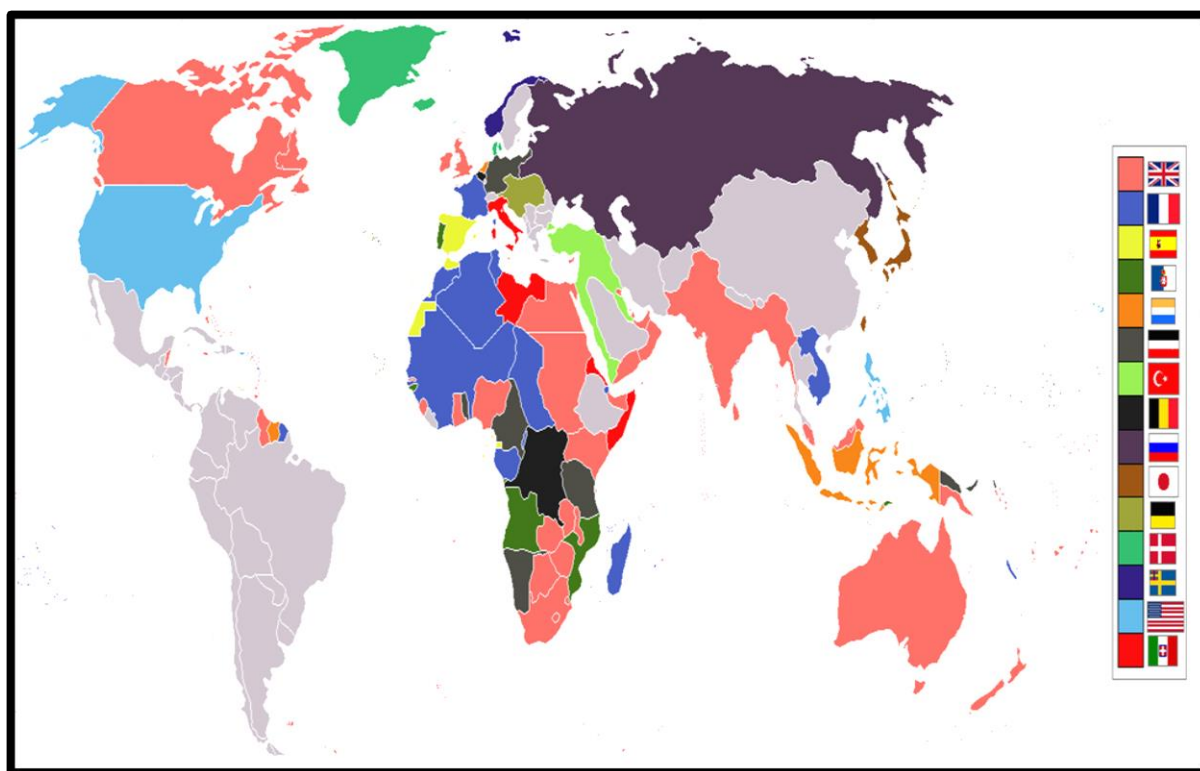
O imperialismo do final do século XIX foi indubitavelmente “novo”. Foi produto de uma era de concorrência entre economias industrial-capitalistas rivais, fato novo e intensificado pela pressão em favor da obtenção e da preservação de mercados num período de incerteza econômica [...]; em suma, foi uma era em que ‘tarifas alfandegárias e expansão tornam-se a reivindicação comum às classes dirigentes’. Foi parte de um processo de abandono de um capitalismo de políticas públicas e privadas de laissez-faire,

o que também era novo, e implicou o surgimento de grandes sociedades anônimas e oligopólios, bem como a crescente intervenção do Estado nos assuntos econômicos. O imperialismo pertencia a um período em que a parte periférica da economia mundial tornou-se crescentemente significativa.

(itálico no original) (HOBSBAWM, 1988, p.69-70)

Nesse meio tempo, Grã-Bretanha, França e Alemanha continuavam a ganhar territórios ao redor mundo, ampliando seus impérios e interpostos comerciais. Segundo Said (1993), por volta de 1800, os países europeus controlavam cerca de 35% a 55% do mundo, esse número saltou para 67% em 1878, e teve seu apogeu em 1917 com 85% (p.28).

Figura 13 – Mapa do “mundo” colonial em 1914



O mapa mostra como dinâmica do mundo colonial se distribuía na virada da segunda década do século XX https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/World_1914_empires_colonies_territory.PNG Acessado em 17 de maio de 2018

Até antes da Primeira Guerra mundial, o planeta continuava a ser dividido entre as nações europeias. A Grã-Bretanha, nesse contexto, despontava como a principal força imperial mundial. O Império Britânico, sozinho, dominava 24% das terras do planeta, ou, para ser mais

“exato”, 35.500.000 km² (TAAGEPERA, 1997), e governava milhões de súditos ao redor do globo.

O colonialismo e o imperialismo se mostravam artérias vitais para a manutenção da Grã-Bretanha, pois o comércio da metrópole, com as colônias ultramarinas, era conectado e dependente, sendo uma questão fundamental a preservação das suas posses no além-mar. O maior império que o planeta já viu em sua história “sofria” com algumas “paranoias”, dentre elas, o medo de perder uma de suas primeiras colônias internas, a Irlanda.

Isto é, a sede do império precisava ser guardada contra as invasões, por isso era tão importante a manutenção do controle e do poder britânicos na Irlanda. Segundo Kiberd (1996), havia a crença de que, se a Irlanda caísse, o próprio Império Britânico estaria em risco de extinção, ou, nas palavras do autor “*“Ireland lost, the British ‘Empire’ is gone...”*” (p.276)

Figura 14 – A geografia imperial britânica



O mapa *The Imperial Federation League* foi publicado pela primeira vez no *Colonial and Indian Exhibition*, em 1886. O que gostaríamos de destacar no mapa acima, na realidade, além da riqueza demonstrada pelas imagens que estão grafadas na figura, é a posição central da Bretanha, sentada sobre o globo, segurando um escudo com a bandeira do império e as palavras no topo da imagem com *Freedom*, *Fraternity* e *Federation*. Fonte: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293793> Acessado em 28 de setembro de 2017

Como se vê, o colonialismo ainda era um sistema muito rentável aos europeus no século XX, pois além de fornecerem matéria-prima e artigos para o comércio por um custo baixo, as colônias eram um “celeiro” onde podiam obter mão de obra muito barata para a fabricação de seus produtos, como aponta Fanon (1968), que acreditava que a Europa só pôde crescer graças ao sangue e suor do trabalho de pessoas de suas colônias, o que casa com o pensamento de Loomba e Bonnici, para quem o capitalismo só conseguiu se expandir pelo uso de uma abundante mão de obra que encontrou nas colônias.

Os principais interesses europeus na virada do século XX eram a África e regiões do Pacífico. As Américas, por outro lado, continuavam “livres” dessa ambição, principalmente, pela imposição da Doutrina Monroe, instituída pelo presidente estadunidense James Monroe (1758- 1831) em 1823, que declarava que a “América” pertencia aos “Americanos”¹²³.

A ambição cada vez maior das metrópoles por poder e comércio acirrou disputas entre elas e as rivalidades políticas transcenderam os limites burocráticos, acarretando em lutas armadas, como ficou evidenciado na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e logo em seguida, na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Nesse momento, o capitalismo havia dominado a dinâmica do planeta, chegando inclusive às colônias, que também sentiram os efeitos da disputa por mercado, sendo palco de lutas sangrentas durante os conflitos.

O motivo era que essa guerra¹²⁴ [Primeira Guerra] ao contrário das anteriores, tipicamente travada em torno de objetivos específicos e limitados, travava-se por metas ilimitadas. Na Era dos Impérios a política e a economia se haviam fundido. A rivalidade política e internacional se modelava no crescimento e competição econômicos [...]

(HOBSBAWM, 1995, p. 30-31).

¹²³ Em mensagem ao congresso o presidente americano disse: “Julgamos propícia esta ocasião para afirmar como um princípio que afeta os direitos e interesses dos Estados Unidos, que os continentes americanos, em virtude da condição livre e independente que adquiriram e conservam, não podem mais ser considerados, no futuro, como suscetíveis de colonização por nenhuma potência européia (*sic*)”. Fonte: http://www.nepp-dh.ufrj.br/anterior_sociedade_nacoes3.html acessado dia 21 de janeiro 2018

Figura 15 – A “fome” britânica pelos olhos alemães



Na imagem acima, um cartoon germânico mostrava a voracidade britânica por conquistas. O que, segundo o pensamento alemão, levou à Primeira Guerra Mundial. Fonte: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:19343435> Acessado em 28 de setembro de 2017

As duas Grandes Guerras, porém, tiveram consequências mais duras para a Europa do que para suas colônias. Em certo sentido, diz Hobsbawm (1995), representaram a transformação dos grandes impérios em “passado”. Foi o “fim” do eurocentrismo, na verdade, o encolhimento da autoridade do Velho Continente ao redor do mundo. A Europa, como potência, havia

declinado, perdendo peso na balança comercial, vendo seu poder definhando, até mesmo o número de europeus estava em declínio, de 1/3 de habitantes do planeta, eles passaram a representar apenas 1/6 da população total (p.20). As potências imperialistas deixaram de ser uma força de alcance global, figurando apenas, nesse novo cenário, como poderes limitados, regionais.

A economia vitoriana da Grã-Bretanha desmantelou-se por completo entre as duas guerras mundiais. O sol – que, como todo menino de escola sabia, nunca se punha sobre o império britânico e sobre o comércio britânico – caiu além do horizonte. O colapso de tudo aquilo quanto os ingleses haviam considerado natural desde 1850 foi tão súbito, catastrófico e irreversível que deixou atônitos os observadores da época. Exatamente no momento em que a Grã-Bretanha se via do lado vencedor da primeira guerra importante desde Napoleão, quando sua principal rival na Europa, a Alemanha, estava despedaçada no momento em que o Império Britânico, às vezes, leviana e inconvincentemente disfarçado como um grupo de “mandatos”, “protetorados” e Estados-satélite do Oriente Médio, cobria uma extensão do globo maior do que em nenhuma outra época, a economia tradicional da Grã-Bretanha não só deixava de crescer, como na verdade contraía-se. Estatísticas que haviam crescido quase sem interrupção durante 150 anos – embora, nem sempre a taxas regulares ou satisfatórias – mostravam agora movimentos descendentes. O ‘declínio econômico’, algo a respeito do que os economistas já falavam antes de 1914, tornava-se um fato palpável.

(HOBSBAWM, 2016, p. 203)

A manutenção das colônias transformou-se em um fardo para os europeus, eles não podiam mais pagar por algo tão dispendioso: “O que prejudicou fatalmente os velhos colonialistas foi a prova de que os brancos e seus Estados colonialistas podiam ser derrotados, total e vergonhosamente, e que as velhas potências coloniais encontravam-se fracas demais [...]” (HOBSBAWM, 1995, p.171-172)

O império Britânico, metaforizado como o império em que o sol não se punha nunca, viu o radiante astro deixar seu brilhante horizonte. O cintilante céu do passado foi invadido por um sombrio nevoeiro. As águas tranquilas em que o império navegara durante séculos deram lugar a sucessivas tempestades que se impuseram no pós-guerra.

O futuro do maior império que patrulhou o mundo era incerto, quando seu desmonte começou. O Egito deixou o Império Britânico em 1922, em seguida o Iraque, em 1932; a principal jóia imperial, a Índia, cortaria seus laços coloniais em 1947; Israel em 1948; e a Irlanda, na qual nos deteremos mais demoradamente ao fim dessa seção, teve sua independência total selada na virada para a segunda metade do século XX.

Alguns acreditam que o “fim” do Império Britânico e de seu prestígio, ao menos de maneira simbólica, se deu em 1956 com a Crise de Suez¹²⁵, quando o Império armou planos militares e políticos, junto com Israel e França, para tomar conta do importante Canal de Suez, no Egito, que é usado por navios como “atalho” para se chegar mais rápido à Ásia a partir da Europa, sem a necessidade de contornar toda a África. Os planos dos britânicos precisaram recuar por pressão externa, inclusive, dos EUA.

De acordo com Fanon (1968), muitos países ao redor do mundo podem até ter ganhado independência política, porém, a luta daqueles que foram colonizados não teve fim.

A descolonização, que se propõe a mudar a ordem do mundo, é, está visto, um programa de desordem absoluta [...] é um processo histórico, isto é, não pode ser compreendida, não encontra a sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial. Sua primeira confrontação se desenrolou sob o signo da violência, e sua coabitação – ou melhor, a exploração do colonizado pelo colono – foi levada a cabo com grande reforço de baionetas e canhões. O colono e o colonizado são velhos conhecidos. E, de fato, o colono tem razão quando diz que “os” conhece. É o colono que *fêz* e *continua* a *fazer* o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial.

(FANON, 1968, p. 26)

Mesmo com a “extinção” do colonialismo, ergueram-se novos desafios, seja no campo econômico, político, ou social. Os novos governantes, ao assumiram o poder das ex-colônias, precisavam combater as atribulações internas que as assombravam, como, por exemplo, a miséria e o analfabetismo.

[...] a independência nacional, a formação nacional nas regiões subdesenvolvidas assumem aspectos totalmente novos. Nessas regiões, excetuadas algumas realizações espetaculares, os diversos países apresentam a mesma ausência de infra-estrutura. As massas lutam contra a mesma miséria, debatem-se com os mesmos gestos e desenham com seus estômagos encolhidos o que se pôde chamar de geografia da fome. Mundo subdesenvolvido, mundo de miséria e desumano. Mundo também sem

¹²⁵ No evento, a Grã-Bretanha estava buscando, dentre outras coisas, petróleo. Chegou a desrespeitar as ordens da ONU. A guerra durou apenas uma semana e terminou com uma “nódoa” na imagem do quase extinto Império Britânico.

médicos, sem engenheiros e sem administradores. Diante deste mundo, as nações euripéias espojam-se na opulência mais ostensiva. [sic]
(FANON, 1968, p.76)

Segundo Fanon (1968), o fim do sistema colonial representa a libertação nacional de um povo das mãos daqueles que o oprimia. Ou seja, de maneira simbólica, a independência poderia significar o renascimento dos colonizados: “A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma os espectadores, sobrecarregados de insensibilidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-vida da história” (p.26).

Contudo, esse fenômeno deixa marcas profundas, pois “(...) a descolonização é **sempre um fenômeno violento**” (ênfase nossa) (p. 25). O motivo para essa violência apontada por Fanon (1968) tem origem na troca de uma “espécie” de homens por outra. Durante a libertação, o poder sai das mãos dos opressores e passa para os colonizados, não de uma forma harmoniosa, pelo contrário, pois o que há é uma “substituição” de homens, configurando uma desordem generalizada. Essa violência teria origens mais profundas, sendo um reflexo direto da colonização que, desde sua gênese, é violenta. Na realidade, a violência empregada pelo colonialista durante a conquista, será proporcional àquela que será empregada durante a descolonização.

Na realidade, a violência empregada durante a colonização acaba contaminando as estruturas sociais, ficando como uma mancha que não consegue ser apagada ao longo do tempo. Contudo, a violência não atingiria diretamente a metrópole, o impacto dessa ebulição é vorazmente sentido nas ex-colônias. A luta armada lançaria o povo em um sentido único, a violência. O homem colonizado só conseguiria libertar-se na/pela violência. Dessa forma, o povo sentiria o cheiro de sangue no ar. Mesmo que tentem ser acalmados, buscariam manter a forma revolucionária, pois o nascimento/surgimento de uma nova nação, e a consequente demolição das antigas estruturas coloniais seriam, por consequência, resultado de uma luta violenta do povo que se quer “independente”. O colonizado saberia, desde o seu nascimento, que o mundo que o rodeia é semeado de interdições, que não poderá ser modificado, ou reformado, senão pelo uso da violência, isto é, em certo sentido, o mundo colonial está imerso na violência e no sangue. (FANON, 1968)

De qualquer modo, as novas nações que emergem neste cenário de precariedade e necessidades básicas habitariam, na realidade, um campo de batalha, ficando à revelia do poder

econômico de suas ex-metrópoles europeias, e de outras nações, como EUA e URSS, que surgem no cenário pós-Segunda Guerra Mundial como detentoras do capital.

Os Estados Unidos assumiram no pós-guerra o papel de protagonista mundial, tornando-se o centro do poder econômico capitalista e político no ocidente. Diferentemente dos europeus, os americanos não tinham intenções colonialistas, ao menos teoricamente, mas sua forma de fazer economia era vista, claramente, como imperialista, chegando a influenciar e dominar economicamente, inclusive, as velhas potências imperiais europeias¹²⁶. Os americanos mantiveram a divisão do trabalho internacional na forma moldada pela Europa, ou seja, o hemisfério norte com o monopólio industrial, e o sul como fornecedor de produtos, principalmente, os primários.

Por outro lado, após 1917, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, avançou globalmente, tomando como base uma economia dita “socialista”, mostrando-se como uma alternativa contra o capitalismo e a hegemonia europeia e norte-americana.

O discurso soviético era visto, segundo Hobsbawm (1995), como anti-imperialista e representava um modelo para superar o atraso industrial que fora imposto às ex-colônias. Após a Segunda Guerra Mundial, o acirramento entre os EUA e a URSS fez eclodir a Guerra Fria¹²⁷, e, novamente, o palco das batalhas, inclusive no campo ideológico, seria travado nas ex-colônias europeias, como visto, por exemplo, na Guerra do Vietnã (1955-1975).

Havia o temor, entre europeus e americanos, de que as ex-colônias aderissem ao modelo econômico proposto pela URSS. Fanon (1968), falando a partir do lugar do colonizado, deixa claro os motivos que o fez acreditar que o melhor seria juntar-se ao regime socialista, já que, segundo seu ponto de vista, ele estaria alinhado ao “conjunto do povo”, e o homem, neste contexto, seria o bem mais “precioso” (p. 79).

¹²⁶ Segundo Brown e Louis (1999), ao fim da Segunda Guerra Mundial, a Inglaterra estava praticamente falida e dependia financeiramente dos EUA, “Depois do fim da guerra, os EUA expandiram seu empréstimo aos Britânicos para US\$ 3.75 bilhões, e o Canadá, adicionou US\$ 1,25 bilhões” (p. 27) Se nossas contas estiverem corretas, ajustada a inflação (entre 1945 e 2018), tomando como base cálculos do site: <https://www.saving.org/inflation/inflation.php?amount=1&year=1945>, (Acessado em 23 de agosto de 2018), o empréstimo, hoje, seria algo próximo a US\$ 69,5 bilhões (somados os valores dos empréstimos americano e canadense), em reais representaria quase R\$ 282,17 bilhões (com o dólar valendo R\$ 4,06 no dia 23 de agosto de 2018). Contudo, segundo o site da BBC, ao fim do conflito os ingleses tiveram que pagar cerca de US\$ 9.5 bilhões em dívidas para os americanos e canadenses. “Após os pagamentos finais, o Reino Unido terá pago de volta um total de US\$ 7,5 bilhões para os EUA e US\$ 2 bilhões para o Canadá.”. Fonte: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk/6215847.stm> (Acessado em 23 de agosto de 2018). Trazendo o montante para nossos dias, isso somaria cerca US\$ 131 bilhões, ou um valor próximo a R\$ 531 bilhões.

¹²⁷ Data-se a Guerra Fria como um evento que ocorreu entre 1947 e 1991.

[...] a escolha de um regime socialista, de um regime inteiramente voltado para o conjunto do povo, baseado no princípio de que o homem é o bem mais precioso, permitir-nos-á ir mais depressa, mais harmoniosamente, tornando de fato impossível essa caricatura de sociedade em que alguns detêm todos os poderes econômicos e políticos com prejuízo da totalidade nacional

(p. 79)

Essa situação diante do avanço socialista levou os EUA a apoiarem, pontualmente, o colonialismo inglês em alguns territórios, como um modo de garantir a não adesão a um sistema socialista pelas ex-colônias (BROWN e LOUIS, 1999). Porém, em 1970, nenhum território consideravelmente grande continuava como colônia da Europa.

A maior parte do mundo imperial entrou em colapso ao fim década de 60 do século XX, essa realidade era praticamente inimaginável no início do século. Esse passado, ressalta Hobsbawm (19975), ficou na lembrança daqueles que sentiram o peso da colonização e parte disso foi materializado por escritores nativos que começaram a produzir literatura em um período classificado como “pós-colonial”. Contudo, o fim do colonialismo representou a saída de cena do sistema colonial que chamamos de “tradicional”, para dar lugar a um novo modelo de “imperialismo” ou “neocolonialismo”. Na realidade, as novas nações têm diante de si um futuro incerto.

No *Dicionário do Pensamento Marxista*, editado por Tom Bottomore, a acepção de “imperialismo” nos traz uma visão do termo um pouco mais ampla do que aquela pensada quando tratávamos da definição do vocábulo relacionado ao sistema colonial iniciado no século XVI, pois se insere em um novo momento histórico mundial, o da descolonização. Nesse sentido contemporâneo, a palavra “imperialismo” veio a ser usada como sinônimo da opressão e da exploração dos países mais fracos e empobrecidos pelos mais poderosos, através do capitalismo.

As ex-colônias, agora independentes, acabam sujeitando-se ao poder econômico de suas antigas metrópoles e dos Estados Unidos, que se consolidou como um agente colonial que chamamos de “virtual”, pois sua forma de imperialismo e dominação se processa através da economia, não havendo necessidade de controle territorial. Mesmo o EUA sendo considerado, nos dias de hoje, uma superpotência imperialista, ou de pensamento e tendência ao “imperial”, Hardt e Negri (2001) dizem que os norte-americanos não gozam dos mesmos parâmetros de poder que os europeus tiveram no passado:

Os Estados Unidos não são, e nenhum outro Estado-nação poderia ser, o centro de um novo projeto imperialista. O imperialismo acabou. Nenhum país ocupará a posição de liderança mundial que as avançadas nações européias um dia ocuparam.

(italico no original) (ênfase nossa) (p. 14)

Na verdade, a nova “dependência” dá-se, muitas vezes, pela necessidade de sobrevivência financeira. A Irlanda, durante anos, encarou essa realidade. Após romper politicamente com o Império Britânico, o país teve como principal parceiro comercial a sede imperial, isto é, a Inglaterra.

Não apenas isso, durante os anos em que a Irlanda permaneceu como *Free State* (1922-1937), os protestantes continuaram a controlar parte da economia. Importante dizer que esse “padrão” se repetiu em diversos pontos do planeta. Explicando em outras palavras, parte de uma espécie de “elite colonial” se manteve no poder após a independência das ex-colônias, isto é, grupos que foram “educados” pelas metrópoles durante a colonização se mantiveram no “topo”, o que acabava por perpetuar as antigas oligarquias políticas, econômicas, sociais etc.

Sobre esse assunto, Foster (1989) diz que, em 1926, os protestantes eram 8,4% da população, contudo, eles eram: 28% dos fazendeiros com mais de 200 acres; 18% de toda a classe profissional; em 1936, a proporção protestante de empregadores irlandeses e executivos estava entre 20% a 25%; 53% dos banqueiros eram protestantes, 39% deles eram representantes comerciais, 38% eram advogados. Isso poderia se configurar como uma “informal” manutenção da *Ascendancy* (p.534)

Com isso, as metrópoles, agora conhecidas como “Países de Primeiro Mundo”¹²⁸, recuperaram, depois de seu colapso, de certa maneira, um poder tão grande quanto na época da colonização. Ou seja, o que se chama de imperialismo, pós-colonização ou neocolonialismo hoje é uma nova forma de controle e de “colonização”. Porém, dessa vez, não há mais a necessidade física do colonizador em territórios ao redor mundo. Inseridos nesse novo contexto, as ex-colônias são classificadas como países de “Terceiro Mundo” (SCHWARZ E RAY, 2005).

¹²⁸ São chamados de países de “Primeiro Mundo”, dentre outros, a Europa ocidental quase em totalidade, além de algumas ex-colônias de povoação britânicas que tinham por características terem sido povoadas por “brancos”, sendo, os EUA, Canadá, Nova Zelândia e Austrália. Os países de “Segundo Mundo” compreendia a URSS e os aliados. Já os países classificados como de “Terceiro Mundo” são, por exemplo, o bloco que compreende nações da América Latina, alguns da África, Ásia e da Europa oriental e Oceania.

Fanon (1968) diz que a tão sonhada independência das ex-colônias pode transformar-se, na realidade, em uma maldição, pois a Europa, por meio da coerção econômica, leva o novo e “autônomo” país a uma espécie de retrocesso, já que muitas nações classificadas como “livres” acabam cedendo à força política e financeira europeia para ter “apoio” do velho continente. Segundo o autor, os países de Terceiro Mundo acabam barganhando até mesmo suas posições geográficas privilegiadas para receberem ajuda econômica.

A Europa, diante disso, passaria a “incentivar” as jovens nações com pequenas ajudas financeiras para aliviarem seus orçamentos, criando um vínculo financeiro e, consequentemente, de dependência fortíssima entre as ex-metrópoles e as ex-colônias,

[...] a jovem nação independente vê-se obrigada a continuar os circuitos econômicos estabelecidos pelo regime colonial. Pode, com certeza, exportar para outros países, para outras zonas monetárias, mas a base de sua exportação não se modifica fundamentalmente.

(FANON, 1961, p.79)

Essa visão é reforçada por Young (2001), ao afirmar que:

Certamente a palavra ‘neocolonialismo’ foi um termo adequado para descrever a configuração imediata da época do pós-colonialismo (...) Neocolonialismo denota uma hegemonia econômica contínua que significa que o estado pós-colonial permanece em uma situação de dependência de seu antigo mestre e que o antigo mestre continua a agir de maneira colonialista em relação aos ex-estados colonizados.¹²⁹

(p.45)

Young (2001) ainda nos lembra que o “neocolonialismo” está atrelado primordialmente a um poder econômico que é emanado essencialmente pelas potências europeias e os EUA, contudo, não é apenas isso. Com a imposição econômica, outras formas de poder e influência, muitas vezes mascaradas, acabam por se perpetuar nessa relação unilateral entre o Ocidente e o “resto do mundo” ex-colonial, através, por exemplo, da cultura. As ex-metrópoles europeias

¹²⁹ Certainly the word ‘neocolonialism’ was a fitting term to describe the immediate setup of postcolonialism epoch (...) Neocolonialism denotes a continuing economic hegemony that means that postcolonial state remains in a situation of dependence of its former master, and that the former master continue to act in colonialist manner towards formerly colonized states (p.45)

continuariam a transmitir seus valores e pensamento de “libertação” e “civilização”, assim como ocorreu nos tempos áureos do colonialismo, porém, utilizando-se de outros meios para tal proposta.

O *Commonwealth*, em sua maioria, um agrupamento de ex-colônias britânicas, tem como proposta unir os países que compuseram o antigo Império, para juntos buscarem “igualdade”, “livre comércio” e “prosperidade”. Contudo, o órgão é visto por muitos teóricos e críticos pós-coloniais como uma tentativa de manutenção do poder imperial, mesmo após a independência. Neste sentido, o *Commonwealth* funcionaria, na realidade, como uma relíquia do passado imperial, dando novo fôlego às máquinas antigas do Império, e, dessa forma, a supremacia britânica se manteria viva e continuaria a enviar seus princípios, crenças e ideologia às demais nações, principalmente àqueles membros mais fragilizados economicamente, mantendo-os atrelados ao poder da ex-metrópole de uma maneira “maquiada”.

2.2 A violenta ruptura política com o Império: a Irlanda se torna uma república

A descolonização na Irlanda não foi um processo singular e linear, pelo contrário, foi multidirecionado e teve significados distintos para os diferentes grupos políticos e sociais que formavam a sociedade irlandesa na época do evento, assim acredita Cleary *in* Kenny (2006). Na realidade, a Irlanda, “primeira” colônia britânica, teve uma difícil ruptura política com o Império. O desejo de separação percorreu o conturbado enredo político do país, marcado por lutas que ambicionavam autogovernabilidade e independência.

O começo do século XX foi um momento crucial para os políticos da Irlanda, que buscavam a separação dos britânicos, consolidarem seus planos. Durante a Primeira Guerra Mundial, os sinais de uma possível mudança na virada do *status* político irlandês ganharam contornos mais firmes. Foster (1989) chega a dizer que o conflito global foi um dos eventos mais importantes na história moderna da Irlanda.

Na realidade, para os irlandeses, o século XX foi um período de revoltas, viradas e transformações sociais que tiveram como espinha dorsal o desejo de liberdade e do republicanismo. Muitas dessas ocasiões, a bem da verdade, seriam banhadas em sangue de numerosas mortes. Foi um período marcado pela violência e ferocidade de atos e eventos que

se encadeiam em uma sucessão de agressividades mútuas entre colonizadores e colonizados, ou entre os próprios filhos da Irlanda. Como aludiu Fanon, a descolonização é um evento violento, e a história da Irlanda, a partir daquilo que se desencadeou no país, mostra isso em suas páginas.

Ao debatermos o processo de independência irlandês, interpretamos o momento histórico como um caminho confuso e cheio de labirintos. Dessa forma, decidimos fazer um apanhado, de maneira condensada, das principais ações que levaram a Irlanda até sua independência, na primeira metade do século XX, para em seguida tratar de seus reflexos, isto é, a crise pós-independência, conhecida como *The Troubles*. Claro que a simplificação e o recorte que precisamos fazer para essa pesquisa não conseguem traduzir a profundidade dos acontecimentos e suas consequências para uma sociedade já tão “castigada”.

Dá-se o nome ao movimento contemporâneo irlandês de luta pela independência de *Home Rule*. Seu início se deu por volta 1870, alongando-se até meados de 1918¹³⁰, e seu curso histórico teve, como nomes importantes, figuras como Isaac Butt (1813 - 1879) e Charles Parnell (1846 – 1891). Dr Conor Mulvagh¹³¹ explica o *Home Rule* como a demanda por um parlamento doméstico¹³², tipicamente irlandês, em detrimento de um em Westminster^{133 134}.

Connolly (2011) diz que o *Home Rule* é um “projeto” relativamente amplo, plural, ao menos quando pensamos em sua abrangência política, pois, teria permitido que os nacionalistas mais extremos, assim como aqueles mais moderados, utilizassem o termo, embora revestido com significações próprias. Isto é, cada grupo político (e social) olhou para o *Home Rule* com anseios próprios.

Durante o intervalo de anos citado, algumas *Home Rule Bills*, espécie de leis que buscava a “autogovernabilidade”, foram introduzidas na *House of Commons* britânica em momentos históricos distintos¹³⁵. A primeira, em 1886, apresentada pelo ministro William Ewart Gladstone (1809 – 1898), não conseguiu passar na *House of Commons*. Na segunda tentativa, em 1893, ela foi derrotada na *House of Lords*. Em 1912, o projeto passou pela *House*

¹³⁰ Alguns historiadores datam de maneira diferente o intervalo de anos do *Home Rule*. Aqui adotamos a datação de Connolly, 2011, p. 257.

¹³¹ Professor de História da UCD - University College Dublin

¹³² O parlamento irlandês é chamado de *Dáil Éireann* (CONNOLLY, 2011, p. 141)

¹³³ “Home Rule was the demand that the governance of Ireland be returned from Westminster to a domestic parliament in Ireland.” Fonte: <http://www.rte.ie/centuryireland/index.php/articles/home-rule-for-ireland-q-a> Acessado em 07 de Fevereiro de 2018

¹³⁴ Westminster, nesse caso, se refere ao parlamento inglês.

¹³⁵ Fonte: <https://www.britannica.com/event/Home-Rule-Great-Britain-and-Ireland> Acessado em 07 de Fevereiro de 2018

of Commons. Tornou-se lei em 1914, ficando, no entanto, inoperante até o fim da Primeira Guerra Mundial.

Após a Primeira Guerra, por volta de 1920, o *Home Rule*, ou melhor, o que ficou conhecido como *Fourth Home Rule Act*, foi implementado em seis regiões (*six countries of Ulster*) da Irlanda, isto é, na atual Irlanda do Norte, através do *Government of Ireland Act*¹³⁶. No ano seguinte, o *Anglo Irish Treaty* concedeu as vinte e seis regiões do sul do *status* de domínio.

Figura 16 – Duas Irlandas



A imagem mostra a nova divisão política da Irlanda após o acordo com o Império Britânico. Fonte: <https://maproom.net/shop/outline-map-of-ireland/> e <https://maproom.net/wp-content/uploads/01-Ireland-Outline.jpg> Acessados em 09 de fevereiro de 2018

¹³⁶O *Government of Ireland Act* pode ser lido no site: http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1920/67/pdfs/ukpga_19200067_en.pdf Acessado em 07 de Fevereiro de 2018

Porém, no intermeio do processo de “implantação” do *Home Rule*, em 1916, um evento que intentava a declaração da república, na região sul, chama a atenção: o *Easter Rising*, ou, em irlandês, *Éirí Amach na Cásca*. De acordo com English (2003), o levante tinha sido planejado pelo *Irish Republican Brotherhood* (IRB) com a participação da milícia nacionalista irlandesa, o *Irish Volunteers*, além de rebeldes do *Irish Citizen Army* (ICA).

Alguns prédios em Dublin, dentre os quais os Correios, chegaram a ser ocupados pelos rebeldes que, inclusive, proclamaram a República (ENGLISH, 2003). A insurreição só durou uma semana, as forças imperiais “renderam” os rebeldes, finalizando o conflito com sangue. Segundo Smyth¹³⁷, o total de mortes no conflito chegou a 485. Connolly (2011) descreve as mortes numericamente da seguinte maneira: em Dublin, 64 insurgentes foram mortos, além de 132 das forças da coroa e 230 civis.

A truculência da resposta britânica alargou-se com a declaração da Lei Marcial, atingindo civis que não haviam participado da rebelião, mas que foram presos. Outros, como o pacifista Sheehy Skeffington, que também não havia se envolvido na revolução, foi morto a tiros, sem julgamento.

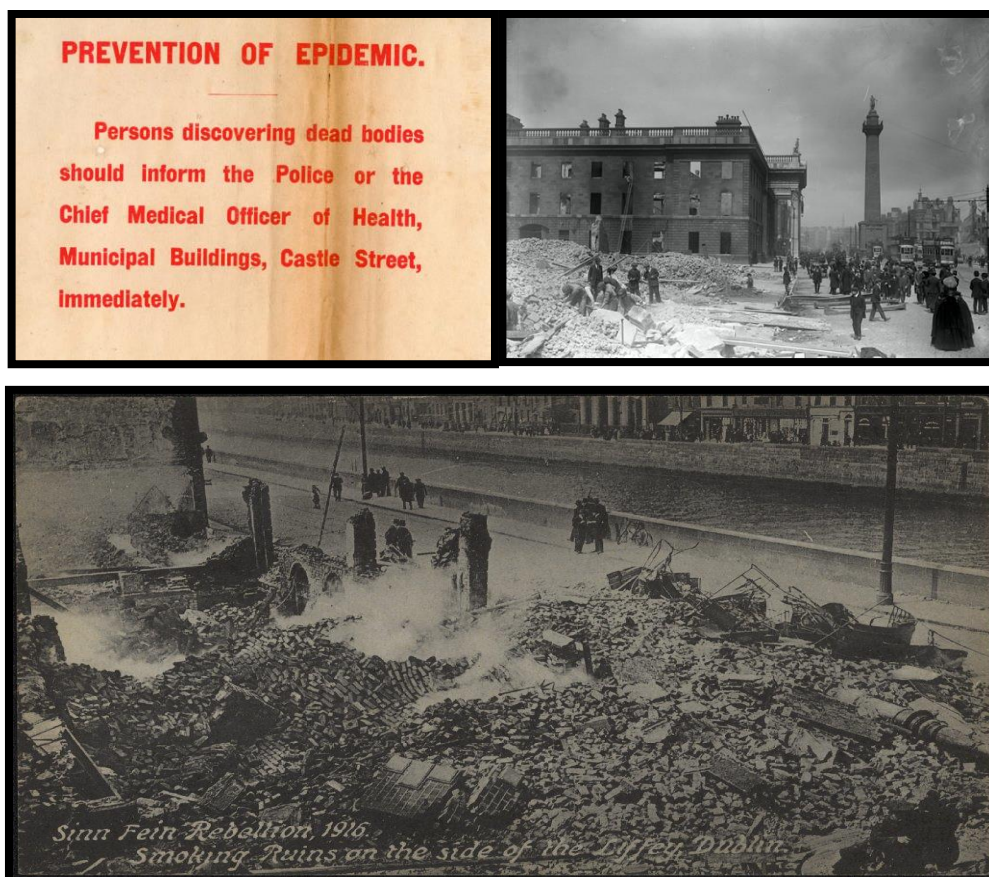
Além disso, parte de Dublin foi destruída pela artilharia britânica. Importante salientar, para se ter uma dimensão do contexto social irlandês, nos anos que antecedem os acontecimentos de 1916, a sociedade irlandesa enfrentava graves problemas, como a pobreza e a violência. Para ilustrar tal situação recorremos a Foster (1989), que nos diz que o centro de Dublin, por exemplo, era sinônimo de condições de vida “espetacularmente” destituídas, marcado pela divisão cada vez mais acentuada entre os espaçosos subúrbios burgueses, no sul, e uma concentração de favelas, especialmente no lado norte do rio Liffey.

Ainda segundo Foster (1989), na época, Dublin tinha a pior taxa de mortalidade de adultos da Grã-Bretanha; índice que se manteve assim até o início do século XX, quando foi considerada a 5ª mais alta do mundo, atrás apenas de cidades como Trieste (Itália) e Rio de Janeiro (Brasil). As condições de vida eram horríveis para os “padrões” contemporâneos. As pesquisas anteriores ao ano de 1914 mostram que 25% das famílias de Dublin viviam em espécies de “cortiços” (*tenements*), com cômodos que eram por vezes compartilhados por mais de quatro pessoas. Ao menos 16 mil famílias viviam abaixo da linha da pobreza nessa época.

¹³⁷ Fonte: <http://www.rte.ie/centuryireland/index.php/articles/the-civilian-dead>. Acessado em 07 de fevereiro de 2018

(p.436- 437). Ou seja, a chamada Revolução de Páscoa acentuou de forma violenta um cenário social já extremamente miserável e conturbado.

Figura 17 – Os escombros do *Easter Rising*



Na primeira imagem, da esquerda para a direita, o cartaz presta esclarecimentos sobre os procedimentos a serem tomados com os corpos na rua. Nas duas imagens a seguir, o resultado da artilharia britânica fica evidente com as construções destruídas. Fonte: <http://www.rte.ie/centuryireland/index.php/articles/the-civilian-dead> Acessado em 07 de fevereiro de 2018; <http://www.rte.ie/centuryireland/index.php/articles/the-easter-rising-and-destruction-of-dublin> Acessado dia: 07 em fevereiro de 2018.

Após o *Easter Rising*, entre meados de 1919 e 1921, eclodiu outro conflito, que ficou conhecido como *Anglo-Irish War* (Guerra Anglo-irlandesa), ou também chamada de *War of Independence* (Guerra de Independência), que basicamente consistiu no estabelecimento de uma República em Dublin, depois que o *Sinn Féin*^{138 139} ganhou a eleição em Dezembro de

¹³⁸ MODDY e MARTIN, 2001, p. 257

¹³⁹ *Sinn Féin* significa, em inglês, *Ourselves* ou *Our Own Thing*

1918. O *Irish Volunteers*, que depois viria a ser conhecido como *Irish Republican Army* (IRA), esteve diretamente envolvido no conflito, utilizando, dentre outras estratégias, segundo Connolly (2011), táticas de guerrilha, como assassinatos e emboscadas.

O *BBC History*¹⁴⁰ diz que a eleição vitoriosa do *Sinn Féin*, em 1918, e a declaração de independência da República da Irlanda, pelo partido, eram por si só prováveis “munições” para dar forma a uma guerra com a Grã-Bretanha. Nesse período, o governo de Westminster desejava apenas oferecer aos nacionalistas irlandeses uma autogovernabilidade limitada.

No meio do conflito, no dia 21 de novembro de 1920, ocorreu um dos eventos mais violentos e conhecidos da história irlandesa, o *Bloody Sunday*, quando membros do IRA mataram treze agentes da inteligência britânica e outros seis ficaram feridos. No mesmo dia, à tarde, membros das *Auxiliaries*¹⁴¹ buscando alguns dos procurados pelo evento que havia se desenrolado anteriormente, em um jogo de futebol, no *Croke Park*, abriram fogo matando doze pessoas (CONNOLLY, 2011). Em meados de 1921, membros do *Sinn Féin* decidiram entrar em negociação com o governo britânico.

Entre 1922 e 1923, a Irlanda enfrentaria mais um turbulento conflito, a *Irish Civil War* (Guerra Civil Irlandesa). Nesse momento, as desavenças eram internas, e se davam pelo acordo de políticos irlandeses com o governo britânico, ou seja, reflexo do *Anglo-Irish Treaty*, que acabou abalando, politicamente, as visões do *Sinn Féin* e do IRA em relação ao futuro da Irlanda quanto, dentre outras coisas, a sua soberania. Enquanto o primeiro (*Sinn Féin*) estava de acordo com os termos propostos pelo Império, dando à Irlanda uma liberdade maior, inclusive com um parlamento; o segundo (IRA), desejava a proclamação da república. Uma das questões que levaram os grupos ao desencontro se deu através do *Oath of Allegiance*, que pedia fidelidade ao rei da Grã-Bretanha. Além disso, a Irlanda passava a integrar a *commonwealth*¹⁴².

Foster (1989) diz que a guerra civil entre 1922 e 1923 emerge como uma das maiores na história da Irlanda, porque foi traumática e influente (p.511). O embate teria criado uma cesura na história Irlandesa, separando partidos, interesses, famílias etc. Ao final da *Irish Civil War* estima-se que houve entre 800 e 2000 mortes¹⁴³. A Irlanda (do sul) só se tornaria finalmente

¹⁴⁰Fonte: <http://www.bbc.co.uk/history/british/easterrising/aftermath/af04.shtml> Acessado em 08 de fevereiro de 2018

¹⁴¹ Connolly (2011) define os Auxiliaries como: “the Auxiliary Division of the Royal Constabulary (RIC), raised from among demobilized officers of the British Army in response to the escalation of the Anglo-Irish War.” (p.34)

¹⁴² A Irlanda deixou o *Commonwealth* em 1949.

¹⁴³ O site *The Irish Story* diz que chegou a 2000 mortos.Fonte:<http://www.theirishstory.com/2012/07/02/the-irish-civil-war-a-brief-overview/#.WeqFM4hZqUk> Acessado em 20 de outubro de 2017, já o *Daily Mail* estima entre 800 (do lado do acordo) e 3000 mortes (contra o acordo). Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-4850290/Ireland-s-Civil-War-colourised-photographs.html> Acessado em 08 de fevereiro de 2018 Foster (1989)

uma república em 1949, após 700 longos anos de imbróglios, revoltas e disputas com os britânicos.

O governo irlandês “independente”, nos anos pós-independência, ganhou contornos que tendiam ao autoritarismo, além disso viu arrochos econômicos, se assim podemos dizer, e a ampliação do poder da Igreja. “Quaisquer ideias de uma utopia de bem-estar social foram rigidamente descartadas [...] a Igreja estava fortemente comprometida a manter sua influência dominante em questões de saúde e bem-estar, assim como na educação”.¹⁴⁴ (FOSTER, 1989, p.519-520). Além disso, escritores e autores se viram envoltos com a censura, que atingiu, por exemplo, James Joyce.

Em meados da década de 60, do século XX, a ilha da Irlanda voltaria novamente a conviver com a sombra do terror e o pesadelo dos conflitos políticos, refletindo tempos da descolonização. Foi o alvorecer da violência desencadeada pelos *The Troubles*, na Irlanda do Norte: “Para muitas pessoas os *Troubles* foram um tempo terrível em que uma geração cresceu sem conhecer a paz da estabilidade”.¹⁴⁵ Os *The Troubles* podem ser vistos como uma das mais violentas expressões da animosidade existentes, envolvendo questões que englobam: nacionalismo, poder e rivalidade territorial. (McKITTRICK E McVEA, 2012, posição 61-98). Dessa vez, milhares de pessoas morreram em uma disputa com raízes ainda fincadas em eventos que se ligam às desavenças religiosas e que emprestam ao conflito uma dimensão mais problemática e complexa.

A nosso ver, as sementes da disputa remontam há séculos, com a ida de imigrantes protestantes para a Irlanda, quando o mundo irlandês, como já apontamos, passou a dividir-se em dois *ethos*: um católico e outro protestante. As ranhuras religiosas refletiam dicotomias econômicas, políticas e sociais. No século XX, a divisão da Irlanda em dois bolsões rachou o país praticamente pela religião. A Irlanda do Norte, ainda hoje ligada ao Reino Unido, concentrou a maioria protestante, ao sul ficaram os católicos.

Na Irlanda do Norte, de um lado político estavam os que buscavam a “união”, propondo que a Irlanda do Norte se mantivesse como parte do Reino Unido; do outro, encontravam-se os políticos que ansiavam por uma união do país com o resto da Irlanda (sul). Segundo Connolly

respalda alguns dos número do *Daily Mail* ao afirmar que “There had been a horrific toll of deaths: about 800 from Free State arm, and far more republicans”

¹⁴⁴ “Any ideas of a social-welfare utopia were rigorously dismissed. [...] the Church was strongly committed to retaining its dominant influence in matters of health and welfare, as in education” (FOSTER, 1989, p.519-520)

¹⁴⁵ For very many people the troubles were a terrible time in which a generation grew up not knowing peace of stability”. (McKITTRICK E McVEA, 2012, posição 61-98)

(2011), os *Unionists* chegaram a desejar, ao menos inicialmente, serem governados pelo parlamento em Londres, mas já em 1921, aceitaram a criação de um em Belfast ¹⁴⁶.

Em 1961, cerca de 34.9%¹⁴⁷ da população da Irlanda do Norte era Católica, enquanto na República da Irlanda esse número chegava a 94,8%¹⁴⁸. Assim, no Norte, os seguidores da Igreja de Roma representavam a minoria religiosa. Mecanismos então criados, praticamente os impediam de ter representatividade política ou oportunidades melhores no país: “Não havia católicos no gabinete, nos altos escalões do RUC¹⁴⁹, nas comissões de função pública e nos outros órgãos públicos importantes”¹⁵⁰ (McKITTRICK E McVEA, 2012, posição 278-287). Parte dos católicos considerava a si mesmos presos em um país que lhes negava sua identidade, isto é, uma identidade que fosse “legitimamente” irlandesa, com traços e características como os dos seus ex-compatriotas do sul.

Figura 18- Católicos e Protestantes na(s) Irlanda(s)

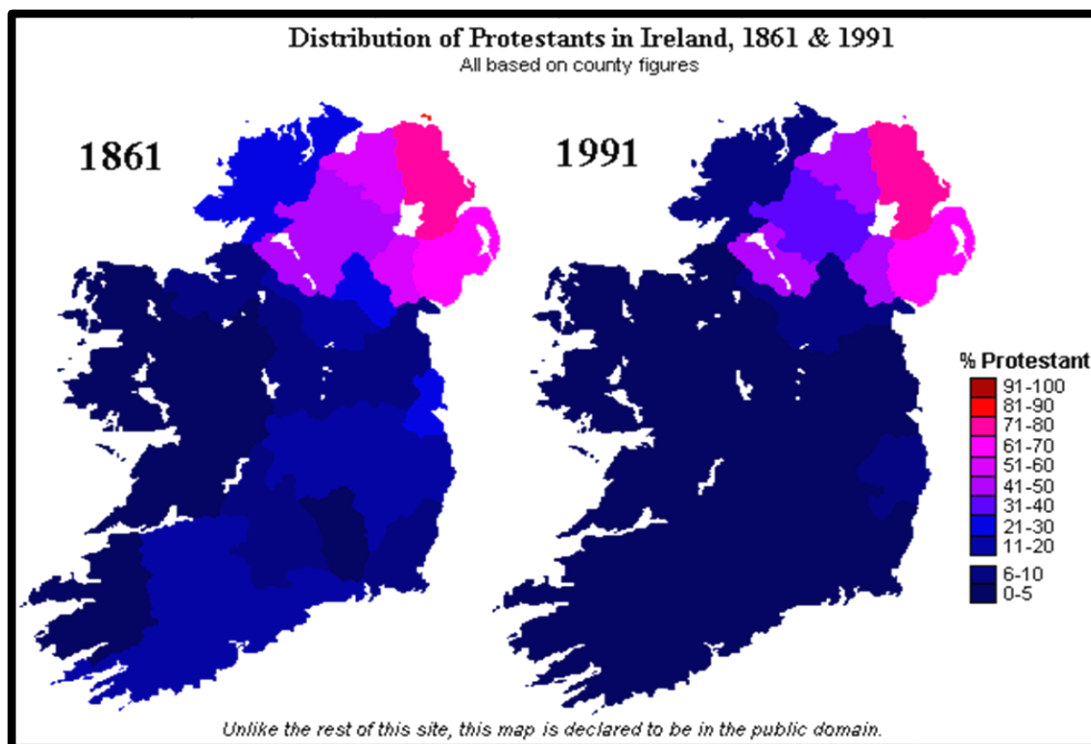
¹⁴⁶ Capital da Irlanda do Norte.

¹⁴⁷ Background Information on Northern Ireland Society – Religion. Fonte: <http://cain.ulst.ac.uk/ni/religion.htm> Acessado em 09 de Fevereiro de 2018

¹⁴⁸ Fonte: http://www.cso.ie/en/media/csoie/census/census1961results/volume7/C_1961_Vol_7_T1abc.pdf Acessado em 09 de Fevereiro de 2018. A Central Statistics Office (CSO) é a agência Irlandesa responsável por estatísticas sobre as pessoas, a sociedade e a econômica, segundo o próprio site do órgão. <http://www.cso.ie/en/aboutus/whoweare/> Acessado em 09 de Fevereiro de 2018.

¹⁴⁹ *Royal Ulster Constabulary*, espécie de polícia.

¹⁵⁰ There were no Catholics among the cabinet, the top ranks of the RUC, the civil Service Commissions and other important public bodies” (McKITTRICK E McVEA, 2012, posição 278-287)



A figura acima mostra a distribuição de católicos e protestantes em dois momentos na Irlanda. Em 1861, ao lado esquerdo da imagem, quando o país ainda não havia sido dividido, e na direita, no ano de 1991, a partição do país já havia ocorrido. Em tons de azul concentra-se as áreas habitadas pela população católica, já as tonalidades avermelhadas aglomeram as áreas com maior densidade protestantes. Fonte: http://www.wesleyjohnston.com/users/ireland/past/protestants_1861_1991.html Acessado em 09 de fevereiro de 2018.

Contudo, alguns “temores” rondavam o Norte, e um deles se dava por uma espécie de instabilidade política, isto é, o receio de que o governo britânico pudesse apoiar uma Irlanda “unida” (McKITTRICK E McVEA, 2012). No fim dos anos 60, uma marcha por direitos civis dos católicos teria sido o estopim dos *Troubles*. A “primeira manifestação” do movimento, em termos de gerar publicidade e destacar a questão, teria ocorrido no ano de 1968, quando Austin Currie (deputado nacionalista) encabeçou um protesto ocupando uma casa na vila de Caledon, perto de Dungannon, no condado de Tyrone. Dessa forma, o episódio passou então a ser considerado como um momento importante na história da Irlanda do Norte, sendo considerado como o início dos *Troubles*. (posição 780)

Durante quase trintas anos, a violência corroeu por dentro a Irlanda do Norte, com ações duras e sangrentas de associações e grupos como o IRA, do lado católico, e do lado protestante, por exemplo, o *Ulster Volunteer Force* (UVF) e o *Ulster Defence Association* (UDA). Além disso, soldados do governo britânico foram usados para conter os conflitos e assegurar,

inclusive, em alguns momentos, a proteção para os católicos contra os ataques que eles vinham sofrendo.

Para McKittrick e McVea (2012), em número de mortes, o pior ano para os *Troubles* foi 1972, inclusive data de um dos mais sangrentos eventos do conflito da Irlanda do Norte, o *Bloody Sunday*, quando também uma marcha por direitos civis acabou em sangue. Aponta-se que treze pessoas foram mortas e outras treze foram feridas por tropas britânicas, após confronto com os soldados¹⁵¹, em Londonderry. O resultado político desse evento foi drástico, resultando no “confisco” da administração da Irlanda do Norte para Londres, através do *direct rule*, que durou até 1998.

Meses após o *Bloody Sunday*, em 2 de julho de 1972, o IRA detonou bombas em Belfast matando nove pessoas, sendo sete delas civis e outras duas soldados¹⁵² e ferindo 130, o evento ficou conhecido como *Bloody Friday*. O *The Guardian* trazia a seguinte manchete em suas páginas após os atentados: “*The wanton killing of non-combatant men, women and children- the inevitable consequence of exploding so many bombs without adequate warning - is yet another cruel act which will not be forgotten.*”. O *Daily Express*, assim como o *Belfast Telegraph*, classificavam os ataques do IRA em um grau mais elevado do que os realizados pelos alemães em 1941, o primeiro dizia: “*Belfast is rocked and racked by the most ferocious blitz yet mounted by the IRA. Not even the German bombs could inflict more devastation on the capital of Ulster in the last war.*”, já o segundo estampava: “*This city has not experienced such a day of death and destruction since the German blitz of 1941. With the callous lack of remorse now so typical of the Provos they audaciously accept responsibility for what was an operation clearly requiring considerable planning and manpower.*”¹⁵³

Segundo dados que podem ser acessados através do site do *The Guardian*¹⁵⁴, durante os *Troubles* morreram cerca de 3.586 pessoas, a maioria civis, 1.879 no total¹⁵⁵. Em 1994, o IRA

¹⁵¹O Site da *BBC History* diz que: “Despite this, some marchers continued toward the British Army barricade at William Street, where groups of local youths (referred to by the security forces as 'YDHS' - Young Derry Hooligans) threw stones at the soldiers.” Fonte: http://www.bbc.co.uk/history/events/british_army_kills_13_on_bloody_sunday Acessado em 09 de Fevereiro de 2018

¹⁵² Fonte: <http://cain.ulst.ac.uk/events/bfriday/nio/nio72.htm> Acessado em 09 de fevereiro de 2018

¹⁵³ Fonte das manchetes: <http://cain.ulst.ac.uk/events/bfriday/nio/nio72.htm> acessado em 09 de fevereiro de 2018

¹⁵⁴Fonte: <https://www.theguardian.com/news/datablog/2010/jun/10/deaths-in-northern-ireland-conflict-data> Acessado em 09 de fevereiro de 2018

¹⁵⁵Fonte: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1hRidYe3-avd7gvlZWVi1YZB7QY6dKhekPS1I1kbFTnY/edit#gid=0> Acessado em 09 de fevereiro de 2018. As informações são baseadas no *CAIN*, ou *Conflict Archive on the Internet*, que é um site que reúne informações dos *The Troubles* e da política norte irlandesa de 1968 até os dias de hoje. O *CAIN* é localizado na Ulster University,

anunciou o cessar fogo e em 1998 o *Good Friday Agreement* entrou em vigor. O acordo foi votado tanto pelo Norte como pela República. Moody e Martin (2001) dizem que no referendo de 22 de maio de 1998, as “duas” Irlanda votaram juntas pela primeira vez algum assunto desde 1918. O *Good Friday Agreement* começou como uma declaração de apoio e compromisso que incluía: não-violência, parceria, igualdade e respeito mútuo. (p. 332)

Os eventos aqui narrados mostram o quão difícil, traumático e avassalador, em alguns momentos, foi o projeto de independência da Irlanda. As fissuras, tanto o *Easter Rising* como a *Anglo Irish War*, a *Irish Civil War*, ou *The Troubles*, assim como outras revoluções em séculos passados, são cicatrizes que até hoje evidenciam suas feridas na sociedade irlandesa, tanto moldando como assustando a ordem social, o que se deixa indicar, por exemplo, através da literatura, principalmente aquela que ganha corpo na última década do século XX, com autores como Patrick McCabe.

3. PÓS-COLONIALISMO

Em lugares de destaque, nas praças públicas, ao redor mundo, figuras de bronze e ferro se erguem impávidas carregando em suas faces olhares austeros voltados para o infinito, aos seus pés, geralmente, dizeres as congratulam pelos seus feitos “gloriosos”. Porém, o tempo faz sua parte, tirando sua resplandescência, assim como a ferrugem que se empenha em realizar seu ofício, corroendo-as, além disso, a poeira e a fuligem se acumulam sobre elas.

Muitas dessas peças nos remetem ao tempo em que a Europa se fazia fisicamente atuante em diversas localidades do mundo, são artefatos que os colonizadores ergueram narcisisticamente para marcar sua presença, na realidade, pretendendo mostrar o poder dos regentes metropolitanos e as glórias das vastidões dos domínios territoriais que acumularam durante o advento colonial. Mesmo com a “queda” dos “grandes impérios”, algumas dessas figuras se mantêm erguidas, envoltas em simbolismos que hoje são interpelados.

Ainda que o tempo lhes tenha ofuscado seu brilho, sendo em nossos dias não mais que relíquias e sucatas coloniais esquecidas nas praças, ou apenas um artefato de decoração urbana, elas servem para lembrar não só da presença física de uma força imperial naquela região, mas

e é parte do INCORE, *International Conflict Research Institute* e da ARK, *Acess Research Knowledge*. As informações sobre os órgãos foram acessadas em 09 de fevereiro de 2018.

também indicam conjecturas mais profundas, como a violência corpórea que muitas colônias sofreram, incidindo tanto nos colonos, como no espaço físico, além dos dismantelos psíquicos, e dos impactos da vida cultural. As marcas das agressões dos invasores são profundas, porém, em determinadas instâncias, silenciosas, sendo tão sutis, que chegam a se fazer passar como um traço que aquela comunidade carrega consigo desde sua gênese, quando, na realidade, foram impostas pela força das balas europeias e pagas com o sangue dos nativos.

3.1 Reflexões e debates sobre o “pós-colonialismo”

O termo “pós-colonialismo” começa a ser usado com mais vigor nos anos que se seguem ao fim da Segunda Guerra Mundial, ficando marcado, historicamente, como visto, por um período que assinala transformações profundas na configuração mundial de poder, quando o planeta assistia aos seus contornos geopolíticos serem redesenhados com novas potências mundiais emergindo dos destroços do pós-guerra: os EUA e a URSS. Econômica e politicamente, a Europa entrava em colapso, seu projeto colonizador desmoronava e, conseqüentemente, o “ideal” eurocentrista ia à falência, embora o capitalismo, cedo, tenha encontrado meios de reordenar o poderio econômico das nações europeias.

Sendo assim, a expressão “pós-colonialismo” foi empregada, nesse momento, para assinalar a “independência” política dos países que antes eram colônias, principalmente, do Velho Continente. Young (2003) aponta que o pós-colonialismo, como filosofia política, significaria o primeiro e, acima de tudo, o direito ao autogoverno “autônomo” daqueles que ainda se encontravam em uma situação de controle político e administrativo de um poder estrangeiro.

Ou seja, acreditamos que o estabelecimento do pós-colonialismo, como teoria, pode ser visto como uma das respostas à nova configuração mundial que se manifesta com o “fim” do colonialismo, agora em um contexto global, e a reconfiguração das forças políticas e econômicas que regiam a balança do poder mundial, que não cabe mais (aparentemente) em uma Europa hegemônica.

Mesmo que tantas outras teorias e estéticas já houvessem problematizado conceitos como representação, identidade, outridade, hibridismo, colonização,

Ocidente, Oriente; com o pós-colonialismo esses elementos são colocados num marco de referências que, ao invés de simplesmente inverter ou descartar termos e hierarquias, vai questioná-los na sua essência e na sua malha de inter-relações, vai pensar as condições de possibilidade e de utilização da sua construção.

(PRYSTHON, 2004, p. 37)

Loomba (1998) assinala que o “pós-colonialismo” é um termo vasto, heterogêneo, que tomou conta do mundo ocidental e que é praticamente impossível de ser delimitado em apenas uma área de estudo. Dessa forma, cairíamos em erro ao tentar simplificar a complexidade que o conceito carrega consigo. Inclusive, Young (2001) sugere que seria irônico pensar no pós-colonialismo como uma teoria que se permita a totalização, ou um enquadramento único.

Segundo Prysthon (2002), a nomenclatura “pós-colonial” foi utilizada para substituir outra terminologia que também se difundiu nos anos que se seguiram ao período do pós-guerra, isto é, o já citado “Terceiro Mundo”. Segundo a autora, “Pós-colonial, pós-colonialismo, substituem Terceiro Mundo em esferas bem específicas, a saber, nos campos de produção acadêmica e polêmicas intelectuais” (p.131).

O que se percebe é que esse bloco aparentemente “homogêneo” ao qual se deu o nome de “Terceiro Mundo”, que constituía, basicamente, os países que foram ex-colônias europeias, situados, em sua maioria, no hemisfério sul do planeta, era, efetivamente, um caleidoscópio, em todos os sentidos. Isto é, os países que constituíam esse imenso grupo classificado como “Terceiro Mundo” não formavam um núcleo único, maciço, pelo contrário. O termo até então empregado era visto como “indiferenciador” e não dava “vazão” às diferenças profundas existentes entre as nações. (PRYSTHON, 2004.) O que se viu, na realidade, é que o mundo que se ergue no pós-colonialismo não cabia mais em totalizações, ou em simples agrupamentos.

Aqui destacamos uma crítica de Terry Eagleton ao pós-colonialismo. Em *Teoria da Literatura: uma Introdução* (2006), o autor diz que, apesar da ênfase na diferença, a teoria em questão às vezes congregaria “com excesso de precipitação” sociedades muito diferentes sob uma mesma categoria de “Terceiro Mundo” (p.361). Isto é, acreditamos, tomando como base as palavras de Eagleton, que o termo, para ele, era amplo demais.

Com o “fim” do colonialismo, povos antes silenciados teriam a oportunidade de serem ouvidos, dessa forma, traços das diferenças culturais, econômicas, políticas, sociais, dentre outras, começam a aflorar e ganhar contornos e limites mais firmes, surgindo questões envolvendo, por exemplo, a “alteridade” das novas nações independentes. Segundo Prysthon

(2002), há o desencadeamento daquilo que é chamado de multiculturalismo, ou seja, a pluralização de diversas culturas, inclusive no Ocidente. Nesse sentido, o mundo assistiu a um espraiamento de formas, cores e visões, que, com a homogeneização, por séculos, por parte da Europa, não foram expostas. As diferenças ficaram maquiadas sem poderem, de fato, ser notadas. Com o “fim” dos impérios europeus, essa profusão de “mundos” veio, ao menos em teoria, à tona.

Schwarz e Ray (2005) dizem que é justamente a pluralidade uma das características mais importantes e fundamentais dos estudos da teoria em questão, pois não há lugar para o estanque, para a homogeneidade, sendo essa uma maneira autocrítica de ler o mundo. Importante dizer que o pós-colonialismo dificilmente poderia vir a operar longe do entrelaço político que o gere, tanto através de operadores ocultos, como aqueles mais perceptíveis. Na verdade, acreditamos que, ao olharmos para o pós-colonialismo, vemos, no mínimo, quatro pontos que se inter-relacionam, isto é, história-economia-política-cultura, a literatura, como *mimesis* da sociedade, acaba se debruçando sobre o quarteto.

Com o pós-colonialismo, busca-se a criticidade de fatos e eventos. Conforme Young (2001), a opressão vivida pelas ex-colônias no passado vai guiar os estudos pós-coloniais, é claro, não de forma nostálgica. Ou seja, os teóricos pós-coloniais acreditam que, de certa forma, reside na história a gênese dos problemas contemporâneos de diversos países, sendo necessário um olhar investigativo e crítico sobre o que se passou: “O pós-colonialismo também especifica uma situação de transformação histórica, e a formação cultural que se levantou em resposta a uma circunstância política modificada, na era de poder colonial.”¹⁵⁶ (p.57)

Alguns teóricos concordam que o colonialismo foi o evento mais traumático da história humana. Dessa forma, “A teoria pós-colonial envolve uma análise política da história cultural do colonialismo, e investiga seus efeitos contemporâneos nas culturas ocidentais e tricontinentais, estabelecendo a conexões entre o passado e a política do presente”¹⁵⁷ (YOUNG, 2001, p. 6). Nesse sentido, o pensador pós-colonial estaria, dentre outras coisas, comprometido com a procura de formas de engajamentos teóricos que contribuíssem para a criação de uma dinâmica ideológica, tendo como foco, por exemplo, a transformação social, pois é buscando entender as “injustiças” que o pós-colonialismo se firmaria.

¹⁵⁶ “The postcolonial also specifies a transformed historical situation, and the cultural formation that have arisen in response to a changed political circumstance, in the former of colonial power.” (p.57)

¹⁵⁷ “Postcolonial theory involves a political analysis of the cultural history of colonialism, and investigates its contemporary effects in western and tricontinental cultures, making connection between that past and the politics of the present” (YOUNG, 2001, p. 6).

Para tanto, pode tomar como ponto de vista o olhar das “vítimas”, investigando de que maneira a colonização afetou a vida dos colonizados em esferas que vão desde o olhar político da nação em um contexto global, ou seja, em uma dimensão macro, como também se analisa enfoques de caráter micro, como a cultura e o psicológico dos colonizados. Demandas como nacionalidade e etnicidade entram no terreno que a teoria do pós-colonialismo vem cultivando em suas abordagens.

Mas não é só isso, guiando-se por essas vertentes, o pós-colonialismo acabaria trazendo ao palco das discussões objetos que antes não haviam recebido a devida atenção, nem sido examinados a fundo pela academia. Dessa forma, a teoria em questão vai se preocupar com a escravidão; as diásporas; a repressão; a violência; as diferenças entre raças e gêneros; a literatura colonial e “não canônica”, além daquelas que germinaram após o fim dos anos de domínio do colonizador; a língua; a antropologia; a economia; a política; a história; etc. (BONNICI, 2009; 2012)

Contudo, o termo “pós-colonialismo” guarda em si algumas contradições e críticas. Primeiramente, de acordo com Looma (1998), o próprio movimento anticolonial raramente representou o interesse geral de todo um povo, e seus diferentes grupos. Pelo contrário, sempre é a personificação da luta de uma parcela específica da sociedade. Exemplo disso vem dos movimentos nacionalistas, como o da Irlanda, que, muitas vezes, são apontados como uma ação que visa apenas o interesse de uma pequena elite local, que pode apresentar ligações robustas com o colonizador. Ou seja, o “fim” do colonialismo não significaria igualdade social, e, conseqüentemente, o extermínio de todas as exclusões e problemas sociais. Além disso, nem todas as subordinações de poder e de política foram vencidas.

Young (2001) e Bonnici (2009), ao tratarem de uma das maiores críticas dos estudos pós-coloniais, isto é, o uso do prefixo “pós”, indicam que o pós-colonialismo não expressa um evento especificamente histórico, como poderia ser sugerido, é algo além, sendo, na realidade, uma revisão e investigação crítica do colonialismo, tendo como enfoque o modo pelo qual os germes coloniais ainda se mantêm vivos nessas sociedades ditas “independentes”. O “pós” não seria de fato “pós”, porque o imperialismo continuaria a nos rondar.

Aschorft, Griffiths, Tiffin, em *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, de 2004, defendem que:

Nós utilizamos o termo ‘pós-colonialismo’, todavia, para cobrir toda a cultura afetada pelo processo imperial desde o momento da colonização até a

atualidade. Isto porque há uma continuidade de preocupações em todo o processo histórico iniciado pela agressão imperial europeia.¹⁵⁸

(p.2)

Porém, encontramos em Stuart Hall, em *Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais*, no texto *Quando foi o Pós-colonialismo? Pensando no Limite*, de 2003, um passeio mais detalhado sobre o termo e suas implicações, assim como as críticas feitas por alguns teóricos aos estudos pós-coloniais, por isso achamos necessário destacar alguns pontos do referido texto.

Hall (2003) se pergunta:

O que deveria ser incluído e excluído de seus limites? Onde se encontra a fronteira invisível que o separa dos seus ‘outros’ (o colonialismo, o neocolonialismo, o Terceiro Mundo, o imperialismo) e em cujos limites ele se define incessantemente, sem superá-los em definitivo?

(p. 101)

Nos últimos anos, têm surgido vários comentários críticos que se mostram contrários ao pós-colonialismo, dentre eles, Hall (2003) destaca Ella Shohat. A autora crítica o termo por sua ambiguidade teórica e política, além do que considera multiplicidade vertiginosa de posições e deslocamentos “universalizantes”. Ou seja, o pós-colonialismo estaria marcado pelo ambivalente, já que obscurece as distinções nítidas entre os colonizados e colonizadores, dissolvendo a política, por não propor um delineamento nítido, nem tão pouco uma política de resistência, “como os outros pós, com os quais se alinha, o pós-colonial funde histórias, temporalidades e formações raciais distintas em uma mesma categoria universalizante” (HALL, 2003, p. 102).

Ainda citando Shohat, Hall (2003) diz que a autora defende que o prefixo “pós” se referiria a um passado, algo concluído e fechado, o que faria parte da ambiguidade que o termo carrega consigo, já o conceito pós-colonial não deixa claro se a periodização que faz referência é epistemológica ou cronológica. “Estaria o termo pós-colonial marcando o ponto de ruptura

¹⁵⁸ We use the term ‘post-colonial’, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression. (p.2)

entre duas epistemes da história intelectual ou se referindo às estrias cronológicas da história *tout court?* ” (itálico no original) (SHOHAT, 1992, p.101 *apud* HALL, 2003, p. 102).

Anne McClintock segue mesmo a linha de Shohat e crítica a linearidade e suspensão “arrebataada” da história quando pensamos no pós-colonialismo. Para Anne, o termo tem sido empregado para demarcar, através de um corte, o fechamento ou fim de um período histórico, no caso, o colonialismo.

Já Arif Dirlik, em 1994, reforça o pensamento de Shohat e McClintock, ao afirmar que considera o conceito uma celebração do fim do colonialismo, dizendo, dentre outras coisas, que o pós-colonialismo é um discurso pós-estruturalista e pós-fundacionista utilizado por intelectuais que estão deslocados do Terceiro Mundo. Ou seja, o pós-colonialismo, na verdade, estaria ligado a uma vertente mais hegemônica como os EUA, ou até mesmo a uma corrente europeia. Além disso, se utilizaria de uma linguagem do Primeiro Mundo:

O argumento principal contra o pós-colonialismo apresentado por esses críticos e outros é substancial e deve ser levado em consideração em seus próprios termos. Uma certa nostalgia percorre alguns desses argumentos que anseiam pelo retorno de uma política bem definida de oposições binárias, onde se possa traçar linhas claras na areia que separem os bonzinhos dos malvados (HALL, 2003, p.104)

Hall (2003) reconhece que o uso do termo “pós-colonial” pode ter sido confusamente universalizado. Levantando o questionamento, de “quem” afinal é pós-colonial, pergunta-se se os EUA são tão pós-coloniais quanto à Argélia, por exemplo. A América Latina é pós-colonial? E as colônias brancas, como a Austrália, também são? Para a utilização do termo, o autor diz que aqueles que utilizam a expressão devem estar atentos para as suas discriminações e especificidades, estabelecendo, para isso, com mais clareza, o nível de abstração em que o termo está sendo aplicado, para evitar uma “universalização” espúria (p.106).

Austrália, Argélia, Canadá, Irlanda, Índia, Jamaica não são pós-coloniais em um sentido único, pelo contrário. Os países citados são pós-coloniais, porém, cada um à sua maneira. Jogamos nesse meio, inclusive o Brasil, que é tão pós-colonial quanto a Irlanda ou a Argélia, já que a sociedade brasileira, ainda hoje, vive, em parte, a estrutura social herdada pelo seu colonizador, assim como diversas máculas contemporâneas tiveram origem ainda na época dos “Grandes Descobrimentos” e da administração portuguesa que se seguiu. Ao observarmos os

processos colonizadores destes locais, podemos perceber que cada um deles apresenta especificidades, que vão desde o colonizador propriamente dito, até as propostas civilizatórias empregadas. Como já havíamos aludido, o projeto civilizatório europeu foi heterogêneo, atingindo as colônias de maneiras diferentes.

Ora, os países acima citados como exemplo apresentam contextos de formação histórica que lhes são únicos. Sendo assim, não podemos aplicar e pensar em um tipo de exploração colonial implementada na Austrália e comparar, de grosso modo, com a colonização irlandesa, mesmo que ambas tenham ocorrido concomitantemente, durante alguns períodos, em um mesmo momento histórico, além de apresentarem algumas similaridades, como o colonizador, no caso, o Império Britânico.

Hall (2003) afirma que uma das principais contribuições do termo “pós-colonial” tem sido se referir ao processo geral de descolonização, que marcou de tal maneira os colonizados, assim como os colonizadores, porém de formas distintas. Ele diz que, “(...) dirigir nossa atenção para o fato de que a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais. Sempre esteve profundamente inscrita nelas – da mesma forma como se tornou indelevelmente inscrita na cultura dos colonizados.” (p.108).

Esta estruturação, neste contexto, acabaria por demolir o binarismo entre “colonizador e colonizado”, já que ambas as sociedades são afetadas. O pós-colonialismo, pois, se recusaria a ver e ler o mundo pelo lá e cá, as próprias noções de centro e periferia estariam, assim, o tempo todo em fase de construção e reconstrução, assim pensa Hall em seu texto.

Dessa maneira, o pós-colonial não é uma periodização histórica, como alguns críticos defenderam, ou reduziram o termo de maneira simplista. Há a consciência de que o fim do colonialismo não reverteu as realidades enfrentadas por países que conviveram durante anos subjugados pelo poder da Europa. Na realidade, o colonialismo sobrevive aos processos de descolonização ao adotar outros artifícios, como fica claro ao observar-se a dependência econômica de muitas ex-colônias em relação as suas ex-metrópoles, ainda em nossa contemporaneidade, como demonstramos ao tratar da descolonização. Mesmo que Hall venha a pregar um não-binarismo, acreditamos que seja difícil pensar em colonizados e colonizadores sem levar em conta termos e estruturas binárias, ou que tendam a esse enquadramento.

Hall (2003) ainda propõe que o termo pós-colonialismo não se restringiria apenas a descrever uma determinada sociedade ou época, pois relê a colonização como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural, produzindo uma reescrita descentrada ou global das grandes narrativas imperiais do passado (p.109).

A teoria pós-colonial começou, de fato, a emergir no cenário mundial a partir de críticos literários que voltaram seus olhos para as causas e os efeitos no decurso da colonização, principalmente na cultura das nações vitimadas pelo processo de expansão europeu. Isso parece até irônico, já que, por séculos, a literatura serviu aos propósitos imperialistas, e agora, nesse contexto, os textos literários são utilizados pelos povos silenciados para denunciarem as máculas e as dores sentidas durante o advento europeu, questionando o próprio eurocentrismo e suas filosofias. Importante salientar (novamente-ironicamente-) que essa teoria, que viria a contestar séculos de política colonial europeia, floresceu em universidades da Europa e dos EUA, sendo a língua inglesa o idioma mais disseminado entre os pensadores que se alinham aos pressupostos pós-coloniais.

Os princípios do pós-colonialismo foram concebidos, em parte, por aqueles que têm ligações com as “minorias”, isto é, pessoas “não-brancas”, mas que vivem nos “centros do poder” ocidental. É deste cenário que nomes como o de Said, Spivak, Homi Bhabha, entre outros, se destacam, sendo considerados, por muitos, os “fundadores” da teoria pós-colonial, mesmo que não tenham aplicado diretamente, desde o início, o termo “pós-colonialismo” propriamente dito. Uma das mais importantes características dos postulados dessa teoria é dar “voz”/“representatividade” às necessidades dos “outros”.

Provavelmente, o contexto histórico em que o pós-colonialismo nasceu tenha contribuído para formar a perspectiva revisionista empregada pela teoria, isto é, em meados da década de 60 para a de 70. Alongando-se às demais, do século XX, segundo Eagleton (2006), emergiram postulados diversos desse cenário, como o pós-modernismo e o pós-estruturalismo, estando eles engajados por novas forças sociais que se estabeleciam, ganhando resistência, sendo ainda um momento de “esperança social, militância política e sofisticação teórica” (p. 329). Podemos pensar que, dessa maneira, alinhando-se com o pensamento do autor, as grandes narrativas são revistas, os estudos marxistas ganham impulso, alas “obscurecidas” da sociedade ganham representatividade, inclusive com amparo teórico.

Em realidade, salienta o teórico irlandês, o pós-colonialismo estaria, de certa forma, diretamente arraigado aos desenvolvimentos históricos que o cercam, como, por exemplo, o já citado desmonte dos impérios europeus, a ascensão econômica dos EUA como potência mundial, o poder das corporações transnacionais, dentre outros. (p.357-358) Na verdade, refletindo, com isso, um momento de passagem histórica do nacionalismo revolucionário, que teria vigorado em meados de 1970, para um contexto que se faz “pós-revolucionário”, e que se

mostra com uma aparente indestrutibilidade das corporações multinacionais. (EAGLETON, 2006)

Segundo alguns críticos e pensadores, o pós-colonialismo é uma derivação tanto dos estudos pós-estruturalistas como pós-modernos. Contudo, há diferenças no olhar das teorias para um mesmo objeto. Por exemplo, de acordo com Young (2001), a crítica que o pós-modernismo se empenharia em fazer estaria relacionada, por exemplo, em ouvir a voz daqueles que sofreram com a força da colonização, observando, para isso, sua versão da história; já o pós-colonialismo misturaria o passado e o presente, olhando para as transformações que atingem o presente, mas foram orquestradas no passado, sendo uma das influências mais importantes da teoria pós-colonial, reforça Young, os estudos Marxistas de luta de classes.

Terry Eagleton, em *A Ideia de Cultura*, 2011, falando sobre o nacionalismo revolucionário, diz que o pós-colonialismo é, cronologicamente, um evento pós-nacionalista, pós-revolucionário, e até mesmo, algumas vezes, pós-ideológico e pós-político (p.95). O autor ainda alerta que, mesmo com o fim do colonialismo, ao menos em tese, e a ascensão do pós-colonialismo, a cultura ocidental ainda se mantém como a “Cultura” das “culturas”, como uma espécie de guardião da cultura do mundo. Ou seja, mesmo o “fim” do eurocentrismo, que teria se dado na Segunda Guerra Mundial, não se confirma, pelo contrário, se mantém vivo, ganhando, na realidade, uma nova roupagem. O que aconteceu com a “filosofia” eurocêntrica foi uma transformação. Acreditamos que seria ingênuo pensar que o fim do colonialismo encerraria a influência europeia no mundo.

Mignolo traz um panorama contemporâneo sobre o novo papel do eurocentrismo:

Eurocentrismo (como conhecimento imperial, cujo ponto de originação foi a Europa) pode ser encontrado e reproduzido nas colônias e ex-colônias, assim como nas localidades que não foram diretamente colonizadas (rotas de dispersão). Eurocentrismo é, por exemplo, facilmente encontrado na Colômbia, Chile, ou Argentina, na China ou na Índia, o que não significa que esses locais sejam, em suas completudes, eurocêntricos. Certamente não. Não se dirá que a Bolívia é na totalidade eurocêntrica. Porém, não se pode negar que traços do Eurocentrismo estão vivos e bem na Bolívia, politicamente ou epistologicamente, tanto na direita quanto na esquerda. As mesmas considerações podem ser feitas com respeito à China. Será difícil convencer qualquer um que a China é um país eurocentrado, embora, ninguém discutirá que os traços eurocêntricos ainda estão vivos e bem na China.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Eurocentrism (as imperial knowledge whose point of origination was Europe) could be found and reproduced in the colonies and ex-colonies, as well as in locales that have not been directly colonized (routes of dispersion). Eurocentrism is, for example, easily found in Colombia, Chile, or Argentina, in China or in India, which doesn't

(MIGNOLO, 2011, p. 19-20)

Mesmo com a manutenção do eurocentrismo, através de novos mecanismos, há uma tentativa de se olhar para o local, de tirar do centro a Europa, ou mais precisamente as ex-metrópoles imperiais, contestar sua dominação, fazer uma espécie de “revisão” conceitual do mundo e o que se entendia por ele, já que o pós-colonialismo possibilitou o surgimento da pluralidade de vozes e visões, o mundo se pautaria pela ideia do duplo, da múltipla consciência.

Ao dar espaço às vozes desses “outros” “não-europeus” que não eram ouvidas, o pós-colonialismo questiona a própria narrativa histórica linear-europeia-branca, pautada no capital financeiro. Eagleton (2006) diz que “O ‘outro’ deixou de ser apenas um conceito, assumindo a condição de grupos e povos excluídos da história, sujeitos à escravidão, a insulto, à mistificação e ao genocídio.” (p.359). Por outro lado, ele salienta que, por vezes, esse “outro” é visto através de um escopo que denotaria uma “romântica idealização” [...] “juntamente com uma política simplista que vê a redução do outro ao ‘mesmo’ como a raiz de todos os males políticos.” (p.360). Esse viés poderia ser, dessa maneira, um ponto cego da teoria pós-colonial.

O questionamento daquilo que é considerado “História” (com H maiúsculo simbolizando a “história real”) é um exemplo das formas de resistência contra as forças hegemônicas dos países ocidentais. Podemos pensar que o projeto eurocêntrico que havia sido arquitetado pela Europa durante a marcha colonialista entra em colapso diante da manifestação de novos olhares, releituras de eventos e fatos. Com o questionamento da realidade ditada pela Europa, uma espécie de inversão, que vai muito além do questionamento da História, e tem “mais ou menos” origem com essa contraversão, se ergue, pois se contesta inclusive o que se conceitua habitualmente como “poder” e “hierarquização”. Questionar a História é contrariar todo o englobamento que se empreende junto com ela.

O mundo, e até mesmo seus valores, dessa maneira, começam a ser vistos “por baixo”, pelos olhos dos “inferiores”. Hall (2003) confirma nossas palavras ao assinalar que o pós-colonialismo sinaliza uma difusão de histórias e temporalidades, revendo a narrativa antes propagada como única e até mesmo inquestionável.

mean that these places are, in their entirety, Eurocentric. Certainly not. One will not say that Bolivia is in totality Eurocentric. However, it couldn't be denied that traces of Eurocentrism are alive and well in Bolivia, in both the Right and the Left, politically and epistemically. The same considerations could be made with respect to China. It will be difficult to convince any one that China is a Eurocentered country, although no one will dispute that the traces of Eurocentrism are still alive and well in China. (MIGNOLO, 2011, p. 19-20)

Prysthon (2002) diz que:

A teoria pós-colonial é uma empresa de descolonização, mas não a descolonização concreta (...) das lutas armadas e acordos militares, **mas a descolonização da História e da teoria, uma abordagem de fato alternativa do Ocidente (...) os estudos pós-coloniais reinserem o debate da identidade nacional, da representação, da etnicidade, da diferença e da subalternidade no centro da história da cultura mundial contemporânea.**

(ênfase nossa) (PRYSTHON, 2004, p. 36).

Sendo assim, a cultura e grupos vistos como “minorias”, ou como chamados por Spivak (2010) de “subalternos”, que representariam as camadas mais baixas da sociedade, constituídas por indivíduos que, historicamente, acham-se excluídos, de alguma maneira, do regime mercadológico do poder, como as mulheres, os pobres, os negros, os homossexuais, dentre outros, têm a possibilidade de ter “voz”, sentem-se representados. Ou, nas palavras da autora, as camadas pensadas como as mais baixas da sociedade são formadas por aqueles “tipos” específicos que acabam sendo excluídos dos “mercados”, e ainda (também) da representação política, sendo praticamente “impedidas” de virem a se tornar possíveis membros dos grupos (ou representações) sociais e políticos que dominam a sociedade.

Em determinado ponto de seu texto, Spivak (2010) se pergunta se haveria possibilidade do subalterno falar. A “fala” desses sujeitos ditos “subalternos” funcionaria como suas armas diante de uma sociedade que os marginaliza e os excluí. Entretanto, como a “voz” desse subalterno ainda não pode propagar-se sozinho, ele necessitaria de uma intermediação, de um meio que crie um espaço para si, onde possa se alicerçar e projetar-se, por esse motivo, seria fundamental a interlocução de um intelectual, pois essa figura teria as ferramentas necessárias para a abertura de espaços e meios de prover voz a esses sujeitos “subalternos”. Entretanto, acredita-se que o teórico deveria ter cuidado para não “emudecer” a voz daqueles que pretende propagar.

Sandra Regina Goulart Almeida no *Prefácio* de “*Pode o subalterno falar?*” diz que:

[...] Spivak, refere-se ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um (a) outro (a). Esse argumento destaca, acima de tudo, a ilusão e a cumplicidade do intelectual que crê poder falar por esse

outro (a). Segundo Spivak, a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido (a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar ‘contra’ a subalternidade, criando espaço nos quais o subalterno possa articular, como consequência possa também ser ouvido.

(p.14)

Para Schwarz e Ray (2000), o surgimento desses grupos se dá como reflexo direto da colonização e da violência que marcaram as sociedades coloniais, pois mesmo após a saída dos colonizadores, essas sociedades, agora independentes, continuam a perseguir e silenciar as minorias.

Diretamente significativo para o pós-colonialismo foi a gradual, e cada vez mais importante, pesquisa feita nas áreas dos estudos feministas, minoria multicultural e de gays e lésbicas. O impulso que eles compartilhavam com os estudos pós-coloniais era o desejo de contestar a centralidade e a autoridade de sistemas distintos de dominação, contribuindo conjuntamente para decifrar sistemas de representação pensados para ter sido concebidos ou apropriados para validar a subordinação institucional e silenciar a voz dos concorrentes.¹⁶⁰

(SCHWARZ e RAY, 2005, P. 95)

Diante disso, as lutas feministas são um exemplo de um grupo que floresceu desse processo de busca de voz própria e autonomia social. Acreditamos que, ao analisarmos a situação feminina, temos a possibilidade de observar, de certa maneira, como as sociedades se moviam, isto é, o silenciamento ao qual às mulheres foram imputadas mimetizava os mecanismos autoritários que regiam as sociedades.

Young (2003) acredita que as estruturas e as ambições pós-coloniais ajudaram o feminismo a se fortalecer como área acadêmica e como forma de resistência política: “Feminismo em uma moldura política começa com a situação da mulher comum em um lugar particular, enquanto também pensa em sua situação em relação a assuntos mais amplos para dar a ela uma base mais poderosa de coletividade”¹⁶¹ (p. 116).

¹⁶⁰ Directly significant for postcolonialism was the gradual and increasingly important research done in areas of feminist, multicultural minority, and gay and lesbian studies. The impulse they shared in common with postcolonial studies was the desire to contest the centrality and authority of distinctive systems of domination, jointly contributing to deciphering systems of representation thought to have been either designed or appropriated to validate institutional subordination and silence the voice of competitors. (SCHWARZ E RAY, 2005, P. 95)

¹⁶¹ “Feminism in a political frame begins with the situation of the ordinary woman in a particular place, while also thinking her situation through in relation to broader issues to give her a more powerful basis of collectivity” (p. 116).

O patriarcalismo, ao lado das instituições sociais e religiosas e da educação, foi uma das agências coloniais mais fortes, enraizando-se nas sociedades tocadas pelos colonizadores. Nas metrópoles, o homem branco, primordialmente cristão, detinha, geralmente, o topo da pirâmide social, exercendo poder e controle da vida econômica, militar, política, social, religiosa etc. sobre os demais membros. Com essa realidade como modelo, essa arquitetura acabou sendo levada e aplicada, adiante, para as mais diversas colônias europeias. O patriarcalismo colocava o homem no centro do poder, e a mulher, por consequência disso, ficou relegada a viver nas margens da sociedade, submetida à autoridade masculina. O patriarcalismo se mostrou uma das agências coloniais mais fortes e operantes, sendo seus reflexos sentidos até hoje, mesmo com diversas releituras e revisões, sejam elas, econômicas, culturais, sociais. Eagleton, em *Depois da Teoria* (2014), chega a dizer que é muito mais fácil remover uma montanha que mudar os valores do patriarcalismo (p.80).

Nesse sentido, as mulheres, até mesmo aquelas que viviam nas metrópoles, deveriam se sujeitar à força masculina, vivendo silenciadas, emudecidas, e à sombra patriarcal. Boehmer (2005) e diversos autores dizem que, na realidade, os impérios colonialistas eram vistos como homens (p.72), tanto que a literatura dessa época se espelha nessa característica, dando vida a textos que têm heróis masculinos nos papéis centrais, e tramas aventurescas que se voltavam para meninos. Com isso, as mulheres precisariam ser controladas, assim como as raças vistas como “inferiores”. Não havia equiparação entre homens e mulheres, elas eram, neste contexto, vistas como alguém que pertencia a uma espécie de segunda categoria, em um posto de servidão.

Esse tipo de “relacionamento” se desenvolveu, por exemplo, entre a Inglaterra e a Irlanda. Os ingleses viam a Irlanda como uma mulher, não raramente, louca/histérica, que precisava ser domada. Os primeiros viam os irlandeses como uma raça formada basicamente pela essência feminina. E, por consequência, os homens irlandeses também foram vestidos com características que os ligavam ao feminino. Dessa forma, muitos dentro do Império Britânico viam como natural um “casamento” entre as duas raças, onde os ingleses se colocariam como alguém que protegeria os irlandeses de sua própria e aparente fragilidade.

Além disso, na própria Irlanda, o país foi metaforizado como uma mulher, a grande-mãe, *Éire*, a força do nacionalismo sendo um dos elementos mais ricos para os textos literários. Essa tradição vinha sendo tecida desde os Celtas, cultura na qual as imagens femininas eram reforçadas por mitos que intencionavam encorajar seus filhos a lutar por si. Essa mitologia deixa

ver uma sociedade que, em sua gênese, se estruturava, aparentemente por uma tradição “matrilinear” ancestral.

Porém, no decorrer do curso histórico, essa aura feminina sacralizada nos antigos mitos e na tradição cultural começa a se perder. No início do século XX, muitos nacionalistas irlandeses passaram a execrar essa representação, pois acreditavam que a Irlanda havia se tornado uma prostituta dos ingleses. As heroínas seriam contestadas por, aparentemente, não representarem verdadeiramente o país, e o seu sangue não seria puro o suficiente para isso.

Não só na Irlanda, mas em diversos países, ao se verem imaginados como “seres femininos” pelos colonizadores, os nativos tiveram reações que causaram traumas experienciados até hoje em alguns países pós-coloniais. Ainda se diz que a feminização dos homens colonizados gerou um tipo de reflexo defensivo, dando forma a uma masculinidade agressiva dentre aqueles que lideraram a oposição ao colonialismo. (BOEHMER. 2005, p. 216).

Para afirmarem e reforçarem sua masculinidade “viril”, muitos colonizados, então, acabaram agindo com (mais) violência contra as mulheres de suas próprias comunidades e clãs, reprimindo e sujeitando-as ainda mais aos desejos masculinos. Dessa forma, se diz que as mulheres são vistas como um grupo duplamente marginalizado, pois estavam expostas à dominação dos colonizadores, assim como também às regras de suas próprias comunidades, que haviam se tornados mais duras, restringindo o papel e a importância feminina.

Essa discussão acaba nos remetendo e levando novamente para Foucault, que diz que o poder não está em um local fixo, pelo contrário, é sempre móvel, e as mulheres, nesse caso, estariam sempre expostas a serem “domesticadas” por um “superior” a si. Ou seja, em outras palavras, a mulher, no evento do patriarcalismo, é sempre o “teto” de vidro da marginalização. Aquelas que conseguem, conseqüentemente, furar essa configuração são um “desvio”, e não, a regra.

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização’. (...) ‘O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais ’

(SPIVAK, 2010)

O patriarcalismo não morre com o fim do colonialismo, ele apenas se reinventa e precisa ser assistido de perto, mesmo nas sociedades pós-coloniais. Isso pode ser percebido, segundo Boehmer (2005), nas narrativas do momento de independência, que refletem a visão centralizadora do homem como o portador do destino nacional. Nos países pensados como de “Terceiro Mundo” a situação seria pior, “Em romances, contos, poemas, peças, mulheres pós-coloniais buscaram por décadas reverter os preconceitos das experiências das mulheres do Terceiro Mundo como uniformemente degradadas, passivamente oprimidas, ou sem poderes de autodeterminação” ¹⁶² (p. 218)

A Irlanda, antes de se tornar o país “liberal” que vemos na atualidade, após a independência, foi atingido por uma onda de conservadorismo e autoritarismo que avançou sobre essa nação. No século XX, um forte *lobby* de viés religioso toma forma na Irlanda com a proposta de se manter a moralidade sexual, contra o aborto, as blasfêmias e negações contra Deus. O divórcio era um assunto fora de questão, assim como contraceptivos.

O artigo 41º da constituição irlandesa foi mais longe dizendo (no original) que: “*The State shall, therefore, endeavour to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home*”¹⁶³ (itálico nosso). O que o texto assinalava, na verdade, é a retirada da mulher de suas ocupações, com isso, toda uma leva de médicas, enfermeiras, professoras etc., precisaram abrir mão de suas posições em nome do casamento e, quando reintroduzidas ao mercado de trabalho, o salário era precário, principalmente quando comparado ao dos homens. Para se ter ideia da dimensão da situação, apenas em 1973 mulheres casadas puderam trabalhar fora de casa sem restrição, com a revogação do *Marriage Bar*; em 1979, o país liberou o uso de contraceptivos; só em 1985 a venda de camisinhas começou a ser autorizada.

No romance *A Estrada Verde*, Anne Enright nos deixa ver, em certo sentido, por exemplo, a situação dos contraceptivos na Irlanda em meados de 1980:

Constance não sabia direito do que ela mesma gostava, no que dizia respeito a homens, embora soubesse o que queria. Queria transar em solo irlandês. Sua virgindade, afirmou, não pegaria o avião com ela rumo ao JFK. Constance trabalhava no centro de Dublin e todos os clientes que passavam pela porta chegavam com certa expressão no rosto e uma receita de camisinha dobrada

¹⁶² “In novels, short stories, poems, plays, postcolonial women have for decades sought to overturn preconceptions of Third World women’s experience as uniformly degraded, passively oppressed, or lacking in powers of self-determination.” (p. 218)

¹⁶³ Fonte: <https://www.constitution.ie/AttachmentDownload.ashx?mid=ee219062-2178-e211-a5a0-005056a32ee4>
Acessado em 03 de outubro de 2017

quatro vezes. Iam à cidade para que seus farmacêuticos não soubessem. Era como trabalhar numa sex-shop, ela disse. Compravam centenas delas. Com textura para aumentar o prazer. Pediam lubrificante no balcão, onde ficava entre supositórios e cremes de esteroides. Alguns tinham sabor.

(2017, p.78)

Já em *The Invisible Worm*, romance escrito por Jennifer Johnston, em 1992, encontramos como pano de fundo a situação da mulher na Irlanda pós-colonial, onde o patriarcalismo se infiltrava nos poros da sociedade. No texto, a protagonista, Laura, vive presa a dores de um passado que não se deixa passar. Estuprada pelo pai e silenciada pelo marido em um casamento infeliz, a personagem não consegue se libertar, carregando consigo pesadas correntes pelo que ocorreu. A “alforria” de Laura vem ao fim, quando a personagem encerra seu passado queimando a *summerhouse*, local onde aconteceu a violência sexual. O ato representa, simbolicamente, sua liberdade.

Ela tirou um jornal dobrado do bolso, o abriu e depois o rolou entre os dedos para que fizesse um longo tubo. Ela fuçou no bolso e tirou uma grande caixa de fósforos. Estava quase escuro agora e ele não podia mais ver os pequenos movimentos dela. Ele ouviu o roçar de fósforos na caixa e viu o minúsculo lampejo de sua chama. (...) Ele viu as chamas famintas devorarem as paredes. Vidro rachado e lascas vomitadas da caverna flamejante que eram janelas. Ela estava de repente ao lado dele; a mão dela estava em seu braço. (...) ‘Como fogos de artifício’, disse Laura, afastando-o. Eles ouviram o crepitar e o rugido das chamas até virarem a esquina da colina, e então houve silêncio e apenas o cheiro de fumaça flutuando no ar. (...) ‘Não tinha ideia de que era tão fácil destruir algo assim’¹⁶⁴

(1992, p. 166-169)

Porém, durante a colonização na Irlanda, não apenas as mulheres sofreram com o silenciamento. O Império Britânico submeteu através de leis a maior parte da população irlandesa, que já vivia no silenciamento, a um nível de exclusão social maior. Os *peasants* (ou

¹⁶⁴ She took a folded newspaper from her pocket, opened it out, and then rolled it between her fingers so that it made a long tube. She fumbled in her pocket and took out a large box of matches. It was almost dark now and he could no longer see her small movements. He heard the scrape of the match on the box and saw the tiny flicker of its flame. (...) He watched the starving flames devour the walls. Glass cracked and splinters spewed from the flaming cave that had been windows. She was suddenly beside him; her hand was on his arm. (...) ‘Like fireworks’, said Laura, pulling him away. They heard the crackling and the roar of the flames until they had turned the corner of the hill, and then there was silence and only the smell of smoke drifting through the air. (...) ‘I’d no Idea it was so easy to destroy something like that’ (p. 166-169)

camponeses, em português) constituíam-se basicamente de católicos, tanto os descendentes dos Celtas como os primeiros ingleses, chamados de *Old English*, que imigraram para a Irlanda no estabelecimento das primeiras *plantations*.

Mesmo em maior número, cerca de 80%¹⁶⁵ da população, os católicos transformaram-se na “minoría” subalterna do país durante a colonização britânica. Podemos pensar ainda que, como os católicos constituíam o *ethos* nacional, ao serem rebaixados e inferiorizados, não era apenas uma parcela da população que sofria com isso, mas todo o país. Ademais, o confisco de terra dos católicos foi visto, segundo alguns críticos pós-coloniais, conforme Cleary (2006, 2007), como umas das características que evidenciam o caráter colonial da Irlanda.

Moody e Martin (2001) chamam o período de 1691 a 1778 de “*The Age of the Penal Laws*” (p.176), a razão para tal classificação está no banimento dos católicos tanto dos serviços administrativos públicos como políticos, além do econômico. Porém, os mais violentados foram os mais pobres, isto é, os *peasants*, que perderam, dentre outras coisas, o direito a ter terras. Os atos aprovados em 1704 e 1709 proibiram os católicos de comprarem terra, ou arrendá-las por mais de trinta anos, criando uma situação quase insustentável. Em 1778, apenas 5% das terras irlandesas foram deixadas nas mãos dos católicos (p.178)

Segundo os autores acima citados, as terras tornaram-se fontes de riquezas e as bases do poder. Tirando dos católicos o que lhes pertenciam e dando suas possessões aos protestantes, os novos imigrados teriam condições de fortificar a resistência e o governo inglês, ajudando na ampliação da religião anglicana, pacificando áreas que estavam vulneráveis a revoltas, e até mesmo à invasão, “[...] os irlandeses nativos seriam segregados em áreas definidas, para que umas redes de novas comunidades inteiramente protestantes pudessem ser criadas.”¹⁶⁶ (MOODY E MARTIN, 2001, p.153). Isso acabou causando um vácuo social e econômico entre os dois grupos.

Contudo, não foram apenas os mais pobres que sofreram com o braço forte do Império, os clérigos católicos também viram seu poder ser reduzido. De acordo com Connolly (2011), o *Bishops’ Banishment Act*, de 1697, pedia, por exemplo, a saída dos bispos do reino até maio do ano seguinte, os outros religiosos que puderam ficar precisaram se registrar junto às autoridades. Alguns católicos que queriam estudar fora do país foram impedidos, pois havia o medo, entre os membros do governo imperial, de que eles criassem laços com países católicos do continente.

¹⁶⁵ Fonte: <http://www.historyplace.com/worldhistory/famine/before.htm>. Acessado em 13 de outubro de 2017

¹⁶⁶ “[...] the native Irish were to be segregated in defined areas, so that a network of new entirely Protestant communities could be created.” (MOODY E MARTIN, 2001, p.153).

De acordo com diversos teóricos, o que se pode perceber é que, mesmo com a exclusão dos *peasants* da vida social e política, eles não chegaram a pensar ou produzir uma luta e uma linguagem que fosse tipicamente anticolonial, como ocorreu, por exemplo, com alguns povos da África, o que, por sua vez, segundo alguns críticos, mostra a falta de articulação com outros subalternos das diversas sociedades imperiais. Contudo, isto não faz apagar a posição/situação de inferioridade em que eles se encontravam no íntimo do seu próprio país ou dos limites do império.

Contudo, mesmo que os *peasants* não tenham conseguido alcançar uma voz própria para falar de seus problemas, intelectuais e escritores, na virada do século XIX para o século XX, tentaram dar forma a uma literatura tipicamente irlandesa, buscando fontes folclóricas e mitológicas, a maior parte advindas da tradição oral, para dar vida a seus anseios literários. Propp diz que o “folclore é primeiro, e antes de tudo, a arte da classe oprimida, tanto dos camponeses como dos trabalhadores, mas também de estratos intermediários que gravitam ao redor de classes sociais mais baixas” ¹⁶⁷ (PROPP, 1984, p.5). Ou seja, a literatura de contracultura que vai ser edificada na Irlanda nesse período passa, necessariamente, pela camada social dos irlandeses mais pobres.

Porém, segundo Pilkington e Ryder (2005), Thomas Moore (1779-1852) já havia tentado dar, ainda no século XVIII, voz aos subalternos: “*Irish Melodies* (1807-18) e *Lalla Rookh* (1817), de Thomas Moore, ofereceu uma voz literária a experiência subalterna”¹⁶⁸ (itálico no original) (p.183). Porém, é na contemporaneidade pós-colonial que os escritores voltam seus olhos para os excluídos. Eve Patten, escrevendo sob o título “*Contemporary Irish Fiction*” no *The Cambridge Companion to The Irish Novel* (2006), tratando em parte dos romances históricos irlandeses modernos, sinaliza um olhar que indica uma mudança na perspectiva narrativa. Pois, a ficção histórica irlandesa proporcionaria um ponto de partida relevante para a pesquisa do romance irlandês contemporâneo (p. 260)

Patrick McCabe, autor cuja obra é o objeto desta pesquisa, joga luz nas camadas mais “baixas” da sociedade irlandesa, ao deixar protagonizar em seus romances, peças e contos figuras silenciadas dentro de suas comunidades, como os pobres, os loucos e os travestis, que, muitas vezes, são vistos como “monstros”/ “outros” em seus próprios núcleos sociais, como

¹⁶⁷ “folklore is first and foremost, the art of the oppressed classes, both peasants and workers, but also the intermediate strata that gravitate toward the lower social class.” (PROPP, 1984, p.5)

¹⁶⁸ “Thomas Moore’s *Irish Melodies* (1807-18), and *Lalla Rookh* (1817) offered a literary voice to subaltern experience” (itálico no original) (p. 183)

acontece em seus romances, dentre os quais, em *The Butcher Boy* (1992), *The Dead School* (1995) e *Breakfast on Pluto* (1998).

3.2 Literatura Pós-Colonial

Durante o colapso do colonialismo, a tinta e o papel foram utilizadas como armas de enfrentamento e contestação pelos ex-colonizados. O texto e a escrita serviram como primavera para os subalternos proliferarem sua voz, dores e traumas que, por séculos, os perseguiram. O passado torna-se um adorno importante, pois paira nas narrativas pós-coloniais como uma espécie de véu fantasmagórico que não se deixa dissipar, manifestando os mais profundos problemas que afetam aqueles que viviam nas colônias.

Muitos dos escritores pós-coloniais mais interessantes carregam dentro de si seu passado — como cicatrizes de feridas humilhantes, como estímulo para práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado tendendo a um novo futuro, como experiências a ser urgentemente reinterpretadas e reapresentadas, em que o nativo, outrora calado, fala e age em territórios recuperados ao império. Vemos esses aspectos em Rushdie, Derek Walcott, Aimé Césaire, Chinua Achebe, Pablo Neruda e Brian Friel. E agora esses autores podem de fato ler as grandes obras-primas coloniais, que não só os apresentaram de maneira equivocada, como também tomaram como pressuposto que eles eram incapazes de ler e responder diretamente ao que fora escrito sobre eles, assim como a etnografia europeia pressupunha a incapacidade dos nativos para intervir no discurso científico a seu respeito.

(SAID, 2011, p. 73)

Said (2011) nos conta que algumas narrativas tiveram o poder de acordar no povo o desejo de luta contra a força imperialista, instrumentalizaram-se como armas nas mãos daqueles que ansiavam tirar o controle dos colonizadores. Então, se em um dado momento a literatura se estruturou como um dos pilares mais importantes dos impérios coloniais como transmissora e doutrinadora do pensamento eurocêntrico, no pós-colonialismo, a literatura mantém seu lugar de protagonista, mas colocando-se contra a dominação e invertendo os valores propagados pelos colonizadores. Quem passa a ocupar o centro diante desse novo contexto é o subalterno, que tem a possibilidade de dar à história sua própria versão. Amílcar Cabral, de acordo com

Boehmer (2005), dizia que a libertação nacional de um povo é a recuperação da personalidade histórica (p.185).

A crítica pós-colonial, que emerge a partir de 1960-1970, paramenta a teoria literária a examinar os textos e as causas dos povos ex-colonizados com outros olhares. Se o centro é deslocado, a abordagem e os métodos precisam passar por releituras e revisões: “Não se pode negar que a teoria pós-colonial [...] colocou nas mãos do crítico e do leitor [...] um vocabulário crítico para análise e discussão dos textos escritos por autores oriundos das ex-colônias” (BONNICI, 2012, posição 698).

Sendo assim, vários autores começaram a chamar para si a missão de pensar em uma literatura que expressasse um espírito nacionalista. Então, a ficção narrativa, diz Boehmer (2005), mostra sua capacidade de criar mundos e realidades alternativas ao seu redor, instaurando e escrevendo novas origens e trajetórias históricas, “escritores nacionalistas concentraram-se em reconstituir, a partir da posição de sua diferença histórica, racial ou metafísica, uma identidade cultural que havia sido prejudicada pela experiência colonial.”¹⁶⁹ (p.177).

Além disso,

Alguns críticos contemporâneos sugeriram que o pós-colonialismo é mais do que um conjunto de textos produzidos dentro das sociedades pós-coloniais, e que é melhor concebido como uma prática de leitura [*a reading practice*]. Eles argumentam que a pós-colonialidade de um texto reside em suas características discursivas, e que os modos de representação como alegoria ou ironia são transformados como uma prática pelo desenvolvimento de um discurso pós-colonial dentro do qual eles constroem visões contra-discursivas e não homólogas do mundo.¹⁷⁰

(ASHCROFT, TIFFIN, GRIFFITH, 2002, P. 191)

O termo “literatura pós-colonial”, portanto, tem sido corriqueiramente utilizado por teóricos e autores como a produção que emerge das ex-colônias, principalmente as europeias,

¹⁶⁹ nationalist writers focused on reconstituting from the position of their historical, racial, or metaphysical difference a cultural identity which had been damaged by the colonial experience” (p.177).

¹⁷⁰ Some contemporary critics have suggested that post-colonialism is more than a body of texts produced within post-colonial societies, and that it is best conceived of as a reading practice. They argue that the post-coloniality of a text resides in its discursive features, and that modes of representation such as allegory or irony are transformed as a practice by the development of a postcolonial discourse within which they construct counter-discursive rather than homologous views of the world. (ASHCROFT, TIFFIN, GRIFFITH, 2002, P. 191)

e relatam, dentro dos limites de suas tramas, as experiências a partir do choque com o colonizador, sua violência, opressão e os traumas.

Marcante em diversos textos, o silêncio nestas narrativas é uma forma de grito, de denúncia, um emudecimento que relata mais do que as palavras conseguiriam expressar. É no vácuo da representatividade e na privação social que ecoam os gritos dos oprimidos nos textos literários, como acontece com o personagem negro Sexta-feira, em *Foe* de J.M.Coetzee, 1986,

‘Cruso puxou Sexta-feira para perto de si. ‘Abra a boca’, disse e abriu a sua própria. Sexta-feira abriu a boca. ‘Olhe’, disse Cruso. Eu olhei, mas não vi nada no escuro além do reluzir de dentes brancos como marfim. ‘La-la-la’, disse Cruso, e gesticulou para Sexta-feira repetir. ‘Ha-ha-ha’, disse Sexta-feira do fundo da garganta. ‘Ele não tem língua’ disse Cruso. Agarrou Sexta-feira pelo cabelo e pôs seu rosto perto do meu. ‘Está vendo?’, perguntou. ‘Está muito escuro’, falei. ‘La-la-la’, disse Cruso. ‘Ha-ha-ha’, disse Sexta-feira. Eu me afastei e Cruso soltou o cabelo de Sexta-feira. ‘Ele não tem língua’, disse. ‘Por isso não fala. Cortaram a língua dele’.

(2016¹⁷¹, p.23)

Para tomarem a voz para si diante do imbróglio imperial, os sujeitos subalternos/colonizados, de acordo com Bhabha (2014), precisariam recorrer, por exemplo, à mímica e à cortesia dissimulada (*sly civility*, em inglês), ou seja, uma recusa por parte do nativo em satisfazer a demanda narrativa do invasor, sendo esse o motivo em que eles se apoiariam na subversão. Além desses, a resistência dos nativos tomou forma através do uso da ironia e até mesmo na paródia, sendo essa uma das características, por exemplo, da literatura irlandesa pós-independência. Kiberd (1996) chega a afirmar que “A nova Irlanda parece uma paródia da velha”¹⁷²

As literaturas pós-coloniais constroem suas histórias a partir de colagens de fragmentos e retalhos da memória e mesmo que a escrita vise um distanciamento da metrópole, isso se mostra bastante problemático, pois a cultura e o contexto que emergem estão embebidos pela influência europeia. Dessa forma, uma ruptura total com o “padrão” do colonizador se mostra um limiar difícil de ser transposto. Tanto é que a literatura que tomou forma em algumas ex-colônias tinha laços tão íntimos com o colonizador, que foi vista, durante algum tempo, apenas como uma ramificação daquilo que se produzia no campo literário metropolitano.

¹⁷¹ A versão que estamos trabalhando é a de 2016.

¹⁷² “The new Ireland seemed like a parody of the old” (p.587)

Nas colônias, a primeira tarefa pareceu ser o estabelecimento de textos que pudessem ser “mostrados” como constitutivos de uma literatura separada daquela do centro metropolitano europeu. Dessa forma, uma das características mais interessantes e importantes das colônias, em que a vida intelectual foi tão caracterizada como uma extensão da cultura européia, pois desde os primeiros tempos alguns dos textos teóricos mais importantes surgiram dos “textos criativos” (*creative texts*). Esses textos exploram, em suas figuras, temas e formas, as dimensões conceituais do próprio ato de escrever e as tensões e questões que atravessam a instituição da literatura das sociedades ditas “marginalizadas”. (ASHCROFT, TIFFIN, GRIFFITH, 2002, p. 131-136)

Para uma ruptura com a literatura metropolitana, o texto que se produz nas ex-colônias precisa de novas formas, modelos e estruturas para dar suporte ao “inédito” momento político e social que emergia. Os antigos contornos parecem não dar conta do alvorecer pós-colonial. Além do mais, as tramas em questão vão mostrar a fragilidade das grandes narrativas, a erosão da autoridade transcendente europeia, o colapso das explicações imperialistas do mundo.

Dessa forma, os discursos questionam tanto o processo do *Enlightenment*, quanto as instituições que se atrelam a ele, principalmente aquelas levadas à frente nos séculos XVIII e XIX pelas nações europeias. Isso tudo, de certa maneira, é a desintegração da cultura e da política autoritária do colonizador.

Se o surgimento da literatura pós-colonial colocou em questionamento, de certa forma, a linearidade e a versão europeia de “História”, o mesmo pode ser pensado sobre a definição do que se entendia por literatura, bem como os significados e os limites dos gêneros literários, pois o cruzamento e o hibridismo literário que emana das ex-colônias dá novo sentido a essas categorias, resignificando-as, chegando, inclusive, a negar a demarcação de suas características dentro de um ideal literário já pré-estabelecido, dizem os teóricos.

Diante disso, um dos primeiros questionamentos que teóricos e críticos literários pós-coloniais fazem diz respeito àquilo que vem sendo entendido como “cânone literário”. A palavra cânone vem do grego e significa “norma” ou “lei”. A formulação do cânone implicaria uma seleção a partir de uma determinada autoridade, “Nas artes em geral, e na literatura [...] **cânon** significa um perene exemplar conjunto de obras [...] a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável.” (ênfase nossa) (REIS, 1992, p. 4)

Geralmente, as obras que são alçadas ao patamar de “cânone literário” se furtam de questionamentos, já que são vistas, na maioria das vezes, como verdades inquestionáveis, nos afirma Reis (1992). Nessa mesma lógica, ele continua a nos dizer, os clássicos literários ganham

ares atemporais e universais, como se representassem a todos, sugerindo, inclusive, modelos a serem seguidos, assim como ditando valores, e visões de mundo.

O cânone literário que se ergueu por séculos acabou aglutinando em si princípios coloniais, assim segregando e excluindo gêneros literários e grupos sociais.

Um texto não é literário porque possua atributos que o distinguem de outro texto, mas porque os leitores [...] por inúmeras razões o veem como tal. [...] a literatura se converte numa forma de práxis discursiva e social não apenas representando mas também criando a realidade. [...] A literatura tem sido uma das grandes instituições de reforço de fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade. Ao olharmos para as obras canônicas da literatura ocidental percebemos de imediato a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais do canôn literário. [...] a literatura tem sido usada para recalcar os escritos [...] dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos – mulheres, etnias não-brancas, as ditas minorias sexuais, culturas do chamado Terceiro Mundo. (...) a metafísica, o racionalismo, o humanismo, o logocentrismo, o falocentrismo, o patriarcalismo, o capitalismo, o imperialismo, a hegemonia burguesa, o arianismo, o racismo, a homofobia, os mitos do Estado, da objetividade, da ciência do progresso, da tecnologia, a moral judaico-cristã, para listar os mais relevantes. Todos esses saberes serviram para assegurar a dominação do Ocidente, do branco, do homem, das classes privilegiadas sobre outras culturas, etnias, grupos sociais e sexualidades.

(sic) (REIS, 1992, p.5-7)

O questionamento do cânone, a apropriação da voz pelo colonizado resulta em um processo de reescrita desses “clássicos” por uma “nova” ótica. Nesse sentido, toma-se o ponto de vista do “outro”, reposicionando o colonizado, personagens que historicamente ocupavam posições de vilania ascendem para o protagonismo, já que o estabelecimento do alto x baixo é contestado, problematizado e invertido.

Há uma numerosa quantidade de obras literárias europeias canônicas que passaram pelo recurso da reescrita. A já citada peça *The Tempest*, redigida por volta de 1610, por Shakespeare, foi revisada por Aimé Césaire como *Une Tempête* (1969), traduzida para o inglês como *A Tempest*, e mostra as consequências da chegada de Próspero à ilha de Calibã. O grotesco monstro, como pintado na peça do bardo, não se contenta em perder seu território para um estrangeiro e isso faz eclodir o desencadeamento da ação no texto de Césaire. Outros exemplos de reescrita que também se cruzam sobre obras de autores britânicos são *Wide Sargasso Sea*, de 1966, que é uma releitura crítica do texto de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847), e *Foe*, de

Coetzee, de 1986, que nos serviu de ilustração acima, tem como ponto de partida o romance *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe.

Por outro lado, o pós-colonialismo não visa apenas à reescrita, mas também se interessa pelas releituras dos textos canônicos. Isto é, os clássicos são “re-interpretados” com um olhar crítico, desnudando-os e mostrando, por exemplo, os graus de ideologia imperialista que esses textos carregam consigo, na maioria das vezes, de maneira silenciosa, escondidos e velados nas narrativas. Como acontece com algumas releituras que versaram sobre *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë (1818-1888), em que o papel de Heathcliff tem sido revisto, reinterpretado e repensado. Na realidade, tanto a releitura como a reescrita são processos que caminham juntos em seus anseios e objetivos, respeitando, claro, as especificidades de cada categoria crítica, mas ambas visam contestar a visão europeia de mundo. (Bonnici, 2005; 2012).

Na Irlanda também ocorreu um processo de releitura, principalmente em textos ingleses que interpretavam os irlandeses por um viés distorcido (KIDERB, 1996, p. 271). O próprio movimento nacionalista e político também tentou rever a “História” da Irlanda, olhando para os acontecimentos a partir de seus pontos de vista, diferentes daqueles intentados pelo Império.

Ashcroft, Griffiths, Tiffin (2002), fazendo um trajeto histórico da literatura criada nas colônias, argumentam que, em um primeiro momento, os textos produzidos nesses locais estavam alinhados com a elite: “Assim, os primeiros textos confeccionados nas colônias na nova língua são frequentemente feitas por ‘representantes’ do poder imperial”¹⁷³ (p.5). Basicamente, os escritos se voltavam para a descrição do povo, da terra, sua geografia, e dos costumes. Contudo, mantinha-se a valorização e a divisão entre um centro metropolitano privilegiado, em detrimento de um lugar provincial, colonial. Essa escrita não teria formado as bases para uma literatura nativa.

Dessa forma, o segundo estágio desse processo teria se desenrolado no século XIX, quando emergiu nas colônias uma literatura produzida praticamente sob a licença do império. Ou seja, nativos que haviam sido educados, utilizando a língua e a ideologia estrangeira, tiveram o aval metropolitano para produzirem seus textos, que adotavam, em sua maioria, características culturais da metrópole. Na verdade, qualquer tipo de digressão que se cometesse e tivesse como foco críticas ao poder central, possivelmente seria censurado.

¹⁷³ “Thus the first texts produced in the colonies in the new language are frequently produced by ‘representatives’ of the imperial power;” (p.5).

“O segundo estágio da produção dentro do discurso em evolução do pós-colonial é a literatura produzida ‘sob licença imperial’ por ‘nativos’ ou ‘párias’ [...]” ¹⁷⁴ (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2002, p.5). Portanto, para se produzir um texto que representasse o nativo, dando-lhe voz, foi necessária uma ruptura. Para isso, os diversos artistas, não só os da literatura, precisaram, em determinados momentos, passar por estágios de cópia, ou imitação.

Contudo, não era apenas uma duplicação de algo já existente, tentava-se criar uma aura que carregasse algo novo. Importante salientar que, nesse contexto de transformação, o dito “subalterno” precisa subverter sua posição e as estruturas coloniais que o rodeiam. Para tanto, assume, a seu modo, e usando seus meios, o discurso para si, passando a representar sua própria voz e sendo também o verdadeiro sujeito de seus atos. Fanon (1968) relata que há três momentos na conscientização dos nativos, o que, na verdade, a nosso ver, pode ser pensado como meandros para a formação literária das ex-colônias e que tem como ponto de partida justamente a “cópia”, ou, como diz o autor “É o período de assimilação integral”. Ou seja, podemos pensar que, em um primeiro estágio, o intelectual se apropriaria daquilo que se originou do colonizador, sendo o que se produz pelo nativo categoricamente inscrito dentro dos limites da organização literária pensada pela Europa imperial, o que já haviam indicado Ashcroft, Griffiths, Tiffin (2002).

Entretanto, na segunda etapa proposta por Fanon (1990), voltam aos artistas das colônias as lembranças de um tempo passado, mas repensadas, ainda que através de uma estética “importada”.

Numa segunda etapa o colonizado sofre um abalo e resolve recordar. Este período corresponde aproximadamente ao mergulho que acabamos de descrever. Mas como não está inserido em seu povo, como mantém relações de exterioridade com seu povo, o colonizado contenta-se em recordar. Velhos episódios da infância surgirão do fundo da memória, velhas lendas serão reinterpretadas em função de uma estética de empréstimo e de uma concepção do mundo descoberta sob outros céus. Algumas vezes essa literatura de pré-combate será dominada pelo humor e pela alegoria.

(FANON, 1968, p. 184)

Na terceira parte dessa jornada, uma literatura tipicamente nativa se ergueria em um contexto muito importante, pois,

¹⁷⁴ The second stage of production within the evolving discourse of the post-colonial is the literature produced ‘under imperial licence’ by ‘natives’ or ‘outcasts’, (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2002, p.5)

No curso dessa fase, um grande número de homens e mulheres que até então jamais haviam pensado em fazer obra literária, agora que se veem colocados em situações excepcionais, na prisão, nas matas ou aguardando a execução, sentem a necessidade de falar de sua nação, de compor a frase que exprime o povo, de se fazer porta-voz de uma nova realidade em atos.

(FANON, 1968, p. 185)

Desse apanhado das palavras de Fanon, o que se destaca para nós é a (re) tomada e (re) construção do mundo colonizado. Os intelectuais nativos tomariam emprestado do seu povo narrativas orais, fantasias populares, contos, anedotas, histórias, mitos e lendas do seu passado, assim como também fariam parte desse novo desenho cultural contos literários que tiveram como ponto de partida a cultura dos invasores, porém, sendo revestidos com uma linguagem e pensamento que os fazem parecerem nacionais.

Como fica claro, na realidade, muitos autores tentam buscar na lembrança nacional o passado mítico do país para a sua gênese, suprimindo o período em que o país ficou na mão dos colonizadores, ou seja, historicamente, essa retomada poderia ser classificada como uma tentativa de se acessar um estágio “pré-colonial” da cultura. A recuperação desse passado é, na realidade, um instrumento importante para as comunidades pós-coloniais, pois mimetizariam formas identitárias daquelas sociedades concebidas em um momento anterior à colonização, além de mostrar um sentimento de autovalor. Essa tentativa de acessar um período pré-colonial ainda tem uma função muito importante nas sociedades pós-coloniais, a de resistência política contra os invasores.

Contudo, vários teóricos pós-coloniais criticam esse desejo de acesso ao passado quase “onírico”, como intentado, por exemplo, por alguns nacionalistas, pois acreditam que não haveria possibilidade de uma sociedade que foi colonizada apagar totalmente as feridas causadas pelos colonizadores e retornar/retomar as suas raízes, já que os mecanismos dos colonizadores trabalham em níveis tão profundos na mente dos colonizados, que essa regressão se mostraria apenas por via de imaginação artificialmente produzida. E a língua, nesse sentido, é um fator determinante e importante, tanto dentro do contexto colonial como no período pós-colonial, pois, ao mesmo tempo em que constrói a realidade, também a modifica. Erguendo-se sobre os alicerces do poder, a língua carrega consigo uma penetrante ideologia, servindo para marcar e construir a “diferença” e os limites entre o “outro” e a metrópole, entre o senhor e o subalterno, dando forma e perpetuando estereótipos.

No empreendimento ao qual se prestam, os autores pós-coloniais utilizam a língua do colonizador, e, quando necessário, os dialetos locais, para ficarem “mais perto” do povo. Em sua maioria, a língua falada pelos povos colonizados ao redor do mundo passou por processos de extermínio e transformação. Em algumas localidades, como no Brasil, e na área que hoje constitui os EUA, praticamente, não existem falantes das línguas nativas, a não ser restritos a certas comunidades, ou centros especializados.

Em outras localidades, como na Índia e regiões da África, os idiomas vernáculos também conseguiram sobreviver, mas sofreram influência da língua estrangeira em suas estruturas. Nas áreas em que houve uma forte disseminação da língua europeia, o idioma local, mesmo que reduzido, foi influenciado, de alguma maneira, pelas línguas dos colonizadores europeus.

Além disso, acredita-se que o idioma estrangeiro, dos colonizadores, mesmo que implementado e difundido, acabou sendo também influenciado por traços linguísticos das regiões onde se impôs, o que pode ser observado, por exemplo, nas construções semânticas ou no vocabulário, mas claro que em um nível bem menor do que se viu nos idiomas dos colonizados.

Mesmo após o esfacelar do Império Britânico no pós-guerra, seu poder ainda continua a circundar o globo, e um dos legados mais vivos e resistentes desse império do passado é a língua inglesa, difundida (e imposta a muitos povos) quando os britânicos patrulhavam os mares do mundo. Contudo, é importante assinalar que em nossa contemporaneidade, os Estados Unidos têm um peso importante na manutenção do inglês como língua hegemônica em diversas áreas, principalmente pela sua posição econômica de destaque.

Além disso, o idioma dos ingleses, segundo autores pós-coloniais, foi utilizado como comunicação entre as elites culturais em diferentes regiões ao redor do mundo para a troca de experiências e cultura. Essa teorização nos faz pensar que a língua, em um primeiro momento, tivesse uma relação muito próxima do centro do poder, ou seja, os primeiros a se beneficiarem/apropriarem-se do inglês foram aqueles que tinham laços econômicos, mesmo que estreitos, com o colonizador.

Contudo, o uso do inglês não representa um ponto pacífico no contexto pós-colonial, pelo contrário, é uma zona de combate e conflito. Muitos escritores creem que o uso da língua deturpa o projeto de construção nacional de uma literatura que se volte à “formação” do povo. Já outros acreditam que o uso do idioma faria propagar mais facilmente o pensamento das

colônias para o mundo, sendo ainda um instrumento que facilitaria, inclusive, as denúncias dos crimes cometidos pelos colonizadores.

Nesse sentido, a língua inglesa foi apreendida e usada a favor dos colonizados, através de um processo que Boehmer (2005) chama de “apropriação”. O poder da língua e sua função são importantes na escrita pós-colonial, já que muitos autores, ao adotarem-na, dela se apropriaram. Na realidade, o inglês, nas ex-colônias britânicas, foi despido, transformado, reconstituiu-se, sendo, muitas vezes, inclusive, ressignificado.

A normatividade que impera na língua acaba por se esfacelar, por ser posta em xeque. Sendo assim, as regras do inglês foram transpostas para idiomas locais, acomodando-a a realidades diversas.

[...] O inglês tem sido historicamente sujeito a uma grande variedade de usos e, portanto, tornou-se uma ferramenta eficiente para transmitir a complexidade cultural, além de funcionar como uma língua inter-regional. A aplicação de uma língua a diferentes usos é, portanto, um processo contínuo. E esses usos transformam a língua.¹⁷⁵

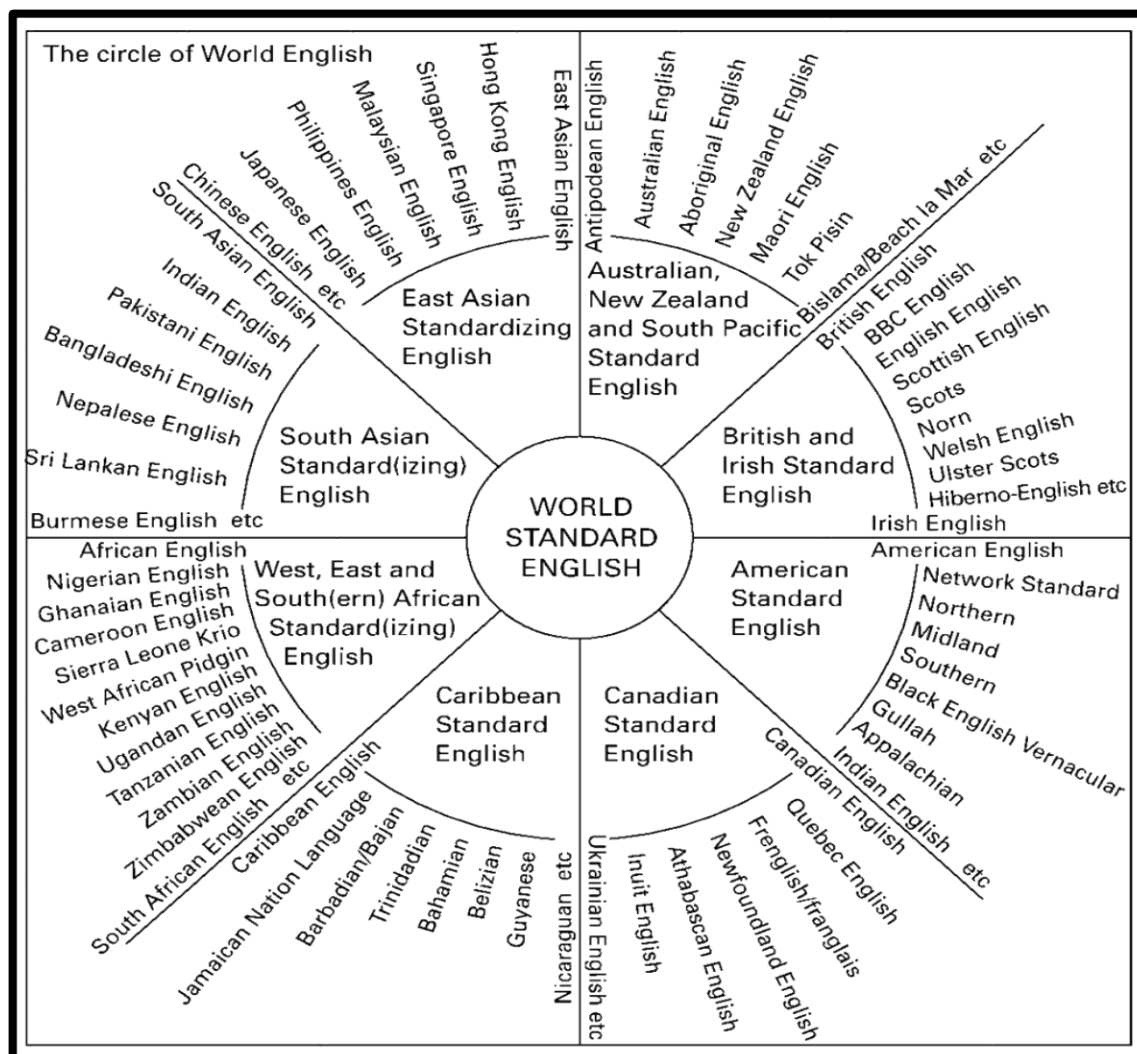
(ASHCROFT, TIFFIN, GRIFFITH, 2002, p. 39)

Ainda segundo Ashcroft, Tiffin, Griffith, (2002), o inglês se tornou tão diverso e disperso que se fragmentou em diversos “*Englishes*”. E completam dizendo que o uso desse termo confirmaria um aparente fato de que existiria um *continuum* entre as várias práticas linguísticas que constituem o uso do inglês no mundo moderno. Embora linguisticamente os elos entre o inglês e os vários “ingleses” (*englishes*) pós-coloniais possam ser vistos como ininterruptos, a realidade política mostra que o inglês se diferenciaria de todas as outras variantes “menores” e assim exigiria ser “interrogado” sobre sua reivindicação a este especial *status*. (p.8)

O gráfico abaixo nos dá uma dimensão panorâmica das variedades do inglês ao redor mundo e seus dialetos:

Figura 19– Variedades do Inglês ao redor do mundo

¹⁷⁵ [...] english (*sic*) has been historically subject to a large variety of uses and has therefore become an efficient tool for conveying cultural complexity, as well as functioning as an interregional language. The application of a language to different uses is therefore a continuous process. And these uses themselves become the language. (ASHCROFT, TIFFIN, GRIFFITH, 2002, p. 39)



Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/McArthurs-Circle-of-World-English-1987_fig2_320613974
 Acessado dia 20 de outubro de 2017. A mesma imagem pode ser encontrada, com algumas distinções em: Crystal, p.111, 2003.¹⁷⁶

Ou seja, a língua ganha o campo de batalha, adequa-se como material para a construção de outras realidades e experiências. A falta de tradução e a subversão de regras gramaticais e

¹⁷⁶ Importante assinalar que, mesmo que se acredite na crença do inglês, em nossa contemporaneidade, como uma “língua global” e que existam diversos “padrões” para a língua, em algumas áreas ainda existe uma tendência para se privilegiar o inglês vindo do “centro do poder”, ou seja, EUA e Inglaterra. Esse processo ocorre inclusive no Brasil, nos cursos de graduação em Letras de Língua, inglesa em que as variantes mais aceitas são a norte-americana e a britânica. O mesmo processo se verifica para as áreas que se voltam aos estudos literários, que, não raramente, se dividem monocromaticamente entre a literatura inglesa e estadunidense, silenciando as produções dos demais países falantes do inglês. A própria literatura irlandesa, geralmente, não é vista dentro de seu próprio contexto, sendo lida como parte da literatura inglesa, o que apaga a profundidade e as especificidades que lhes são características.

do léxico servem como um ato político de posicionamento de resistência e de embate contra um centro de poder metropolitano, como uma forma de “tomar” para si o controle.

Muito da concepção nascida nos braços da teoria pós-colonial da construção de uma literatura nacional passa por aquilo que ficou teorizado por Benedict Anderson como “comunidade imaginária”, título do livro homônimo (2009). Lília Schwarcz, que escreve a apresentação do livro (da edição que tivemos acesso), intitulada “*Imaginar é difícil (porém necessário)*”, diz que:

[...] nações são imaginadas como comunidades na medida em que, independentemente das hierarquias e desigualdades efetivamente existentes, elas sempre se concebem como estruturas de camaradagem horizontal. Estabelece-se a ideia de uns “nós” coletivo, irmanando relações em tudo distintas. [...]

(p. 12)

Segundo ainda as palavras da autora referenciada, a nação é assim imaginada pela forma de comunhão que se estabelece através do plano “imaginativo”, no seio da própria comunidade. Por mais que seus pares não tenham laços estabelecidos entre si, eles, de alguma maneira, comungam desejos, saberes e valores que lhes são únicos. Por menor que seja uma nação, há algo que os liga e os mantém “unidos” dentro de um “projeto comum”. Nas palavras de Anderson: “Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles.” (itálico no original) (p. 32). Além disso, independentemente de qualquer hierarquização que exista entre os membros internos, eles são aceitos, durante o projeto de construção dessa nação, como parte efetiva do grupo, uma “camaradagem horizontal”, (p.34) como diz o autor.

Para Anderson (2009), dentro desse projeto de construção nacional, a língua teria atuado através de um papel fundamental e, nesse sentido, a imprensa também teria exercido um papel primordial: “O que inventa o nacionalismo é a língua impressa, e não *uma* língua em particular em si” (grifo no original) (p.190). Isto é, a imprensa ajudou na homogeneização das línguas nacionais e, com isso, na formação dos projetos nacionalistas. Por outro lado, acabou gerando a extinção de diversos dialetos e “pequenas” línguas. Ora, um caldeirão linguístico plural “atrapalharia” o objetivo que se intentava alcançar durante a construção nacional. O projeto editorial, dessa forma, acabou explorando e privilegiando um dialeto em relação a outro.

Essas línguas impressas lançaram as bases para a consciência nacional de três maneiras diferentes. Em primeiro lugar [...] elas criaram campos unificados de intercâmbio e comunicação (...). Em segundo lugar, o capitalismo tipográfico conferiu uma nova fixidez à língua, o que, a longo prazo, ajudou a construir aquela imagem de antiguidade tão essencial à ideia subjetiva a nação (...). Em terceiro lugar, o capitalismo tipográfico criou línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores.

(ANDERSON, 2009, p. 79-81)

Sendo assim, baseando-nos no que escreveu Anderson e outros autores, o idioma pode ser visto como um campo importante de identidade nacional, carregando consigo todo um revestimento que inclui, dentre outras coisas, poder e ideologia, colocando-se como um dos aspectos mais vibrantes dos nacionalistas quando se empenham em lutar contra o “estrangeiro”, o de “fora”.

Os projetos de construção identitárias de algumas nações, como a Irlanda, fincaram-se, em alguns momentos, no acordar e revitalizar de suas “antigas” línguas nacionais em detrimento da língua do estrangeiro, como se vê em parte da conturbada história de sua literatura pós-colonial, principalmente a partir do século XX.

3.3 Resistência e pós-colonialismo na literatura irlandesa

Muito dos processos que discutimos, ao tratarmos dos desdobramentos, formas e caminhos que a literatura pós-colonial tomou, podem ser verificados na tradição literária irlandesa. Por isso, ao analisarmos a literatura na Irlanda em seu processo histórico, suas escolas, tendências, estéticas, há a evidência de que os textos literários têm contribuído para criar um sentido de nação, inclusive pós-colonial. Contudo, não só isso, trata-se de uma escrita combativa e de resistência contra o colonizador, e, ao mesmo tempo em que busca forjar “uma identidade nacional”, a questiona, podendo inclusive demolí-la.

Salienta-se que, nessa tentativa de imaginar e dar forma a “uma identidade nacional”, alguns grupos sociais, assim como problemas e traumas vividos pelos irlandeses, foram silenciados ou simplesmente amalgamados no limbo desse processo de formação. Na realidade, eles não “condiziam” com o desenho que se traçava, sendo, então, “silenciados” por um “bem

maior”. Esse movimento de construção nacional e de combate contra o colonizador vem sendo traçado na literatura irlandesa desde a Idade Média, assim acreditam alguns teóricos.

Já Kiberd (1996) considera que é por volta do século XVII que uma literatura “pós-colonial” irlandesa começa a ser formada, pois:

Se o colonialismo é um sistema, também é resistência. A escrita pós-colonial, em um senso estrito, começou na Irlanda quando um artista como Sathrún Céitinn pegou uma pena na mão para refutar as reivindicações do ocupante. Ele leu os textos que o deturpavam e resolveu responder de volta [...] Ele pode ser visto devidamente como um dos primeiros historiadores contra-imperiais, em que seu objetivo não era apenas responder a Spenser, Stanyhurst e os escritores ingleses, mas mais particularmente evitar que a tradição da Irlanda ancestral caísse no esquecimento. [...] Céitinn temia que o arquivo nacional tivesse sido irremediavelmente interrompido e que seu país, para todos os efeitos, estivesse prestes a desaparecer.¹⁷⁷

(p.13)

Durante o *Act of Union* (1800), parte da literatura vai mimetizar os medos e anseios da sociedade em relação à união do país com o Império. A anomalia constitucional criada pela situação irlandesa, no contexto imperial, criou um senso de instabilidade interna e externa, o que, em certo sentido, pode ter ajudado a dar origem a um gênero chamado de *national tales*, que oferecia uma resposta mais “estável” à instabilidade política irlandesa, sendo parte, na verdade, de uma leva de gêneros que surgiam nesse momento histórico.

A chamada literatura inglesa, se constitui ao fim do século XVIII para o começo do século XIX através de imitações sistemáticas, apropriação e neutralização política de desenvolvimentos literários antiquados e nacionalistas na Escócia, Irlanda e País de Gales. Os principais gêneros novos do período (*ballad collection, sentimental and Gothic fiction, national tale, and historical novel*), seus modelos centrais de pesquisa histórica e produção literária, e até mesmo suas noções de memória coletiva e individual, têm suas origens no nacionalismo cultural do país das periferias.¹⁷⁸

¹⁷⁷ If colonialism is a system, so also is resistance. Postcolonial writing, in a strict sense, began in Ireland when an artist like Sathrún Céitinn took pen in hand to rebut the occupier's claims. He had been reading those texts which misrepresented him, and he resolved to answer back. [...] He might properly be seen as one of the first counter-imperial historians, in that his object was not only to reply Spenser, Stanyhurst and the English Writers, but more particularly to save the lore of ancient Ireland from passing into oblivion. [...] Céitinn feared that the national archive had been irretrievably disrupted and that his country to all intents and purposes, was about to disappear. (p.13)

¹⁷⁸ English literature, so-called, constitutes itself in the late eighteenth and early nineteenth centuries through the systematic imitation, appropriation and political neutralization of antiquarian and nationalist literary developments in Scotland, Ireland, and Wales. The period's major new genres (*ballad collection, sentimental and Gothic fiction, national tale, and historical novel*), its central models of historical scholarship and literary production, and even its notions of collective and individual memory have their origins in the cultural nationalism of the peripheries. (CLEARY, 2007, POSIÇÃO 1399-1401)

(CLEARY, 2007, POSIÇÃO 1399-1401)

Os *national tales*, segundo Burgess (2006), são “os primeiros romances irlandeses centralmente preocupados nas definições e descrições da Irlanda [...]”¹⁷⁹. Uma das primeiras obras dessa tradição literária a ser apontada é *The Wild Irish Girl: A National Tale*, escrito em 1806, pela irlandesa Sydney Owenson (1776-1859).

Além disso, emergem textos góticos que vão lidar e mimetizar os medos e ansiedades de classes mais aristocráticas da sociedade. Os *Anglo-Irish*, por exemplo, temiam a miscigenação, a perda de seu poder político e econômico, além do seu declínio cultural. Esse processo decorria, principalmente, quando eles olhavam para os “outros” católicos (Cleary, 2011 e Kenny, 2006).

Segundo Kenny (2006) o gótico, aparente no cenário de muitos *national tales*, e os subsequentes romances nacionais do *Big House*, refletiria os medos de uma sociedade protestante cada vez mais sitiada, presa em casas decadentes, cercada por um nacionalismo católico novo e ressurgente, e forçada a se confrontar com seu fracasso em conquistar a lealdade dos irlandeses nativos. Dessa forma, o romance gótico irlandês estilisticamente e tematicamente codifica as ansiedades sublimadas de uma classe colonial preocupada com as fontes corruptas de seu poder. Os romances criaram uma série de protagonistas demoníacos, condenados, vilões satânicos que tanto exploram quanto se enfurecem contra a autoridade. Eles são explicitamente identificados como latifundiários irlandeses. Nesse mesmo sentido, *Drácula* (1897), de Stoker, emprega temas góticos tradicionais para invocar a crescente obsessão *anglo-irish* do século XIX com respeito à miscigenação, poluição racial, e declínio cultural. (p. 171-172)

A literatura irlandesa, assim como a vida política e econômica do país, encaram a “estagnação” durante a Grande Fome e os anos que se seguem a esse evento catastrófico. Só ao final do século XIX, início do século XX, através de movimentos como o *Irish Literary Revival* (Ressureição Literária Irlandesa) é que a literatura da Irlanda ressurgiu, ou saiu do “silenciamento” como afirma Kenny (2006). Porém, o movimento de “revitalização” irlandesa, nunca foi algo culturalmente homogêneo. (CLEARY, 2006).

Na virada do século XIX para o XX, a literatura inglesa passou por um processo de descentralização mais forte, já que os países que faziam parte do Império começam a produzir

¹⁷⁹ “the earliest Irish novels centrally concerned with definitions and descriptions of Ireland [...]” (p.39)

textos literários olhando para questões locais e adotando uma vestimenta mais “doméstica”, alinhando-se aos movimentos nacionalistas que ganhavam força.

Dessa forma, a luta nacionalista que aflorava na Irlanda volta-se para a literatura, buscando, em certo sentido, instrumentalizá-la politicamente. Assim, a Ressureição Literária Irlandesa, através de autores como W. B. Yeats (1865- 1939), considerado um dos maiores expoentes literários da Irlanda, até mesmo em nossos dias, buscou acordar mitos e lendas orais folclóricas irlandesas de origem Celta com o intuito de encorajar no povo o desejo pela luta e por dar vida a uma Irlanda tipicamente “irlandesa”. O arcabouço mítico-literário céltico foi traduzido para o inglês por autoras como Lady Gregory (1852-1932). Além disso, algumas outras histórias (fábulas-míticas, por exemplo) foram contextualizadas para a contemporaneidade dos escritores.

Esse movimento ainda pode ser visto em um momento em que a cultura passava por mudanças. A *Ascendancy* colonial enfrenta o declínio, até mesmo a *Church of Ireland*, estabelecida em 1537, “governada” pelos monarcas ingleses, foi desmembrada em 1870 tornando-se “apenas” membro das igrejas anglicanas internacionais, por outro lado há a ascensão de uma classe média católica, basicamente anticolonial (CONNOLLY, 2011).

É nesse período em questão que um dos mitos mais potentes da Irlanda ganha forma mais sólida, ressoando construções do passado, quando o país passou a ser representado e imaginado, por alguns poetas, com contornos femininos: a Grande-Mãe irlandesa, a figura que conclama seus filhos a lutar por si, pelo país, a se sacrificarem e darem o sangue pela pátria. Talvez o senso e o desejo de “auto-sacrifício” seja algo tão latente na sociedade irlandesa, que esteja imbricado na cultura, possivelmente como reflexo da colonização, sendo levado inclusive para o campo político. Tanto é que Foster (1989), tratando da pobreza do país (na época da independência), diz que:

A pobreza irlandesa, especialmente nos remotos distritos rurais, se manteve excepcional pelos padrões ocidentais contemporâneos (...) A declaração mais notória de um ministro do *Free State* permaneceu a de Patrick McGilligan: ‘**As pessoas podem ter que morrer no país e morrer de fome. A ‘Independência’ teve seu preço.**’¹⁸⁰

(ênfase nossa) (p. 519-520)

¹⁸⁰ Irish poverty, especially in remote rural districts, remained exceptional by contemporary Western standards (...). The most notorious statement by a Free State minister remained that of Patrick McGilligan, “‘**People may have to die in the country, and die through starvation.**’ ‘Independence’ had its price. (ênfase nossa) (p. 519-520)

Podemos ler, na virada do século XIX e XX, a solidificação de uma literatura que já tem traços e características de luta e pensamentos tipicamente pós-coloniais, mesmo que esteja historicamente situada em uma fase pré-independência. Era a (re) descoberta e/ou a invenção de uma cultura indígena, que passou séculos submetida ao poder colonial, através da anglicanização, e sofreu duras violências, como a que ocorreu no período da Grande Fome.

Esse movimento de (re) descoberta literária encontrou no teatro a plataforma necessária para dar vazão a suas ambições. Como a maior parte do público que se buscava atingir não sabia ler, autores e grupos nacionalistas acreditaram que as representações teatrais poderiam fazer os irlandeses se engajarem na luta contra o opressor.

Dessa forma, a literatura torna-se uma maneira pela qual autores irlandeses tentam dar forma a uma Irlanda que remetesse e recuperasse um período pré-colonial e pré-industrial com forte viés romantizado. Além disso, é possível ler nos textos literários dessa época um discurso anti-moderno. A verdade é que a modernidade, assim como a introdução do capitalismo na Irlanda, não simbolizou o progresso, como indicava o discurso proferido pelas potências imperiais, no caso em questão, o Império Britânico.

Para os irlandeses, na realidade, a modernização significou subjugação, violência, perda de soberania, colapso da ordem nativa, a gradual desintegração do sistema cultural gaélico, além da ruptura social. Em verdade, a Irlanda demorou a “aderir” ao movimento industrial, somente algumas cidades do país, como Belfast (Irlanda do Norte), apresentavam certa taxa de industrialização, as outras regiões permaneciam, em sua maioria, agrárias, em regime de monocultura, o que aumentou sua dependência e posição de inferioridade, quando comparadas com o Império Britânico e seus outros países “membros”. (Cleary, 2007)

Segundo Cleary (2007), na Irlanda, os legados coloniais de subordinação e dependência econômica, além do subdesenvolvimento tecnológico, da emigração maciça para centros industriais como os da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos e a violência sectária (*sectarian violence*) que está inscrita em uma ordem partidária pós-colonial condicionaram grande parte da forma e da textura da história irlandesa do século XX. (Posição 1904)

Porém, algumas críticas recorrentemente se faziam a alguns desses movimentos literários nacionalistas irlandeses do início do século XX, sendo uma delas o caráter elitista dos

autores que tentavam dar voz aos mais pobres. Os líderes da ascensão literária, como Yeats¹⁸¹ e Lady Gregory, ou eram membros da aristocracia protestante ou se identificavam diretamente com ela, fazendo seus valores se perpetuarem nos textos literários. Dessa forma, a voz dos excluídos, dos *peasants*, nesse momento em que a literatura se tornou um campo de embate político nacionalista, não foi ouvida de fato, apenas “romantizada”.

Textos como *The Countess Cathleen* (1892), de W.B. Yeats, em que os pobres, para não morrerem de fome, vendem suas almas para o diabo em busca de dinheiro para comprar comida, são vistos, por alguns, como uma mimetização “transviada” dos *peasants*. Algumas alas nacionalistas mais radicais viram a peça de Yeats como uma afronta, por, aparentemente, retratar os *peasants* como figuras degeneradas da realidade irlandesa. Além disso, jornais contemporâneos à estreia da peça defendiam que Yeats não conseguia ir além do seu mundo permeado por valores aristocráticos. A Igreja Católica chegou a pedir, através de panfletos, o banimento da peça do dramaturgo irlandês do palco¹⁸².

Cleary in Kenny (2006) diz que: “Para muitos, o *Revival* representa uma custosa ‘fuga da realidade’ em que os nacionalistas culturais irlandeses construíram versões altamente idealizadas do passado pré-moderno da Irlanda e visões totalmente impraticáveis de seu futuro destino.”¹⁸³ (p.257-258). Em contrapartida, outro movimento, o *Counter-Revival*, em certo sentido, não deu ênfase aos heróis, ou mesmo ao alcance revolucionário, mas olhou para as vítimas e as atrocidades, revestindo-se, de certa maneira, de um caráter “humano”, pensando e refletindo a violência e a dor, e não apenas o brilho da aura heroica.

Se o épico, a saga, a tragédia heroica, o realismo mítico, o manifesto, a balada política foram as formas cultivadas pela Ressurreição nacionalista, as formas dominantes empregadas pelo *Counter-Revival* foram a sátira e a farsa cômica, os contos, os romances e dramas, especialmente, envoltos por uma estética que podia tender ao naturalismo, que enfatizava a sombria e repressiva natureza da “Irlanda Moderna”. Segundo Cleary in Kenny (2006), se a sátira oferecia um meio de lidar com a “desilusão” que se seguiu no pós-independência, o

¹⁸¹ Segundo Dicu (2013), quando senador Yeats foi um dos defensores, por exemplo, da *Ascendancy* anglo-irlandesa. Fonte: <https://eujournal.org/index.php/esj/article/download/1934/1912> Acessado em 24 de janeiro de 2018.

¹⁸² O assunto pode ser melhor explorado em: O Folclórico e o Político no Teatro de Yeats: Estética Romântica e Nacionalismo em *The Countess Cathleen*

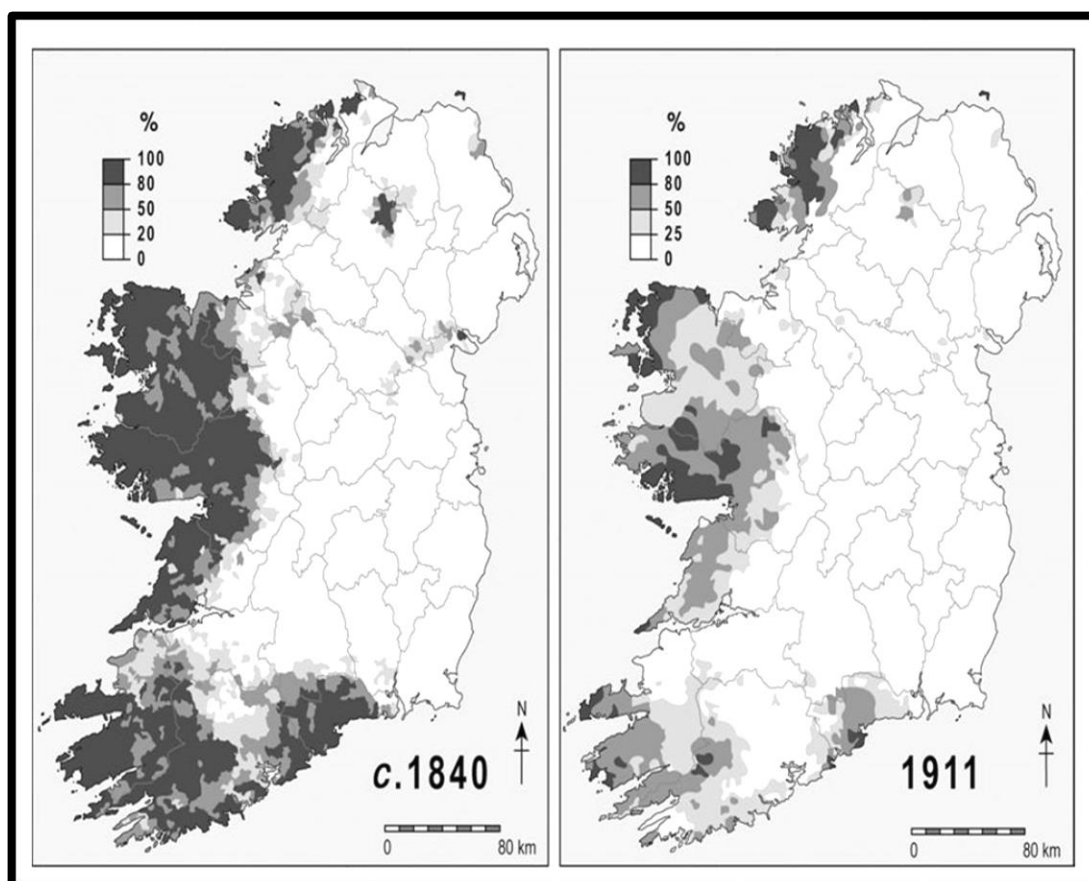
¹⁸³ “For many, the *Revival* represents a costly ‘flight from reality’ in which Irish cultural nationalists constructed highly idealized versions of Ireland’s premodern past and totally impractical visions of its future destiny.” (p.257-258)

naturalismo, por outro lado, acabaria por se revelar a estética literária dominante no *Counter-Revival* (p.268).

Outro dos problemas que se discutia, sendo comum a outras nações que sofreram com o colonialismo, era, por exemplo, a língua que seria usada na formação dessa literatura que começava a tomar corpo. Segundo Kiberd (1996), o escritor irlandês sempre se viu confrontado com uma escolha no momento de escrever. Isto é, o dilema decorria se ele deveria escrever para o público nativo ou dar formas a textos que fossem consumidos na Grã-Bretanha e na América do Norte. No último caso, o inglês deveria ser adotado, e foi a língua utilizada por parte dos nacionalistas literários do país. (p.136-137)

A realidade é que o gaélico, língua nativa irlandesa, estava em declínio:

Figura 20- A Redução do gaélico



Mapa mostra o percentual do falante do gaélico entre 1840 e 1911. Fonte: Kelleher, O'Leary (2008), p. XXII.

Além da devastação humana causada pela Grande Fome, no século XX, a língua nativa, falada principalmente por católicos e pelos mais pobres que moravam no oeste do país, começou a entrar em rápida extinção. A entrada do capitalismo nas pequenas zonas rurais, modificando as estruturas e interferindo em suas dinâmicas, acentuou ainda mais o declínio do gaélico, além, claro, dos tsunamis emigratórios que varreram o país, acentuando o problema. Trazendo a discussão sobre o *status* do gaélico para nossos dias, pesquisas mostram que apenas 1%¹⁸⁴ da população utiliza a língua em casa, no trabalho, ou na comunicação entre seus pares.

No entanto, mesmo sendo falado soberanamente entre os irlandeses, o inglês acabou assimilando muito da sintaxe e da estrutura do vernáculo nativo da Ilha Esmeralda. Na realidade, defende-se que as pessoas criaram um “novo idioma”, que não é nem a forma padrão do inglês nem do irlandês.

Scheper-Hughes (2001) diz que o inglês falado na Irlanda é ambíguo. Segundo a autora, por causa da colonização, os irlandeses passaram a adotar uma fala dupla, rodeada e calcada na ambiguidade como resposta aos conquistadores, o que levou muitos médicos e estudiosos a lerem esse traço linguístico como uma característica significativa para demonstrar a tendência irlandesa para a esquizofrenia. Isto é, acreditamos que o inglês adotado pelos irlandeses não só é um “novo” idioma, como é também uma língua que demonstra resistência e forte ideologia política.

O que estava em jogo para nacionalistas como Douglas Hyde (1860-1849), no começo do século XX, não era simplesmente fazer uma literatura nativa-nacional ou extinguir a língua do colonizado. Havia embutida nessa proposta a ânsia pela desanglicanização cultural do país. Alas mais conservadoras (e elitistas) irlandesas temiam que a exclusão total do inglês, não só da literatura como da educação, pudesse gerar graves problemas para as futuras gerações. Dessa forma, a Irlanda se tornaria uma ilha fechada linguisticamente para os demais países, principalmente para a sua parceira comercial mais importante, até mesmo no pós-independência, a Inglaterra.

Os nacionalistas mais radicais pensavam que a Irlanda só conseguiria se tornar um “país” quando reavivasse o seu idioma, quando se tornasse independente da língua do colonizador

A palestra de [Douglas] Hyde ‘*The Necessity for De-Anglicising Ireland*’ (1892) tornou-se um definidor manifesto da *League*, que rapidamente se

¹⁸⁴Fonte: http://www.cso.ie/en/media/csoie/releasespublications/documents/population/2017/7._The_Irish_language.pdf Acessado em 18 de outubro de 2017

tornou uma das organizações nacionalistas mais populares da sua época. Para Hyde, como para Pearse, a independência política irlandesa nunca estaria completa sem a restauração da língua gaélica, considerada o *link* essencial com o passado pré-colonial, a portadora fundamental dos valores intrínsecos e da memória cultural da nação de uma época a outra, e um bastião indispensável contra as poluições da cultura de massa comercial *Anglo-American*.¹⁸⁵

(CLEARY in KENNY, 2006, p.262)

Desanglicanizar totalmente a Irlanda, como alguns pretendiam, era um projeto difícil, talvez impossível. Os laços criados entre os irlandeses e a Inglaterra estão atados de maneira tão firme que uma separação total entre as duas nações soa como um empreendimento utópico. Alguns autores chegam a acreditar, de maneira metafórica, que a Irlanda foi “inventada” pela Inglaterra, na verdade, um país precisou do outro para se definir como tal, é o que diz, por exemplo, Kiberd (1996).

Segundo Kenny (2006), as identidades irlandesa e inglesa se encontravam tão amalgamadas, impossibilitadas de distinção, que foi através dos estereótipos e a criação de um imaginário que remetia o irlandês ao bárbaro, ao degenerado, ao “outro”, que o inglês encontrou um caminho para se diferenciar, criar sua identidade própria, para que, com isso, o ser-Inglês pudesse ser ressaltado e valorizado, forjando em volta de si uma aura de “pureza” política e cultural.

Na verdade, ao discutir esse desejo de separação identitária, literária e mesmo linguística entre os dois países, acabamos nos dando conta de um processo que se alargou durante o colonialismo e que até hoje se reflete em uma dimensão teórica e literária: a cooptação de autores das colônias pelas metrópoles, fazendo parte inclusive dos cânones literários ocidentais. Autores conhecidos, como Yeats, James Joyce e Bram Stoker, por exemplo, são reconhecidos, muitas vezes, como escritores britânicos, e isso se deu pela apropriação de sua escrita pelo poder estrangeiro. Ao se transformarem em “sucesso” literário, esses autores deixaram o panteão colonial e se juntaram à sede do poder imperial. Ao serem retiradas dos seus contextos de produção, as identidades nacionais desses autores eram negadas, ou mesmo silenciadas, e

¹⁸⁵ [Douglas] Hyde's lecture 'The Necessity for De-Anglicising Ireland' (1892) became a defining manifesto for the League, which quickly became one of the most popular nationalist organizations of its day. For Hyde, as for Pearse, Irish political independence would never be complete without the restoration of the Gaelic tongue, deemed the essential link with the pre-colonial past, the fundamental carrier of the intrinsic values and cultural memory of the nation from one epoch to another, and an indispensable bulwark against the pollutions of Anglo-American commercial mass culture. (CLEARY in KENNY, 2006, p.262)

suas as obras acabaram perdendo parte de sua carga crítica. Isso não se deu apenas na Irlanda com a Inglaterra, mas com diversos autores em múltiplas realidades dicotômicas entre metrópole x colônia.

McCarthy-Curtis (2015) acredita que a Irlanda nos anos de 1990-2000 começa a renegociar a imagem e a identidade pastoral e romântica que havia forjado no passado. Isso abre espaço para que identidades individuais, que por anos foram reprimidas por movimentos internos, como o próprio nacionalismo, aflorem e ganhem luz. Dessa forma, histórias de opressão e marginalização, que haviam sido “escondidas”, com o propósito de preservar a narrativa nacional de país “civilizado” ou com “tradição mitológica”, não se sustentam mais, dando origem a uma profusão de narrativas, “O país se agarrou à moralidade idealizada e à imagem rural romantizada, usando-a para se diferenciar de seu antigo colonizador inglês e de outros países mais cosmopolitas que eram influências potencialmente negativas na recém-criada República.”¹⁸⁶ (p.5-6)

A literatura irlandesa contemporânea não se prende em si, pelo contrário, ela se expande, deixa de ser uma “ilha”, tornando-se marcada pelo multiculturalismo, isto é, seu olhar deixa o ar provinciano irlandês para ganhar um conteúdo mais europeu e mundial. Refletindo a nova realidade do país, os impactos das temáticas e questionamentos pós-coloniais contribuíram para esse novo momento literário do país, é o que defendem alguns pensadores pós-coloniais.

Esse projeto de integração da Irlanda em um contexto mais global e menos regional começa justamente na década de 60, do século XX, quando o governo irlandês buscou uma integração mais íntima junto ao capitalismo, e consequentemente aos EUA, deixando, em certo sentido, a periferia econômica da Europa, tornando-se uma “mina de ouro” para os capitalistas. O país vê o *boom* econômico que fica impresso, por exemplo, através da expressão *Celtic Tiger*¹⁸⁷, movimento que se propagou, principalmente, no fim do século XX. Com o relaxamento da censura, a mídia ganha nova roupagem, influências culturais externas invadem a Irlanda, que também vê o declínio do poder da Igreja Católica sobre o Estado. Porém, o passado está sempre à espreita, como algo que não se deixa passar.

¹⁸⁶ “The country clung to the idealized morality and romanticized rural imagery, using it to differentiate itself from its former colonizer England, and from other, more cosmopolitan countries which were potentially negative influences on the newly minted Republic. (p. 5-6)”

¹⁸⁷ Época de grande crescimento da economia irlandesa, ente o fim do século XX até meados da primeira década do século XXI.

Na realidade, o senso de que o passado está sempre sendo recuperado ou revivido ronda a literatura irlandesa, e os romances escritos na última década do século XX, como, por exemplo, *The Butcher Boy* (1992), mostram isso. São narrativas que se voltam para cenários rurais historicamente turbulentos com os anos pós-independência, em que a tirania político-religiosa comandou o país. Mesmo que essas narrativas usem como pano de fundo eventos passados, elas expressariam medos e ansiedades que assolariam a Irlanda no presente. Cleary (2007) refere-se a um “*historical trauma that it should take a long time to disclose itself*” (posição 4963). E completa, defendendo, que o retorno “obsessivo” à era de Éamon Valera (1882 -1972), nos anos 90, sugeriria um senso da história irlandesa como um *trauma*, já que revelaria a necessidade de se revisitar esse ponto de virada perturbador na história do país. Nesse sentido, a dor e o sofrimento suportados por uma geração em um conjunto de condições históricas são frequentemente condenados a permanecer silenciosos e inarticulados. (CLEARY, 2007, posição 4963-7335)

Na realidade, parte da literatura contemporânea irlandesa passa a interpretar e investigar as memórias e os traumas dos abusos que foram institucionalizados, tanto no período colonial, como pós-colonial. Eve Patten trata, logo no início de seu texto, também sobre esses problemas que permeiam a sociedade irlandesa, pois os romances vão repetidamente destacar, dentre outras coisas, o fracasso ideológico e institucional do país. (2006, p.259).

As convulsões de incertezas sociais que sempre parecem rondar a sociedade irlandesa fazem “ressurgir” um dos gêneros mais expressivos de sua literatura, o gótico. Na verdade, um subgênero dentro da literatura gótica tem chamado a atenção de alguns autores irlandeses e críticos pós-coloniais, o *bog gothic*, que pode ser inserido dentro do *Irish Gothic* e que tem ligação com a atmosfera colonial, seus medos, seus personagens, seus cenários, sua essência, incorporando em si “projetos” de nações falidas.

É importante citamos que o gótico é, provavelmente, um dos gêneros literários mais influentes do ocidente. Seu surgimento, por volta do século XVIII, ocorreu em um momento histórico de transições e rupturas. Nesse sentido, a literatura gótica parece ser um reflexo do seu tempo, pois as demandas e as ansiedades presentes nesse gênero funcionam como “respostas” literárias a eventos políticos, econômicos e filosóficos que se observaram na Europa.

Dentre os acontecimentos que se destacam na gênese desse gênero literário estão, por exemplo, a Revolução Francesa, que levou à guilhotina seus monarcas, instalando, posteriormente a isso, um reino de terror e sangue com a morte de várias figuras francesas;

ainda na França, Napoleão ascendia com imenso poder político, o que levou os franceses a guerrearem com outras nações europeias, nos eventos que ficaram conhecidos como “Guerras Napoleônicas” (1803-1815).

No mesmo período, do outro lado do Canal da Mancha, na Inglaterra, a Revolução Industrial começava a se tornar uma realidade para os ingleses, que viviam em uma época de crescimento econômico e expansão colonial. Porém, concomitante a isso, o Império Britânico precisava conter “incêndios” que ocorriam dentro de suas possessões territoriais. Em 1798, a Irlanda se revoltou, a resposta foi dura, o Ato de União anexou “politicamente” os dois países.

Assim, a literatura gótica, que “nascia” no período, se estruturou, dentre outras coisas, no medo, no horror, nos traumas, nas incertezas sociais e políticas que estavam presentes ao seu redor. Esse gênero literário, ao passar dos séculos, foi se metamorfoseando, refletindo as realidades históricas a sua volta, como se percebe, a título de exemplo, nos cenários das narrativas identificadas como “góticas”:

No século XVIII, [os cenários] eram locais selvagens e montanhosos. **Mais tarde, a cidade moderna combinou os componentes naturais e arquitetônicos da grandiosidade e selvageria gótica, suas ruas escuras e labirínticas sugerindo a violência e a ameaça do castelo e da floresta góticos.** [...] Não obstante, as narrativas góticas nunca escaparam das preocupações de seus próprios tempos, apesar das pesadas armadilhas históricas. Na ficção posterior, o castelo gradualmente deu lugar à casa antiga: como linha de construção e familiar, tornou-se o local onde os medos e ansiedades retornavam no presente. **Essas ansiedades variavam de acordo com diversas mudanças: revolução política, industrialização, urbanização, mudanças na organização sexual e doméstica e descobertas científicas.**¹⁸⁸

(ênfase nossa) (BOTTING, 1995, p. 2)

O gótico, contudo, não se limita “dentro de si”, pois tem se “moldado” a outros estilos, ou nas palavras de Punter (2012) “parasitando” outros gêneros literários com os quais se

¹⁸⁸ In the eighteenth century they were wild and mountainous locations. **Later the modern city combined the natural and architectural components of Gothic grandeur and wildness, its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest.** [...] None the less, Gothic narratives never escaped the concerns of their own times, despite the heavy historical trappings. In later fiction, the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present. **These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialisation, urbanisation, shifts in sexual and domestic organisation, and scientific discovery.**(ênfase nossa) (BOTTING, 1995, p. 2)

conecta: “(...) o próprio gótico atua como parasita, invadindo outros gêneros, tornando-se hospedeiro. ‘Como sugere Fred Botting, o gótico continua a se espalhar, como a infecção ou doença que representou e foi representado como ‘gótico’ em vários espaços diferentes”¹⁸⁹ (2001,1) (p.523).

Na Irlanda, a literatura gótica tem uma longa tradição. Siobhán Kilfeather, no artigo *The Gothic Novel*, que faz parte do *The Cambridge Companion to the Irish Novel*, 2006, diz que é possível identificar elementos do gótico na escrita literária irlandesa desde meados da década de 90 do século XVI até o presente. Mesmo que esse gênero, no início, tenha sido influenciado pela literatura gótica produzida na Inglaterra, a vertente irlandesa fincou suas raízes na história e na política do país, ou seja, adaptou-se ao contexto nacional da Irlanda: “A ficção gótica irlandesa é notavelmente explícita na maneira como demonstra seu apego à história e à política.”¹⁹⁰ (CORMACK, 1991, p. 883).

É importante destacar, de acordo com Jarlath Killen, citada por Gladwin (2016), que “**A Irlanda como um todo foi identificada como um espaço gótico**” (ênfase nossa) (p.4)¹⁹¹, que emanava horror e imagens grotescas. Parte dessa associação do país com o gótico se dá como reflexo das intensas e recorrentes violências ocasionadas pelas lutas políticas que marcaram historicamente a nação.

Ao analisarmos todo o contexto histórico e cultural ao qual a Irlanda foi impelida, durante os séculos em que ficou submetida ao poder imperial britânico, é possível pensar que a Irlanda foi “tornada” um território com “aspirações góticas”, relacionada ao macabro e ao monstruoso, por exemplo. Esses sentimentos negativos tinham, claramente, propósitos políticos.

Como discutido, a Inglaterra precisou construir uma “identidade” que se relacionava com seus anseios imperiais e, consequentemente, políticos. Para tal fim, os ingleses forjaram o já citado “*britishness*”, como uma maneira de criar barreiras e limites que os separassem dos “demais” povos. Nesse contexto, imaginar os irlandeses como “bárbaros”, “celtas”, “degenerados”, os “outros”, “criaturas monstruosas”, “racialmente inferiores”, de “aspecto gótico”, que vivem em um lugar “primitivo” e “grotesco” combinava com as pretensões

¹⁸⁹ “ (...) the Gothic itself acts as parasite, invading other genres, making itself ‘host.’ As Fred Botting suggests, the Gothic “continues to spread, like the infection or disease it has represented and been represented as, to ‘gothicise’ a host of different sites” (2001,1)” (p.523).

¹⁹⁰ “Irish gothic fiction is remarkably explicit in the way it demonstrates its attachment to history and to politics.” (CORMACK, 1991, p. 883)

¹⁹¹ “**Ireland as a whole was identified as a Gothic space**” (ênfase nossa) (p.4).

políticas imperiais. Em suma, o Império Britânico jogava luz sobre si, “obscurecendo” os demais, em especial os irlandeses, com quem dividiam diversas similaridades raciais e culturais.

Pode-se entender, a partir de Gibbson (2004), que, desde a conquista Normanda, por volta do século XII, a Irlanda já vinha sendo vilipendiada com noções que a ligavam à “degeneração”. O país estava localizado geograficamente no limite do “mundo conhecido”. Como se sabe, até então, muito antes das grandes navegações desbravarem e conquistarem o mundo, no século XV, ao que tudo indica, acreditava-se, de modo geral, que não existia “nada além” da Irlanda. Nesse sentido, os irlandeses estavam na “ponta do mundo”, no limiar máximo entre a “civilização” e a “barbárie”. E mais, havia imputação de canibalismo e sangria entre os irlandeses nativos, segundo o pensamento inglês.

A literatura gótica, na Irlanda, pode ser observada por um viés crítico, como *locus* de denúncia. Margot Gayle Backus, em *The Gothic family romance: heterosexuality, child sacrifice, and the Anglo-Irish colonial order*, 1999, diz em um fragmento logo na introdução que **“(...) o gótico, na Irlanda, claramente oferece um local privilegiado para a investigação de experiências marginais e reprimidas que continuam a assombrar a ordem simbólica irlandesa.**¹⁹²” (ênfase nossa) (p.15) O gótico, inclusive, se mantém vivo na literatura irlandesa, respondendo, em nossos dias, a demandas nacionais. Ratte (2013) argumenta que o gótico está disponível para autores irlandeses porque se presta a representar a história que assombrava a nação.

Com a ascensão de revisões históricas e mudanças profundas na teoria literária em nossa contemporaneidade pós-moderna, a literatura gótica se adapta a essas transformações. Nesse contexto, emergiu o que ficou conhecido como “gótico pós-colonial”, ou, no original, “*postcolonial gothic*”. Smith e Hughes (2003) dizem que “o gótico tem que ser o rosto do pós-colonial porque a cultura do gótico (...) é de alguma forma não meramente a face do passado, mas também do passado imperialista.” (p.89)¹⁹³.

O termo “gótico pós-colonial” tem como origem, de acordo com Gladwin (2016), o estudo *The Ballist Bard: Postcolonial Fictions* (1995), de Judie Newman. Apesar de alguns avanços, esse gênero gótico só ganhou um campo crítico em meados dos anos 2000. Porém, na Irlanda, o início de uma literatura que se assemelha ao gótico pós-colonial só teria surgido por volta da última década do século XX, com a publicação de Stephen Arata “*The Occidental*

¹⁹² “(...) **gothicism in Ireland clearly affords a privileged site for an investigation into marginal, suppressed experiences that continue to haunt Irish symbolic order.**” (ênfase nossa) (p.15).

¹⁹³ “Gothic has to be the face of the postcolonial because the culture of Gothic [...] is somehow not merely the face of the past, but of the imperialist past also.” (p. 89).

Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization. Uma fala de Azzam (2007) nos chama a atenção, pois: **“A ficção gótica pós-colonial não, imediatamente, se faz aparente como gótica”** (ênfase nossa) (AZZAM, 2007, p. 4)¹⁹⁴

O gótico, no contexto pós-colonial, teria um papel importante, já que mostraria que a progressão histórica nem sempre é “tão progressiva”. Isto é, o passado, vez ou outra, acaba retornando, principalmente quando pensamos nas demandas coloniais. Além disso, uma das principais características acerca do gótico pós-colonial é que o mesmo:

[...] questiona as esquisitas (*uncanny*) relações entre narrativas coloniais de conquista e violência indescritível, histórias públicas e narrativas íntimas, e a persistência da nostalgia **por nação ou pátria em face do fracasso de tais projetos**.¹⁹⁵

(AZZAM, 2007, p. 2)

O gótico pós-colonial, além do que já foi discutido, segundo Azzam (2007), refletiria uma determinada condição social, histórica e política. Ou seja, esse gênero pode ser visto como uma maneira pela qual a literatura refletiria as questões problemáticas envolvendo o “terreno doméstico” pós-colonial, com temáticas voltadas, por exemplo, à usurpação, ocupação, dores, dentre outras. Smith e Hughes (2003) dizem que o gótico pós-colonial, do final do século XX, apresentaria os traumas revividos de uma época que remetem ao passado colonial de uma nação que foi controlada por um império. (p. 137)

Desse contexto, surge uma subvertente do gótico pós-colonial, o *bog gothic*. Segundo Gladwin (2016), o *bog gothic* traduz a ligação entre o colonialismo, o gótico e os *bogs* (pântanos irlandeses), perpetuando-se pelos terrenos da incerteza, da instabilidade política, pelo desejo de transgressão, expressando o assombro do retorno ao passado e a relação que se abre entre a história e a memória. Os pântanos que recortam a geografia irlandesa simbolizam seu passado, a resistência ao discurso moderno e colonial, colocando-se como emblemas da cultura nacional. Voltaremos, em nossa análise, mais uma vez, ao *bog gothic*.

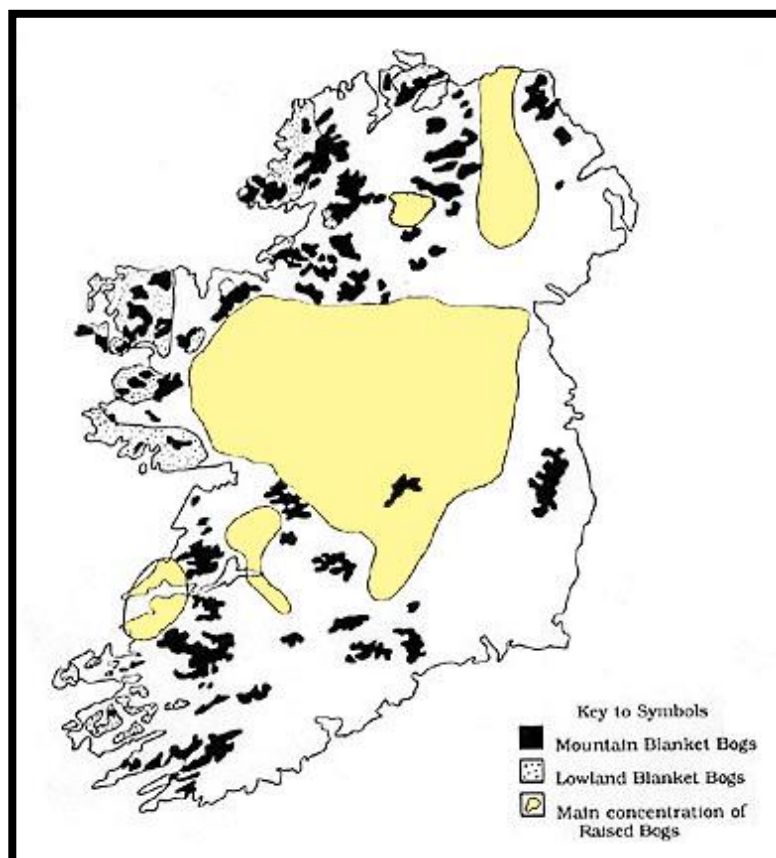
Os *bogs*, uma das regiões alagadiças que compõe aquilo que se classifica como *wetlands*, são um dos mais relevantes ecossistemas naturais do contexto geográfico e biológico

¹⁹⁴ “**Postcolonial gothic fiction does not immediately make itself apparent as gothic**” (ênfase nossa) (AZZAM, 2007, p. 4)

¹⁹⁵ [...] postcolonial gothic inquires into the uncanny relationships between colonial narratives of conquest and unspeakable violence, public history and intimate narratives, and the persistence of nostalgia **for nation or homeland in the face of the failure of such projects**. (ênfase nossa) (AZZAM, 2007, p. 2)

irlandês. Quando analisamos um mapa do país, entendemos a sua relevância. De acordo com Eagleton (1999), os *bogs* cobririam, no total de 1/6 da Irlanda. Já Connolly (2011), afirma que o estimado é que este ambiente se estenda por cerca de 1/7 das terras irlandesas, isto é, 3 milhões de acres.

Figura - Bogs no Irlanda



Os *bogs* irlandeses, destacados em preto, amarelo e nas áreas hachuradas acima, visivelmente cobrem a maior parte do país. Fonte: <http://www.ipcc.ie/a-to-z-peatlands/raised-bogs/> Acessado dia 16 de abril de 2018

De acordo com Gladwin (2016), os *bogs* são formados por uma superfície instável, tradicionalmente descrita como terrenos que se caracterizam por serem “escorregadios”, “fluídos”. Eles nem são ambientes puramente aquíferos, nem compactos, de terra firme. Assim, esses biomas evocariam e representariam, em seu corpo natural, dentre outras coisas, o binarismo, pois podem ser entendidos, por exemplo, como: limitados e ilimitados; flexíveis e inflexíveis; estáveis e instáveis; conhecidos e estranhos; ordem e desordem; políticos e apolíticos; limitados e indeterminados; temporais e atemporais.

Na verdade, os *bogs* são constituídos fisicamente a partir da junção da água com a terra, além de conterem elementos derivados de plantas e animais mortos, e gases, que juntos dão forma a essas áreas tipicamente permeáveis, de constante instabilidade, e incessante mobilidade. As mudanças que atingem os *bogs* acontecem como avalanches, sem aviso, e devoram o que vem pela frente, segundo Gladwin (2016).

Consequentemente, os *bogs* não se constituem como espaços sólidos em que podemos fincar nossos pés. Mesmo que na superfície eles se apresentem como zonas aparentemente rígidas, sólidas, não se pode confiar nesses terrenos, visto que os *bogs* podem esconder e mascarar pontos instáveis. Em outras palavras, os pântanos podem ser interpretados como “armadilhas” prontas para nos “devorarem”.

Ainda, na Irlanda, esses biomas foram cooptados pelos grupos políticos que se alinhavam com projetos de vertentes nacionalistas. Então, os *bogs* passaram a ser interpretados como “símbolos” de resistência contra o colonizador inglês, principalmente porque essa região, aparentemente, manteria os dominadores-estrangeiros à distância. Posteriormente, ao fim do período colonial, esse espaço foi instrumentalizado como um terreno simbólico importante para o contexto pós-colonial. (GLADWIN, 2016)

Além disso, os pântanos carregariam outra face simbólica, a topografia desses biomas poderia funcionar como “*halfway worlds*”, ligando dois mundos, um “real” e o da “fantasia”, aquele que não podemos ver. Acredita-se que os *bogs* trairiam nossa noção de realidade e ficção, inclusive nosso “senso de certeza”, ou como dizem as palavras de Gladwin (2016), “Cobertos de névoa, os pântanos produzem um efeito de miasma, obscurecendo a realidade e a ficção”¹⁹⁶ (p.1), se adaptando, consequentemente, ao contexto da literatura gótica.

Toda a formação geográfica e biológica que se relaciona com os *bogs* contribui para sensação de incerteza que faz vacilar perante aquilo que se vê ou se presencia, o que aparelharia esse bioma como cenário “ideal” para alguns gêneros literários, como o gótico. Inclusive, Gladwin (2016), em seu texto, afirma que o romance *The Butcher Boy* poderia ser lido como parte de um subgênero literário chamado de *bog gothic*. McCabe negou que o seu texto fosse gótico, mas não rejeitou totalmente a tese de Gladwin. Por isso, vale a pena atentar para as palavras do crítico literário.

O pântano é invocado quase como um fantasma assombrando os personagens, mas a sua aparição é raramente vista ou reconhecida na página do texto; [...]

¹⁹⁶ “Covered in mist, bogs produce a miasma effect, clouding reality and fiction” (p.1).

Quero sugerir que a ficção de McCabe produz um “*bog affect*” na literatura gótica irlandesa, mais do que uma forma específica de *Bog Gothic*. A noção de um “*bog affect*” tem um significado multifacetado. Primeiro, ele é simplesmente um exemplo literal de efeitos físicos e culturais, como é experimentado pelos personagens do texto ou mesmo pelo público leitor. Segundo, a ficção de McCabe pode, por si só, ser variada, servindo como uma unidade de opostos entre realismo, conto de fadas e história social (como no fantástico social), deixando ao leitor um sentimento de confusão e incerteza. Finalmente, o pântano, como o estilo da ficção de McCabe, produz uma experiência ‘afetiva’ através da noção de ‘afeto’ - uma relação emocional com o corpo humano gerada por forças externas [...]”¹⁹⁷

(*italico nosso*) (GLADWIN, 2016, p.214-215)

Talvez seja por esse motivo que os romances irlandeses dos anos 90 do século XX vão focar nas margens, discutindo, através de suas narrativas literárias, a miséria, as memórias artificialmente maturadas, expondo a fundo as experiências traumáticas que o país sofreu. Podemos tomar como exemplo, novamente, textos literários, como *The Butcher Boy*, ou outros trabalhos de Patrick McCabe, que lidam com violência, problemas sociais, políticos e econômicos do passado, mas empreendem-se, na realidade, em fazer uma releitura do presente, tomando como suporte traumas do passado irlandês cujos ecos são ouvidos até hoje. Negociando com experiências traumáticas, esses romances revelariam os impactos residuais dos traumas vividos no passado, inclusive aqueles vivenciados nos anos que margeiam a descolonização e os problemas que a seguem.

Além disso, esses enredos permitem aos personagens antes marginalizados expressarem suas próprias vozes, tornam-se protagonistas, narrando suas histórias em primeira pessoa, criando um senso de propriedade sobre o que se relata.

[...] os personagens devem perpetuar a experiência traumática para manter sua relevância para uma comunidade que não deseja reconhecê-la. As intenções de cada autor refletem seus próprios interesses na natureza traumática da vida de seu personagem, mas representar esse trauma não é o objetivo principal,

¹⁹⁷ The bog is invoked almost like a ghost haunting the characters, but the apparition is seldom seen or recognised in the page of the text; [...] I want to suggest that McCabe’s fiction produces a bog affect in Irish Gothic literature more than it does a specific form of Bog Gothic. The notion of a bog affect has a multifaceted meaning. First it is simply a literal example of physical and cultural effects of the bog, as experienced by the characters in the work or even the reading audience. Second, McCabe’s fiction can itself be multifarious, serving as a unity of opposites among realism, fairy tale, and social history (as in the social fantastic), leaving the reader with a sense of confusion and uncertainty. Finally, the bog, like the style of McCabe’s fiction, produces an ‘affective’ experience through the notion of ‘affect’ – an emotional relationship to the human body generated by external forces [...] (GLADWIN, 2016, p.214-215)

mas sim um sintoma da experiência que resulta de uma perspectiva unicamente irlandesa.¹⁹⁸

(McCARTHY-CURTIS, 2005, p.12)

Por volta de 1990 emerge socialmente, na Irlanda, o receio com o futuro do país, principalmente após o ressurgimento de problemas que, na década anterior, pareciam superados. Se, depois da abertura ao capital, a Irlanda parecia navegar em um mar de esperança, as águas pareciam não ser tão profundas assim, e as fontes haviam começado a secar; a pobreza reaparecia, o desemprego ressurgia e a grande mácula irlandesa voltou a se abrir: a emigração.

[...] na década de 1990 trezentos mil estavam desempregados e um em cada três vivia abaixo da linha oficial de pobreza [...] Isso, junto com a falta de oportunidades de emprego, alta taxação e a crescente crise da dívida, pode ter estimulado muitos jovens a decidirem que não havia futuro para elas no país. Emigração, que havia parado durante um breve período na década de 1970, começou a assumir proporções crônicas [...]¹⁹⁹

(KIBERD, 1996, p. 573)

As palavras de Kiberd (1996) casam com o pensamento de Cleary (2007), que analisa a situação política e histórica irlandesa e diz que na ordem neoliberal do pós-Guerra Fria, que foi amplamente divulgada como inauguradora de um período que sinalizava o "fim da história", a verdadeira questão que confrontava as sociedades irlandesas e outras poderia ser se haveria algum futuro novo a ser imaginado (posição 4994-4999).

Mesmo que cerca de oito décadas tenham se passado desde que o grito de “independência” irlandesa foi bradado, os resquícios do império continuam vivos, sua sombra não se dissipa, os traumas ainda machucam e maculam a sociedade. Nas literaturas pós-coloniais, isso vai se traduzir através do choque entre uma Irlanda rural x industrial, colonial x pré-colonial. Isto é, observa-se, em alguns textos literários pós-coloniais, o desejo de embate

¹⁹⁸ [...] characters must perpetuate the traumatic experience in order to maintain its relevance to a community that does not wish to acknowledge it. The intentions of each author reflect their own interests in the traumatic nature of their character's lives, but representing that trauma is not the primary goal, but rather a symptom of the experience that results from a uniquely Irish perspective. (McCARTHY-CURTIS, 2005, p.12)

¹⁹⁹ [...] yet by the 1990s three hundred thousand were unemployed and one in every three lived below the official poverty line [...] This, along with lack of employment opportunities, high taxation and the burgeoning debt crisis, may have prompted many young people to decide that there was no future for them in the country. Emigration, which had halted during a brief period in the 1970s, began to assume chronic proportions [...] (KIBERD, 1996, p. 573)

contra o discurso e a ideologia do modernismo, que ainda hoje se ergue como um monstro na Irlanda.

Contudo, na Irlanda, o capitalismo angariado pelo neoliberalismo transformou-se, para muitos, em sinônimo de “sucesso”, mesmo que isso represente a “morte” de toda uma tradição cultural e literária. E uma pergunta começa a ser levantada por alguns críticos, no que diz respeito, por exemplo, à maneira como a nação irlandesa começa a observar os “outros”, que chegam ao país com a imigração, e como eles serão, inclusive, narrados pela ficção, muitas vezes tratados, a nosso ver, como monstros. Acreditamos que, por isso, o gótico acabou sendo relido pela literatura irlandesa, tomando como base demandas modernas e suas máculas.

Além disso, ao lado do gótico, há uma “reconfiguração” de todo o processo de formação do país. E, nesse sentido, narrativas que lidam com o *bildungsroman*²⁰⁰ espelham essas transformações pelas quais a Irlanda vinha passando. Mansouri (2014), tratando do romance de formação, argumenta que, no contexto da literatura da Irlanda, esse gênero literário teria interpelado relatos de formação de personagens oprimidos pelo Estado e pela sociedade no corpo principal da narrativa nacional.

Na verdade, em sua origem, o gênero se relacionava diretamente com a realidade alemã, ou nas palavras de Maas (1999), o *bildungsroman* é “[...] um fenômeno tipicamente alemão” (p.19). Segundo a mesma crítica, acompanhar a história do romance de formação é uma maneira de observar a própria gênese de uma consciência literária nacional (p.24).

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista.

(MAAS, 1999, p.22)

²⁰⁰ O *bildungsroman* é um termo alemão, que, segundo Lima (2013), teria sido criado por Karl Morgenstern, por volta de 1810, em uma conferência na Universidade de Dorpat, formado a partir da justaposição de dois radicais, *bildung*, que pode ser traduzido como “formação” e *roman*, significando “romance”. Para a língua inglesa, *bildungsroman* foi traduzido como “*novel of self-cultivation*”; vertido ao nosso vernáculo, em tradução livre, como “romance de auto-educação”; a versão para o francês recebeu o rótulo de “*roman des enfances*”, algo como “romance da infância”. Por sua vez, na língua portuguesa, falando especialmente da experiência no Brasil, a nomenclatura usual adotada pela perspectiva da teoria e da crítica literária foi “romance de formação”. No entanto, como acontece também em outros idiomas, no português, recorrentemente, a terminologia original, em língua alemã, *bildungsroman*, pode ser empregada. (MAAS, 1999, p.19).

Segundo Lima (2013), apesar da aparente “simplicidade” do ponto de vista etimológico, o termo *bildungsroman* esconderia “[...] complexas significações, podendo, dessa maneira, abranger desde definições que soem mais generalizantes até aquelas mais “limitadas” (p. 102). O *bildungsroman*, no início, buscava mimetizar, através do emprego do realismo, a vida rotineira de uma classe social que estava em ascensão na Europa, a burguesia, deixando de lado temas que tendiam a espectros literários “míticos” e “fantasiosos”. Historicamente, salienta-se que o continente europeu, no século XIX, em especial a sociedade alemã, vivia profundas mutações sociais, principalmente com a ânsia burguesa por poder e controle político, gesto que refletia a consolidação desse extrato social no campo econômico.

Nesse sentido, leva-se em consideração que o gênero foi uma “ferramenta” importante para a consolidação da burguesia. Fato é que o *bildungsroman* se estabilizou como uma espécie de “instituição social”, isto é, como um meio pelo qual a classe burguesa buscou para se legitimar, refletindo, em grande parte, os seus ideais. (MAAS, 1999); (LIMA, 2013).

Esteticamente, o romance de formação se oferta como estrutura de gênero narrativo que representa o caminho de desenvolvimento do protagonista, muitas vezes de sua infância, até chegar a determinado grau de perfectibilidade quando adulto. O principal romance desse gênero, que durante muito tempo serviu de exemplo modelar, foi a narrativa *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, publicado por volta de 1795, escrito por Goethe (1749-1832).

Lembremos que, em meados do século XVIII, a Alemanha almejava dar forma a uma literatura que pudesse, em algum grau, representar o “espírito nacional”, que servisse como um meio de expressar sua identidade:

[...] tanto a criação do termo como o romance de Goethe articulam-se com o processo histórico, cultural e estético vivenciado pela Alemanha nas três últimas décadas do século XVIII. Nesse período, a Alemanha experimentava um forte anseio por uma literatura que representasse o “espírito alemão”, que lhe conferisse uma identidade nacional.

(LIMA, 2013, p. 103)

Perpetuando-se para além de suas origens históricas, no entanto, as características que circundam o romance de formação há mais de dois séculos ainda se mantêm “vivas” e estruturam, até hoje, o gênero. Dentre as particularidades do *bildungsroman* se evidencia, como dito acima, o desejo de “constituição” do protagonista, cuja narrativa, tecida desde os anos infantis, culminando, na sua formação, quando adulto intenta também dar forma a um “modelo”

de como proceder no dia a dia, na “vida real”, o que confere aos textos certo caráter de exemplaridade: **“Uma tal representação deverá promover também ‘a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance’”** (grifo nosso) (p.19).

Ainda postulando formulações teóricas sobre o *bildungsroman*, desta feita derivadas de Dilthey, Lima (2013) elenca noções de conflito que interessam diretamente ao nosso estudo. Segundo a autora, dentre as características fundamentais no romance de formação, destaca-se:

1. O conflito entre as aspirações juvenis do protagonista e “as duras realidades do mundo”: muito embora tal contraste entre as ambições do personagem e as demandas do mundo seja, de maneira geral, um componente do gênero romance – afinal de contas, conforme Hegel, o romance nasceu do choque entre a poesia do coração e a prosa do mundo¹⁵⁶ – tal afirmação nos remete à concepção de conflito do próprio Hegel, quando este trata da poesia dramática e identifica no conflito a essência mesma do drama. [...]

2. Por meio desse contraste, o protagonista amadurece e alcança um senso de compreensão acerca de si mesmo e de seu lugar na sociedade. Em outras palavras, por meio das “duras” experiências vividas, das dores, da experimentação com as frustrações de seus ideais, ou seja, por meio da vivência dos conflitos com a realidade, o protagonista atinge um equilíbrio, encontrando o seu lugar no mundo. Isso decorre de um necessário ajuste entre as suas ambições e as cobranças sociais, o que nos direciona, mais uma vez, para Hegel, para o gênero dramático e para a necessidade, conforme a sua argumentação, de resolução do conflito dramático [...]

(LIMA, 2013, p. 105-106)

Lima (2013) indica, no entanto, que houve uma “superexposição” do termo *bildungsroman*. Nesse sentido, mesmo que o romance de formação tenha, em seu início, uma forte ligação com seu local de origem, isto é, a Alemanha, ele ultrapassou essa realidade. Foi sendo adaptado a outros contextos socioculturais, sendo empregado, em sua popularização, para designar romances que mostram a formação de protagonistas de várias outras nacionalidades, e, também, de outras épocas, sofrendo, ao longo do tempo, transformações históricas, sendo afetado por oscilações que têm relação com a própria história do conceito. Por exemplo, se antes tínhamos um protagonista que buscava um caminho formativo universal, isso se altera. Ele passa a percorrer uma trajetória que almeja uma educação individual, porém, mesmo assim, mantendo o desejo de se integrar à coletividade. Segundo Lima (2013), ainda que o *bildungsroman* se mantenha como conceito válido, que indicia uma estrutura arquetípica de

gênero originalmente baseada no romance de Goethe, as próprias transgressões ao gênero têm sido consideradas como resultado produtivo de transformações históricas que sobre ele incidem, evidenciando o seu dinamismo, muitas vezes por meio da paródia.

Nesse sentido, vale a pena considerar como o *bildungsroman* irlandês moderno teria conseguido se distanciar das narrativas tecidas, por exemplo, no Reino Unido, provendo um novo retrato do contexto da Irlanda e do seu cotidiano. O resultado disso teria sido uma narrativa estabelecida em um discurso dialético que viria a criticar o “padrão” convencional de formação de identidade do irlandês, especialmente após os conflitos que abalaram o país no século XX, dentre eles, o *Easter Rising*, as guerras de independência, além dos conflitos da década de 1960, isto é, os *Troubles*, e questionando, ainda, as limitações falhas de um entendimento convencional do *bildungsroman*, concentrando-se na formação de revolucionários e nacionalistas, em relação à qual a arte reforçaria os ideais de luta pela independência e unidade, diz Mansouri (2014, p.10).

E mais,

A Irlanda [...] surge como uma nação notavelmente influente, cujas tentativas de resistência literária de subverter o Império [Britânico] e seu discurso dominante de subordinação e subjugação foram reprimidas por seu vizinho imediato, resultando em narrativas centradas em protagonistas cujo radicalismo e resistência antiautoritários haviam sido lidos como representações horríveis de uma vida ‘incontrolável’ na Irlanda, ‘dilacerada’ por difíceis ‘homens de aparência selvagem’, com ‘pensamentos selvagens’ em mente e ‘ações selvagens’ no coração [...] o romance de formação irlandês é um relato sincero de um jovem indivíduo sócio-politicamente consciente que busca sua ‘individualidade’ diante do realismo severo da vida externa imposto não apenas pelo binário das normas coloniais e pós-coloniais, mas também pelo Estado como um monólito político orientado ao poder e visa encerrar sua narrativa, apropriando-se de uma compreensão autocentrada de *Bildung*, na qual o Estado e a sociedade são pouco importantes.[...] O *Bildungsroman* irlandês moderno [...] ergue uma crítica dialética independente de uma percepção identitária da *Irish Bildung* apoiada pelo Estado e concentra-se em um protagonista autocrítico distante que está preso em uma sociedade irlandesa pós-independência ainda provincial, que considera a *Bildung* sexual, psicológica e social, como um luxo burguês redundante ou um fracasso aberrante.²⁰¹

²⁰¹ Ireland, [...] emerges as a notably influential nation whose literary resistant attempts at subverting the Empire and their dominant discourse of subordination and subjugation was repressed by its immediate neighbour, resulting in narratives centred on protagonists whose antiauthoritarian radicalism and resistance had been read as gruesome depictions of an “unmanageable” life in Ireland, “torn” by difficult “wild- looking men”, with “wild thoughts” in mind and “wild deeds” in heart [...] the modern Irish novel of formation is a candid account of a socio- politically conscious young individual who seeks his ‘selfhood’ in the face of harsh realism of the external life imposed by not just the binary of colonial and postcolonial norms but also the State as a power-oriented political monolith, and aims to end his narrative by appropriating a self-centric understanding of *Bildung* in which the State and society are barely important. [...] The modern Irish *Bildungsroman* [...] rises an independent dialectical critique of

Como veremos em nosso Capítulo 3, que trata da análise do *corpus*, o romance de Patrick McCabe se constitui como um verdadeiro mosaico de estilos, gêneros ou subgêneros, levado a efeito através de uma estética de colagem que se permite decifrar à luz de temas, problemas e acontecimentos históricos que tentamos apresentar neste capítulo. Aqui tratamos do gótico pós-colonial e também do romance de formação, justamente por serem dois subgêneros que se imbricam na feitura da narrativa, muito embora ambos os subgêneros apareçam no romance em apropriações irônicas.

Com isso queremos dizer que, ainda que a trajetória percorrida pelo protagonista de *The Butcher Boy*, Francie Brady, possa ser estruturalmente lida através do *bildungsroman*, a formação do garoto de vida marginal em uma sociedade de todo adversa é claramente uma apropriação paródica do modelo de formação da exemplaridade da vida burguesa típica do romance de formação europeu. Como veremos em nossa análise, o caminho que Francie percorre, motivado por diversas situações conflituosas, leva o menino ao crime hediondo, não à formação “elevada”. Também elementos do gótico pós-colonial são constitutivos da trama e muito importam para a “*via crucis*” de Francie em sua marcha em direção à *de*-formação de seu caráter. Essa parodização e a dimensão irônica da narrativa, no entanto, não prescindem desse pano de fundo da própria história colonial da Irlanda e dos desdobramentos de sua pós-colonialidade, sendo justamente sobre essas pilastras históricas que se pode discernir a crítica feroz de Patrick McCabe às instituições irlandesas. No que chamamos de “vandalismo estético” do autor de *The Butcher Boy*, a paródia e a ironia se mostram elementos demolidores em relação à própria tradição histórica e literária das quais se apropria para a feitura da narrativa. São justamente esses traços estéticos constitutivos do romance que nos convidam a avançar a pesquisa considerando outras perspectivas históricas e estéticas associadas à pós-modernidade e ao pós-modernismo.

an identarian perception of Irish Bildung supported by the State, and focuses on an estranged, self-critical protagonist who is trapped in a still provincial post-independence Irish society, which regards Bildung, sexual, psychological and social, as either a redundant bourgeois luxury or an aberrant failure. (MANSOURI, 2014, p. 8-9)

CAPÍTULO 2 - PÓS-MODERNIDADE E ESTÉTICA PÓS-MODERNISTA

“Take ‘em to Missouri! said John Wayne and hee-yah!”

The Butcher Boy, Patrick McCABE

2.1 Pós-modernidade x pós-modernismo: algumas diferenças

“Pós-modernidade” e “Pós-modernismo” são palavras que estão em todos os locais. Em nossa contemporaneidade, ocupam um lugar de destaque na mídia, no contexto político, nas artes etc. Quando pesquisamos os dois termos em “sites de busca”, na *web*, como o *Google*, encontramos milhares de referências como resultado. Apesar da popularidade, as duas expressões, não raramente, têm suas definições confundidas. Na verdade, muitas vezes, são tomadas como sinônimos.

O crítico irlandês Terry Eagleton, logo no início do *Prefácio às Ilusões do Pós-Modernismo* (2011), buscando delimitar a concepção de cada um dos vocábulos, define as expressões acima da seguinte maneira: “A palavra **pós-modernismo** refere-se em geral a uma **forma de cultura contemporânea**, enquanto o termo **pós-modernidade** alude a um período **histórico específico**. ” (grifo nosso).

Como fica claro através da afirmação de Eagleton, a pós-modernidade é um período histórico. Ela sucede à modernidade. A ascensão dessa “nova” fase da história teria começado a ser percebida, de maneira mais latente, no lastro do pós-Segunda Guerra Mundial, isto é, por volta da década de 50, do século XX.

Na realidade, o conflito bélico que devastou a Europa, a partir de 1939, serviu como uma espécie de “limiar” de transformação global. O planeta que saiu da guerra ressurgiu totalmente reconfigurado, especialmente naquilo que se refere ao capitalismo. Praticamente todas as estruturas que regiam o mundo foram reviradas.

Mandel sugere que os pré-requisitos tecnológicos básicos para a nova ‘onda longa’ do terceiro estágio do capitalismo (aqui denominado ‘capitalismo tardio’) estavam dados no final da Segunda Guerra Mundial, que também teve o efeito de reorganizar as relações internacionais, acelerar a descolonização e lançar as bases para a emergência de um novo sistema econômico mundial
(JAMESON, 1996, p.23)

Já a partir de 1960, a indústria e o comércio deixaram de ser uma ferramenta “local”, transformando-se em uma matriz mais ampla, inclusive de escala mundial. Os mecanismos que dão movimento ao capitalismo não conhecem mais os limites dos Estados-Nações. As “antigas” fronteiras políticas passam a ser apenas uma instrumentalização virtual, de acordo com os críticos que estudam o capitalismo.²⁰²

Segundo Jameson (1996), nesse período, por exemplo, o capitalismo se instala, inclusive, na agricultura pré-capitalista do “Terceiro Mundo”, destruindo essa atividade, dando espaço à “Revolução Verde”. Isso quer dizer que o campo tornou-se um lugar mecanizado e pensado para a dinâmica do mercado global, de uma maneira que antes, em estágios anteriores dessa fase do capitalismo, não havia sido percebida.

Sendo assim, desconhecedor de limites, o capitalismo passa, então, a atingir a todos, afinal, é a era do capitalismo global, também chamado de capitalismo tardio. Essa nova fase desse sistema econômico pode ser pensada, metaforicamente, como um grande polvo, que lança seus tentáculos ao redor do mundo. Nenhum país consegue se ocultar de seu artifício, pois seus mecanismos são potentes. Uma renúncia a esse faminto sistema poderia representar um isolamento econômico gravíssimo àquela nação que se aventurasse em tal empreitada, já que tudo está conectado. O capitalismo desse momento é, assim, muito avassalador e mais agressivo, um grande leviatã que domina a todos.

O termo “capitalismo tardio” originou-se de Werner Sombart (1863–1941), que, com Max Weber (1864–1920), era membro da *Verein für Socialpolitik* (Associação de Política Social) fundada em 1873. Mais tarde foi adotado e popularizado pela Escola de Frankfurt e se refere à forma de capitalismo que veio à tona no período modernista e agora domina nossa própria cultura pós-moderna (...) Esse termo tende a ser mais utilizado por críticos teóricos do que “sociedade pós-industrial” (...). De acordo com Jameson, os novos elementos que o pós-modernismo adiciona à versão do capitalismo tardio da Escola de Frankfurt, incluem: (1) “Novas formas de organização comercial

²⁰² A guinada dessa nova organização do capitalismo seria reflexo do advento da terceira fase desse sistema econômico: (...) houve três momentos fundamentais no capitalismo, cada um marcando uma expansão dialética com relação ao estágio anterior. O capitalismo de mercado, o estágio de monopólio ou do imperialismo, e o nosso, erroneamente chamado de pós-industrial, mas que poderia ser mais bem designado como o do capital multinacional. Já ressaltei que a intervenção de Mandel no debate sobre o pós-industrial envolve a proposição de que o capitalismo tardio, ou multinacional ou de consumo, longe de ser inconsistente com a grande análise do século XIX de Marx, constitui, ao contrário, a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge áreas até então fora do mercado. **Assim, esse capitalismo mais puro de nosso tempo elimina os enclaves de organização pré-capitalista que ele até agora tinha tolerado e explorado de modo tributário.** (grifo nosso) (JAMESON, 1996, p. 61)

(multinacionais, transnacionais) além do estágio de monopólio” (...) (2) Uma nova e vertiginosa dinâmica no sistema bancário internacional e nas bolsas de valores (incluindo a enorme dívida do Segundo e Terceiro Mundo) ”(...) (3) “Novas formas de inter-relacionamento midiático ”(...) (4) “Computadores e automação ”(1991: XIX). (...) (5) Obsolescência planejada. Como Jameson diz, “a urgência econômica frenética de produzir novas ondas de bens cada vez mais novos (...) (6) Dominação militar americana.²⁰³
(itálico nosso) (FELLUGA, 2015, p. 161-164)

Felluga (2015) nos lembra de uma passagem do texto *Império* (2001), de Hardt e Negri, reveladora e importante no que diz respeito às transformações desse período, principalmente naquilo que se refere à fase de transição entre os impérios europeus e a ascensão de um novo estilo do capitalismo, mais global:

Na transição da soberania para o plano de imanência, o colapso das fronteiras teve lugar dentro de cada contexto nacional e em escala global. O definimento da sociedade civil e a crise geral das instituições disciplinares coincidem **com o declínio dos Estados-nação como fronteiras que marcam e organizam as divisões no governo global. O estabelecimento de uma sociedade global de controle que suavize as estrias das fronteiras nacionais anda junto com a realização do mercado mundial e a submissão da sociedade global ao capital.**

(grifo nosso) (HARDT e NEGRI, 2001, p.354)

Pode ser apontado como uma das características do capitalismo tardio o neoliberalismo. O termo, de acordo com Lalo Watanabe Minto²⁰⁴, indica uma doutrina que se manifestou nos anos finais da Segunda Guerra Mundial. É inspirado no liberalismo econômico “clássico”, mas é desfigurado para atender ao surgimento do sistema capitalista reconfigurado na segunda metade do século XX.

²⁰³ The term “late capitalism” originated with Werner Sombart (1863– 1941), who, with Max Weber(1864–1920), was a member of the Verein für Socialpolitik (Social Policy Association) founded in 1873. It was later adopted and popularized by the Frankfurt School and refers to the form of capitalism that came to the fore in the modernist period and now dominates our own postmodern culture (...) This term tends to be preferred by critical theorists over “postindustrial society” (...). According to Jameson, the new elements that postmodernism adds to the Frankfurt School’s version of late capitalism include: (1) “[N]ew forms of business organization (multinationals, transnationals) beyond the monopoly stage” (...) (2) “[A] vertiginous new dynamic in international banking and the stock exchanges (including the enormous Second and Third World debt)” (...) (3) “[N]ew forms of media interrelationship” (...) (4) “[C]omputers and automation” (1991: xix). (...) (5) Planned obsolescence. As Jameson puts it, “the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods (...) (6) American military domination. (FELLUGA, 2015, p. 161-164)

²⁰⁴ Fonte: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_neoliberalismo1.htm Acessado em 20 de março de 2019

O implemento do neoliberalismo acaba por levar ao fim o “Estado de bem-estar social”, que, dentre outras coisas, colocava nas mãos do Estado o “dever” de promover aos seus cidadãos meios que lhes propiciassem o mínimo de “seguridade social” (também chamado de “segurança social”) em vários níveis, como saúde, educação, infraestrutura etc.

Um exemplo “vivo” da redução do “Estado de bem-estar social” se dá em relação à ocupação profissional dos sujeitos. Nesse contexto, o Estado neoliberal não tem mais a “preocupação” em assegurar sequer que a sua força de produção, ou seja, o trabalhador, esteja efetivamente empregado. Se antes dessa fase do capitalismo global havia a intenção, de alguma maneira, de se manter as vagas de trabalho efetivamente preenchidas, essa inquietação, praticamente, se torna nula.

Ainda são marcas desse pensamento neoliberal, segundo Lalo Watanabe Minto²⁰⁵: a) as privatizações, que atingem todos os setores da economia nacional. No Brasil, por exemplo, na última década do século XX, várias empresas públicas foram comercializadas, como o setor de telecomunicações, que deixaram de ser companhias estatais e passaram para a iniciativa privada; b) a transferência de serviços que deveriam ser executados pelos agentes públicos passaram para as mãos do setor privado. A terceirização de diversos setores da máquina pública brasileira é um atestado dessa transformação; c) a aparente desregulamentação de todo o sistema financeiro; entre outras.

A ascensão dessa nova fase do capitalismo traz consigo outras modificações. Apontamos que esse sistema econômico não encontra empecilhos nas fronteiras dos Estados-nações, mas não é só isso. Segundo Anderson (1999), o que chama atenção no capitalismo tardio é a força dos blocos industriais.

Se foi dito que o Estado não mais regula a economia, o caminho inverso é feito. Isto é, em certo sentido, há uma espécie de regulamentação das nações por parte do capital. Leis, reformas e mecanismos diversos são adotados visando uma melhor *performance* das empresas dentro do Estado. Essa nova realidade é um reflexo direto das medidas implementadas pelo pensamento neoliberal.

Nota-se que, embora tradicionalmente, ou popularmente, quando se fala de capitalismo, podem vir à nossa mente imagens que remetem a grandes indústrias, dinheiro e executivos. Com o advento do capitalismo tardio, na pós-modernidade, há uma “redução real” dessas figuras. Nessa fase do capitalismo global, o capital, as empresas e aqueles que gerenciam as

²⁰⁵ Fonte: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_neoliberalismo1.htm Acessado em 20 de março de 2019

grandes corporações vão se tornando “ícones virtuais” e se convertendo na força máxima que controla o “estado neoliberal”, isto é, o capitalismo financeiro.

Grandes empresas como a *Coca-Cola* ou a *Apple* têm seus respectivos CEO, sigla em inglês para *Chief Executive Officer*, espécie de diretor da companhia, mas há por trás dessas pessoas diversos acionistas que controlam as empresas. Aparentemente, não há um dono em específico e o capital em circulação perpassa o círculo dos investidores. Além disso, as organizações formam conglomerados (blocos econômicos) que reúnem, sob seu guarda-chuva, diversas outras empresas.

Tomando como exemplo o mundo do entretenimento norte-americano, a “*Walt Disney Company*” controla, dentre outros: os estúdios *Disney*, seus parques e outras corporações menores; a *Marvel Entertainment*; a TV americana *ABC*; a *Pixar*; a *LucasFilm*; o serviço de *streaming Hulu*; os canais de esporte *ESPN*, entre outros; recentemente, adquiriu alguns passivos da *Fox*, mais especificamente a *Fox Networks Group* e a *20th Century Fox*, que reúne, por sua vez, dezenas de outros estúdios.

Na Irlanda, um dos conglomerados de mídia do país é a “*Communicorp Group*”. A empresa teria operação em mais de oito países europeus, com cerca de 42 rádios. Em seu *site*, a companhia se apresenta como:

O *Communicorp Group Ltd.* é a principal empresa de mídia da Irlanda e o lar de algumas das principais marcas de mídia comercial da Europa. A *Communicorp* possui, e opera, um portfólio de canais de mídia com um forte foco em rádios comerciais e mídias digitais emergentes. A empresa mantém algumas das maiores redes independentes de rádio na Irlanda e no Reino Unido. Em fevereiro de 2014, 8 estações de rádio regionais do Reino Unido se uniram ao grupo *Communicorp*. Atualmente, o *Communicorp UK* é o mais novo e quarto maior grupo de rádio do Reino Unido.^{206 207}

(itálico nosso)

Essa realidade também se encontra próxima a nós, no Brasil. O “*Grupo Globo*”, um dos maiores conglomerados de mídia do país e do mundo, também na área do entretenimento, detém inúmeras empresas, como a *TV Globo* (maior emissora brasileira em audiência e faturamento),

²⁰⁶ <https://www.communicorpmedia.com/> Acessado em 15 de maio de 2019

²⁰⁷ *Communicorp Group Ltd.*, is Ireland’s premier media company and the home of some of Europe’s leading commercial media brands. *Communicorp* owns and operates a portfolio of media channels with a strong focus on commercial radio and emerging digital media. The company maintains some of the largest independent radio networks in Ireland and the UK. In February of 2014, 8 regional UK radio stations joined the *Communicorp* stable. *Communicorp UK* is now the newest and fourth largest radio group in the United Kingdom.

ainda pertencem à organização: a *Globosat* (com mais de 50 canais de TV); a *Rádio Globo* e *CBN*; a *Editora Globo*; diversos jornais, como *O Globo* e *Extra*; portais de notícias, como o *G1* etc. Essas corporações dão vida a uma espécie de boneca russa, com várias empresas dentro de si, espalhadas por diversas áreas.

Assim, controladoras de uma grande força econômica (a *Apple* chegou a ter valor de mercado, em 2018, de mais de US\$ 1 trilhão de dólares²⁰⁸), esses grupos se revestem também de poder político, como acontece, por exemplo, com os grupos de comunicação, que acabam controlando, conseqüentemente, a opinião pública. O Estado, praticamente, não tem mais força de regulamentação. Assim, fortes, essas companhias criam *lobbies* junto a governos para aprovar medidas que as beneficiem. É nesse contexto que o Estado aparece “reduzido”.

A *Disney*, no fim do século XX, criou um *lobby* junto a políticos estadunidenses para mudar a lei dos direitos autorais no país, como noticia o *site* da *CNN*, com matéria datada em 10 de agosto de 1998:

Em uma recente tarde de terça-feira, quando os corredores do Senado estavam zumbindo, o presidente da *Walt Disney Co.*, Michael D. Eisner, apareceu para uma conversa não divulgada com o líder da maioria no Senado, Trent Lott. O que Eisner queria? Muito. No topo de sua lista, que inclui incentivos fiscais, vistos para treinadores de animais e transporte para parques temáticos da *Disney*, foi pedido ao Congresso para ajudar na maior prioridade de sua empresa: HR2589, um projeto de lei para estender o *copyright* do *Mickey Mouse*. - O bem mais precioso da *Disney*. Antes de deixar os escritórios espaçosos do líder da maioria no Capitólio dos EUA, em 9 de junho, Eisner tinha certeza de que o projeto de lei de estimulação de sua empresa receberia a ajuda de que precisava. "Ele estava muito interessado em ver a lei de *copyright*", disse Lott sobre sua breve conversa. "Está sendo considerado. Acho que precisamos fazer isso. Concordo com ele."^{209 210}

(itálico nosso)

²⁰⁸<https://g1.globo.com/economia/noticia/2018/08/02/apple-atinge-marca-de-us-1-trilhao-em-valor-de-mercado.ghtml> Acessado em 20 de março de 2019

²⁰⁹ <http://edition.cnn.com/ALLPOLITICS/1998/08/10/cq/disney.html> Acessado em 09 de abril de 2019

²¹⁰ On a recent Tuesday afternoon when the Senate halls were humming, Walt Disney Co. chairman Michael D. Eisner dropped in for an unpublicized chat with Senate Majority Leader Trent Lott. What did Eisner want? Plenty, it turned out. At the top of his list that includes tax breaks, visas for animal trainers and transportation to Disney theme parks, was a request for Congress to help his company's highest priority: HR2589, a bill to extend the soon-to-expire copyright on Mickey Mouse -- Disney's most precious asset. Before he left the spacious offices of the majority leader at the U.S. Capitol on June 9, Eisner was assured that his company's pet bill would get the help it needed. "He was very much interested in seeing the copyright bill," Lott said of their brief conversation. "It's being considered. I think we need to do it. I agree with him."

O movimento desse conglomerado de mídia se deu, principalmente, porque havia o temor de que o personagem *Mickey*, principal símbolo da empresa, entrasse em domínio público. Assim, a *Disney* perderia a licença exclusiva de operar o personagem.

Mickey Mouse foi “responsável” por estender o período necessário para uma obra cair em domínio público. Antes, a lei estipulava 28 anos de direito sobre a obra, podendo ser dobrada, totalizando 56 anos. Entretanto, os executivos da Disney não queriam perder o controle da origem do personagem, que estreou na animação “*Steamboat Willie*” em 1928. Por isso, intercederam junto ao Congresso americano em 1976 e conseguiram ampliar a proteção para 75 anos. Isso ocorreria em 2003. Porém, a Disney agiu novamente e ampliou seu lobby em Washington. Em 1998, Bill Clinton assinou a “Lei de Proteção ao Mickey Mouse”, que expandiu aos autores direitos de 95 anos sobre suas obras. Somente em 2023 “*Steamboat Willie*” cairá em domínio público.²¹¹

(grifo nosso)

A canadense Margaret Atwood (1939-) reflete e critica essa realidade corporativa através da representação de um mundo distópico na sua trilogia *MaddAddam*²¹², na qual o capitalismo se torna um poder imperante e destrutivo. Resumidamente, podemos dizer que a autora utiliza como pano de fundo de *Oryx and Crake*, publicado em 2003, o primeiro romance da série, um planeta pré-apocalíptico onde a ciência, controlada por grandes organizações, se tornou a principal área e elemento social. As *Fazendas OrganInc*, por exemplo, produzem órgãos sintéticos dentro de porcos gigantes, quase mutantes:

O objetivo do projeto porcão era cultivar uma variedade de tecidos de órgãos humanos, inteiramente seguros, em um incrível porco transgênico hospedeiro – órgãos que poderiam ser facilmente transplantados, sem rejeição, mas que também fossem capazes de resistir a ataques de micróbios e vírus oportunistas, que cresciam de número a cada ano

(ATWOOD, 2004, p.31)

²¹¹ <https://juristas.com.br/2018/11/19/mickey-mouse-ajudou-a-modificar-a-lei-de-direitos-autorais-nos-eua/>
Acessado em 09 de abril de 2019

²¹² O primeiro romance da trilogia é *Oryx and Crake*, publicado em 2003; o segundo é *The Year of the Flood*, de 2009; e o terceiro é *Maddaddam*, lançado em 2013.

Nesse cenário ficcional distópico, não há local para as artes, como a pintura ou a literatura, apenas para a ciência. Os conglomerados empresariais acabam controlando o mundo e dividindo as sociedades, criando zonas e bolsões entre pobres e ricos. Por fim, acabam, pelo seu próprio ímpeto, destruindo a humanidade através de uma praga que contamina a massa excedente da população. Um fim que, por sinal, se transforma em um espetáculo televisionado, beirando a histeria do capitalismo:

Um *site* após o outro, um canal após o outro, foram saindo do ar. Alguns âncoras, jôqueis de notícias até o fim, posicionaram as câmeras para filmar suas próprias mortes – os gritos, as peles se desmanchando, os olhos sangrando e tudo o mais. Que coisa teatral pensou Jimmy. Tem gente que faz qualquer coisa para aparecer na TV.

(ATWOOD, 2004, p. 312)

Contudo, é importante fazermos uma pequena curva na narração do nosso texto para mostrar como esse mundo capitalista, sem limites e de grandes corporações, pode se tornar autodestrutivo também na vida fora da ficção. Em nossa realidade, as transações financeiras são feitas em questão de segundos, principalmente a partir do advento da *Internet*. O mercado de ações, por sua vez, se tornou mais volátil, passando a refletir, dentre outras coisas, as notícias políticas e econômicas. Assim, ganhos ou perdas nas bolsas de valores refletem a realidade, o mundo a sua volta, tudo conectado.

Um exemplo dessa situação vem de uma declaração feita pelo presidente norte-americano, Donald Trump, através de um *tweet*, na rede social *Twitter*, sobre o aumento de tarifas para produtos chineses. As palavras do chefe do executivo americano foram suficientes para fazer as bolsas de valores mundiais registrarem fortes quedas.

A ameaça de Donald Trump de aumentar tarifas sobre produtos chineses causou forte queda nos mercados globais, que, durante o dia [6 de maio de 2019], amenizaram a reação negativa ao absorver a análise de que o anúncio era apenas uma estratégia dos EUA para acelerar o acordo com Pequim. No domingo (5) [de maio de 2019], Trump surpreendeu investidores ao revelar que pretende aumentar de 10% para 25% as tarifas sobre US\$ 200 bilhões R\$ 788 bilhões) em produtos chineses a partir de sexta-feira (10) [de maio de 2019]. A declaração, feita em uma rede social, aconteceu às vésperas da

chegada da delegação chinesa aos EUA para tentar colocar fim à guerra comercial entre os dois países²¹³

Isso se deu porque a economia mundial, principalmente a partir do século XX, passou a ser uma grande rede totalmente interligada, tornando-se dinâmica e instantânea. Com a conexão entre os países e uma economia maciçamente globalizada, o “dinheiro” circula mais rápido. Porém, por outro lado, as crises financeiras não mais se restringem a um único local, elas também ganham escala mundial. Como já havia acontecido, por exemplo, durante o *crash* da Bolsa de New York, em 1929.

Na realidade, durante o século XX, diversas crises econômicas que tinham como origem um único país acabava contaminando, conseqüentemente, outros. Em 2008, com um planeta economicamente muito mais integrado do que aquele durante o *crash* de 1929, e já plenamente absorvido na nova fase do capitalismo, o capitalismo tardio, a falência de um banco norte-americano, o *Lehman Brothers*, é apontada como um dos motivos para uma profunda recessão mundial, a pior desde 1929²¹⁴.

Figura 21 - *Crash* de 2008

²¹³<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/05/bolsas-mundiais-amenizam-queda-apos-ameaca-de-trump.shtml> Acessado em 15 de maio de 2019

²¹⁴<https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Visao/noticia/2013/09/o-mundo-depois-da-crise-de-2008.html> Acessado em 16 de março de 2019



O gráfico mostra a queda do PIB, em 2008, tanto dos países desenvolvidos como daqueles em desenvolvimento. FONTE: <https://www.weforum.org/agenda/2018/11/the-next-economic-crisis-could-cause-a-global-conflict-heres-why>. Acessado em 16 de maio de 2019.

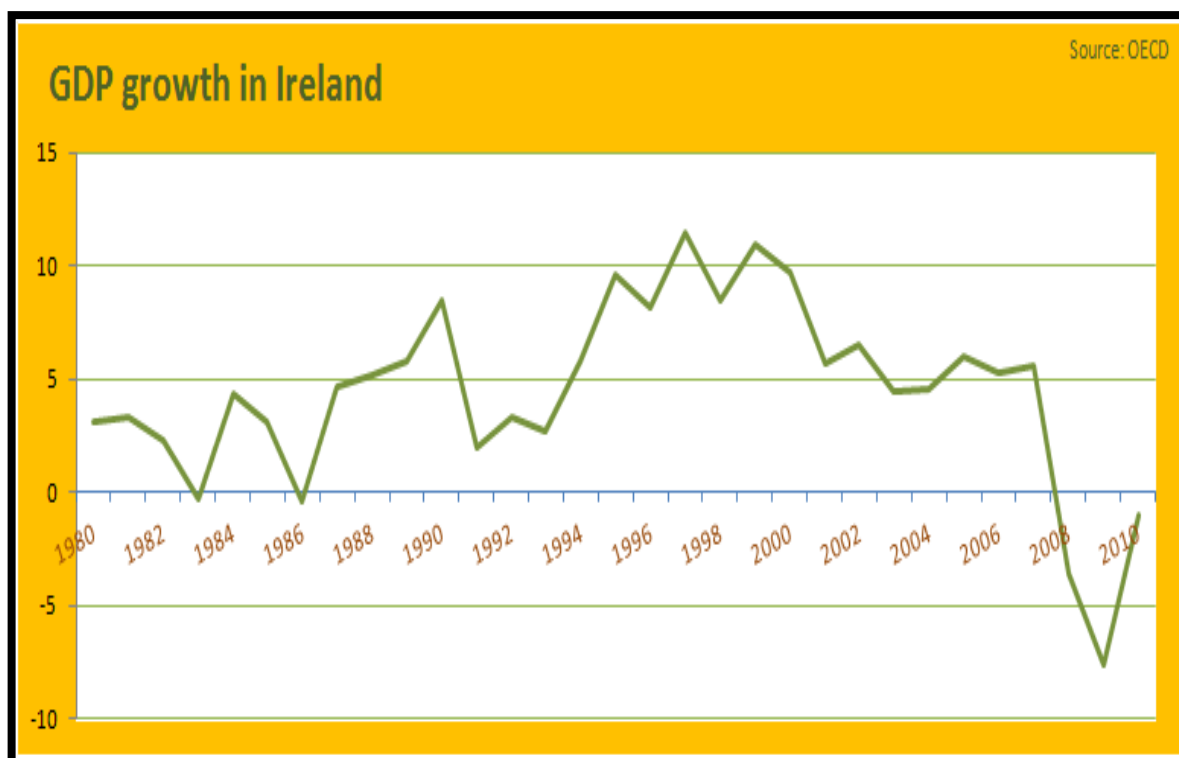
As palavras do *site* de notícias *G1*²¹⁵ evidenciam esse efeito dominó, ao dizer que: “Ao afetar a economia americana, e sendo ela a locomotiva do mundo, isso acaba trazendo reflexos para o mundo inteiro – e não só na parte financeira, mas na chamada ‘economia real’.”. Na época, a crise atingiu o Brasil, mas pouco, causando a redução do PIB (*Produto Interno Bruto*) em apenas 0,1%. Nos EUA, a economia encolheu 2,4%, com a maior queda desde 1946²¹⁶; a Irlanda perdia 7,1% do PIB em 2009²¹⁷. O *Celtic Tiger*, que vinha tendo um rápido crescimento econômico no fim do século XX, viu por três anos (2008, 2009, 2010)²¹⁸ sua economia encolher no início do século XXI.

²¹⁵<https://g1.globo.com/economia/noticia/2018/09/15/quebra-do-banco-lehman-brothers-completa-10-anos-relembra-a-crise-de-2008.ghtml> Acessado em 16 de março de 2019

²¹⁶http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,MUL1468434-9356,00-PIB+DOS+EUA+FECHA+COM+QUEDA+DE+A+MAIOR+DESDE.html Acessado em 16 de março de 2019

²¹⁷http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,MUL1544429-9356,00-PIB+DA+IRLANDA+TEVE+QUEDA+RECORDE+DE+EM.html Acessado em 16 de março de 2019

²¹⁸ 2008: - 3%; 2009: -7,6%; 2010: -1%. Fonte: <https://www.indexmundi.com/g/g.aspx?c=ei&v=66> Acessado em 20 de março de 2019

Figura 22 - O Encolhimento do *Celtic Tiger*

O gráfico mostra a evolução do PIB irlandês desde 1980 até 2010. Depois de fortes crescimentos no fim do século XX, o poder do “Tigre” perdeu força, em 2008. Fonte: <https://calgaryrealestate.ca/news/2011/10/housing-market-piigs-ireland/> Acessado em 16 de maio de 2019.

É importante destacar, como já havíamos aludido, quando tratamos da queda dos impérios europeus no capítulo anterior, voltado ao pós-colonialismo, que os Estados Unidos, nesse contexto de transformações, tornou-se o mais forte representante desse novo momento econômico, político e social, o carro-chefe do capitalismo tardio. Não custa lembrar que, historicamente, o país se beneficiou diretamente com a Segunda Guerra e o fim dos grandes impérios europeus, obtendo lucro e fazendo empréstimos aos destroçados países do Velho Continente.

Ou seja, diante do caos que abateu a Europa, os norte-americanos conseguiram o impulso econômico e político necessário para se tornarem a maior potência mundial. À vista disso, diversos teóricos concordam que, possivelmente, o pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio, seja o primeiro estilo especificamente originado nos EUA e exportado de lá para o resto do planeta. Assim, em outras palavras: “A forma política do pós-modernismo, se

houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial” (JAMESON, 1996, p.79)

E mais, Jameson (1996) ainda diz que:

(...) apenas na medida em que o curto ‘século americano (1945-1973) foi a estufa, ou campo de cultivo forçado, do novo sistema, e, ao mesmo tempo o desenvolvimento de formas culturais do pós-modernismo pode ser considerado o primeiro estilo global especificamente norte-americano. (...) a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutura de uma nova era de dominação militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror.

(p.24-31)

É válido dizer que o capitalismo não se restringe apenas ao seu próprio contexto e ao mundo econômico. Pelo contrário, seus impactos se alastram pelas mínimas estruturas que gerem a vida no dia a dia, como havíamos sugerido. Em outras palavras, não há como se pensar em um sistema econômico que não tenha consequências diretamente sobre o campo social.

2.2 A década de 1960 como palco de transformações

Apesar de tudo o que apontamos, se realmente tentarmos estabelecer uma data exata de quando, de fato, a pós-modernidade se instaura, não a encontraremos. A gênese desse período histórico é incerta, especulativa. Alguns autores acreditam que o surgimento da pós-modernidade se deu no pós-guerra, outros apontam a década de 1960, há ainda aqueles que sugerem os anos de 1980.

Jameson, particularmente, estabelece a crise de 1973 como um momento importante para a guinada da modernidade para esse novo período histórico. O crítico, na realidade, entende que a pós-modernidade emerge quando a base, isto é, a infraestrutura, e a superestrutura já evidenciam a mudança da modernidade para a pós-modernidade, e da cultura modernista para a pós-modernista.

Ao mesmo tempo, penso que os dois níveis em questão, a infra-estrutura e as superestruturas – o sistema econômico e a ‘estrutura de sentimento’ cultural –, de algum modo se cristalizaram com o grande choque da crise de 1973 (a crise do petróleo, o fim do padrão-ouro internacional, o fim para todos os efeitos, das ‘guerras de libertação nacional’ e o começo do fim do comunismo tradicional) (...)

(JAMESON, 1996, p. 24)

Figura 23 – Crise do Petróleo, 1973



A imagem acima mostra um dos resultados da crise do petróleo de 1973, isto é, a falta de combustível nos EUA, após os países da OPAEP, *Organização dos Países Árabes Exportadores de Petróleo*, decidirem embargar as vendas do petróleo para algumas localidades, como os Estados Unidos e o Reino Unido, por exemplo. A medida foi tomada após os estadunidenses se envolverem na Guerra do Yom Kippur (1973), entre o Egito, Síria e Israel. Além disso, houve como consequência, no ano seguinte, o aumento do preço do barril do petróleo, como revela o jornal *The Guardian*: “*The decision to boycott America and punish the west in response to support for Israel in the Yom Kippur war against Egypt led the price of crude to rise from \$3 per barrel to \$12 by 1974.*” Fonte da imagem: <https://www.newscientist.com/article/mg23030762-700-the-man-who-predicted-peak-oil/>. Acessado em 21 de maio de 2019. Fonte da notícia: <https://www.theguardian.com/environment/2011/mar/03/1970s-oil-price-shock> Acessado em 21 de maio de 2019.

Porém, historicamente, no geral, a década que antecede os fatos ocorridos em 1973, isto é, 1960, acaba sendo marcada por grandes acontecimentos que vão desencadear uma série de

mutações estruturais no mundo no campo político, social, ideológico, cultural etc. Seus impactos são decisivos e sentidos ainda nos anos à frente.

Entre outros, podem ser citados como fatos marcantes dessa época: o fim dos impérios europeus e a ascensão norte-americana ao posto de “potência mundial”, como já referenciado; a Guerra Fria, que já era uma realidade nesse período. Porém, o conflito chegou a um grau muito elevado de se tornar realmente bélico quando os EUA cortam suas relações diplomáticas com Cuba, em 1961, e no ano seguinte, em 1962, quando mísseis nucleares soviéticos foram instalados na ilha caribenha, dando início à Crise dos Mísseis.

Cuba, na época comandada por Fidel Castro (1926-2016), era parceira comercial e política do bloco comunista. Utilizando-se de sua posição geográfica estratégica, próximo aos EUA, a URSS, através do seu primeiro-ministro, Nikita Khrushchev (1894-1971), autorizou a instalação, a pedido do presidente cubano, de alguns mísseis nucleares no país. Sabendo do ato, os norte-americanos temiam as armas nucleares em suas adjacências territoriais. Por efeito, elevaram o tom bélico, considerando, dentre outras coisas, até mesmo, uma invasão a Cuba.

Khrushchev disse que a atividade de seu país na ilha era de natureza defensiva e questionou as bases americanas na Turquia e na Itália. Em 17 de outubro, o embaixador dos Estados Unidos nas Nações Unidas, Adlai Stevenson, pediu uma solução negociada para a crise. Um dia depois, o chanceler soviético, Andrei Gromyko, reuniu-se com [J.F.] Kennedy [presidente dos EUA] para detalhar a assistência a Cuba e acusou Washington de provocar uma pequena nação. [...] Navios que se aproximassem da linha de bloqueio ou quarentena seriam recebidos com tiros de advertência ou mesmo disparos contra a embarcação. Naquele dia, em uma mensagem televisionada, Kennedy anunciou sua estratégia e emitiu um aviso:

"Ele disse que tinha avisado Khrushchev que, se um único míssil nuclear fosse lançado a partir de Cuba para qualquer país no Hemisfério Ocidental, não apenas contra os Estados Unidos, seu governo iria responder com força total contra a União Soviética", disse à *BBC* James G. Hershberg, professor de História e Relações Internacionais na *George Washington University*.^[1]

(itálico nosso)

A Crise dos Mísseis cubana acabou refletindo diretamente na vida política da Irlanda. O *Taoiseach*, que equivale, na Irlanda, ao cargo de Primeiro Ministro, Seán Lemass (1899-

1971), na época, segundo o *Irish Times*^[2], autorizou que aviões de Cuba e da Tchecoslováquia fossem revistados enquanto passavam pelo aeroporto de Shannon, que fica em County Clare, oeste da Irlanda. O pedido para que as buscas fossem realizadas teriam partido do governo dos EUA, a quem os detalhes da operação foram repassados posteriormente.

No ano de 1963, o presidente americano J.F. Kennedy foi assassinado no Texas, EUA, enquanto fazia um desfile público em um carro. Em 1968, Martin Luther King é morto. Já no fim da década, em 1969, o homem pisava na lua pela primeira vez, como consequência de um período que ficou conhecido pela “Corrida Espacial”, quando os Estados Unidos e a União Soviética “lutavam” para conquistar o espaço.

Além disso, a Igreja Católica, em certo sentido, mudou suas orientações a partir do “*Concílio Vaticano II*” (CVII), ocorrido em 1962, convocado pelo Papa João XXIII (1881 – 1963). Dentre as mudanças, a instituição cristã passou a “aceitar” outras religiões, ou melhor, a reconhecer que Deus pode ser alcançado por outros “meios” que não unicamente os católicos; concedeu certa “liberdade” para que os sacerdotes da Igreja de Roma “interpretassem” a Bíblia “a sua maneira”; a língua utilizada nas missas deixou de ser o latim, podendo ser realizada no idioma local, e mais, os padres pararam de realizar as celebrações religiosas de costas para o público.

Em uma entrevista hospedada no site²¹⁹ do IHU, *Instituto Humanitas Unisinos*, o padre jesuíta americano Mark S. Massa, escritor do livro *The American Catholic Revolution: How the Sixties Changed the Church Forever*, publicado pela *Oxford Press*, em 2010, diz que:

O Vaticano II teve sim um papel, mas não o único papel durante esse período, nem mesmo o papel predominante. Tão importante quanto o Vaticano II, foi a ascensão do movimento feminista, o movimento anti-Guerra do Vietnã, o movimento de liberdade de expressão etc.

Como se pode ver, houve ações que constestaram o que estava se apresentando como o “modelo” do mundo. Foi uma década importante para os movimentos de contracultura nos EUA, que se mostraram, por exemplo, através do *Woodstock*, em 1969, e da organização das *Black Panthers*, que reivindicavam melhores condições sociais e políticas para os negros

²¹⁹ <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/39090-a-revolucao-catolica-dos-anos-1960-entrevista-especial-com-mark-massa> Acessado em 14 de março de 2019

americanos, também no fim da década de 60. Além disso, diversos empreendimentos políticos e culturais criticavam a Guerra do Vietnã, que havia tido início em 1955.

Não podemos nos esquecer de “maio de 1968”, na França, quando estudantes mobilizados enfrentaram o governo central do país. Junto com trabalhadores, os alunos pararam a França em uma greve geral. No final das contas, o movimento foi vencido pelo governo francês, mas o seu legado contribuiu para o bojo de transformações históricas, políticas e culturais que o mundo estava vivenciando, ajudando a dar forma, inclusive, ao pós-estruturalismo. Eagleton, em *Teoria da Literatura*, diz que:

Em 1968, o movimento estudantil havia varrido a Europa, golpeando o autoritarismo das instituições educacionais; na França, chegou a ameaçar por um instante o próprio Estado capitalista. Por um dramático instante, o Estado vacilou à beira da ruína: sua polícia e seu exército lutaram nas ruas contra estudantes que tentavam forjar a solidariedade com a classe operária. Incapaz de produzir uma liderança política coerente, mergulhado em uma confusão entre socialismo, anarquismo e um infantil desnudamento do traseiro, o movimento estudantil foi contido e dispersado (...) O pós-estruturalismo foi produto dessa fusão de euforia e decepção, libertação e dissipação, carnaval e catástrofe, que se verificou no ano de 1968. Incapaz de romper as estruturas do poder estatal, o pós-estruturalismo viu ser possível, em lugar disso, subverter as estruturas da linguagem.

(2006, p. 213)

Nesse mesmo período toma forma aquilo que passou a ser classificado como *soft power*, ou seja, um tipo de poder que não tem exatamente pretensões bélicas, sua força e disseminação se dão, por exemplo, por meio de símbolos e artifícios culturais, como gibis, cinema, televisão etc. Há, dessa forma, um forte entrelaço entre a cultura e a política. Os EUA foram um dos países que melhor utilizaram o conceito, disseminando pelo mundo seus valores, como pensa Nye (2004).

Assim, as transformações não se restringiram unicamente ao campo econômico, político e social. A pós-modernidade, pela nova fase do capitalismo, o capitalismo tardio, traz à baila inúmeras outras modificações que se manifestam na ordem cultural. É possível notar que a cultura também estava passando por importantes alterações já em 1960. Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção* (1991), faz um adendo importante

sobre esse período. Segundo crítica a canadense, esses anos foram responsáveis por “gerar” sementes para transformações futuras:

(...) como alguns afirmaram, os anos 60 propriamente ditos (isto é, naquela época) não produziram nenhuma inovação duradoura na estética, mas eu afirmaria que eles de fato forneceram o *background*, embora não a definição, para o pós-moderno (...), pois foram decisivos no desenvolvimento de um conceito diferente sobre a possível função da arte, um conceito que iria contestar a visão moral "arnoldiana" ou humanista com sua tendenciosidade, potencialmente elitista, relacionada com as classes (...)
(HUTCHEON, 1991, p.25)

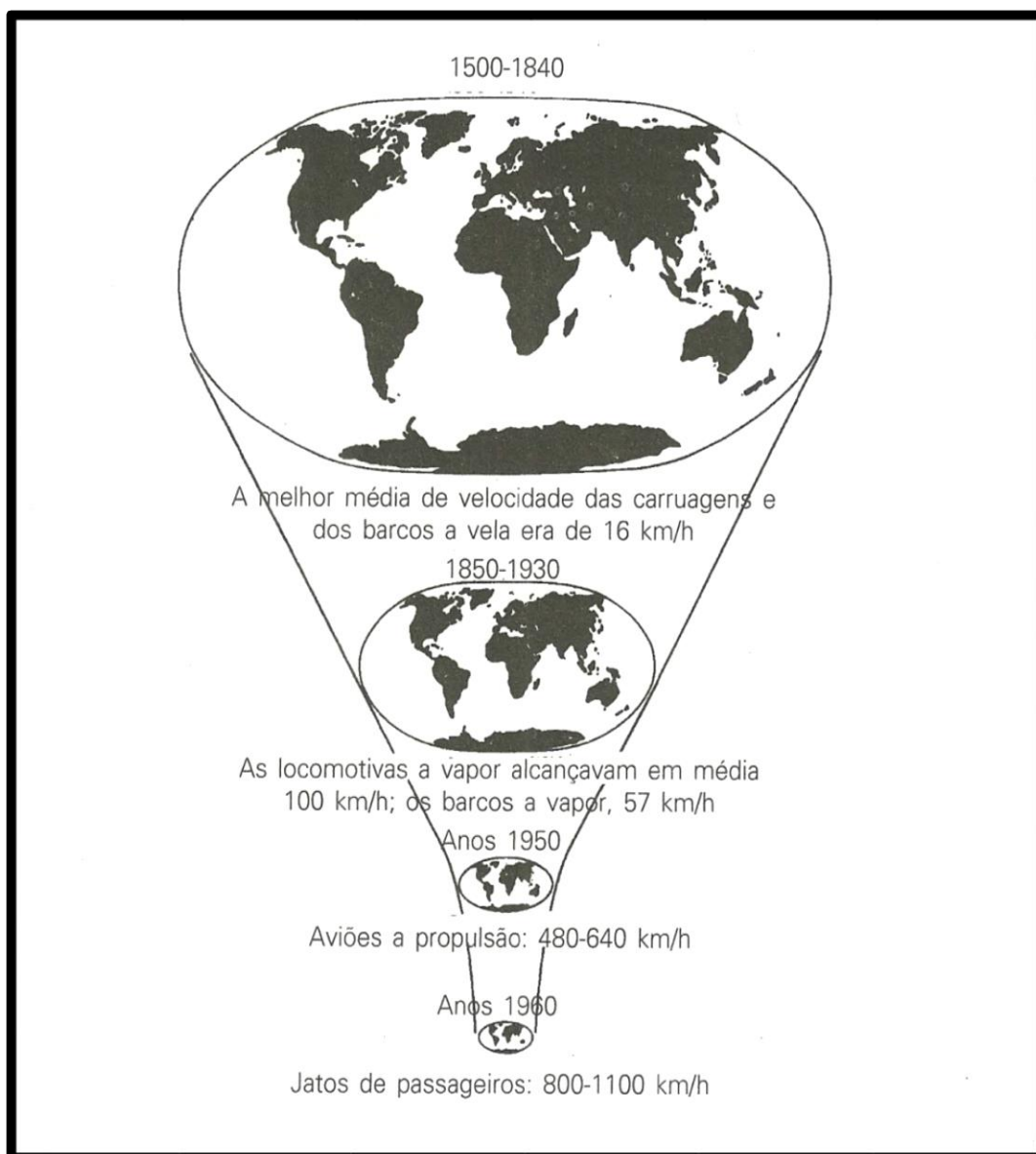
Brian McHale, em *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, 2015, olha especificamente para o ano de 1966, pois, segundo ele, várias “pequenas” mudanças ocorridas naquele momento são particularmente importantes para indicar que havia um movimento de ruptura ocorrendo, principalmente no campo cultural.

Era, na verdade, o começo do “alvorecer” do pós-modernismo, uma nova lógica cultural que emerge de novas configurações suscitadas pelo capitalismo tardio, e se mostra poderosa, dominante. Jameson (1996) diz que “(...) **o pós-modernismo só foi capaz de atingir esse status por força de uma profunda transformação coletiva, um trabalho e uma reescritura de um sistema mais antigo.**” (grifo nosso) (p. 18). Mais à frente, o crítico americano completa dizendo algo fundamental para o entendimento da cultura pós-modernista, pois, segundo ele, “[...] se o pós-modernismo é um fenômeno histórico, então a tentativa de conceituá-lo em termos de moral, ou de julgamentos moralizantes, tem que ser identificada como um erro categorial.” (p.73).

Então, se a pós-modernidade, com o capitalismo tardio, fez o “capitalismo imperialista”, ditado pelos impérios europeus, transformar-se em um “aparelho sucateado”, o pós-modernismo, enquanto lógica cultural dele demandada, como veremos mais à frente, “destituiu” o modernismo e as suas vanguardas, vistas como elitistas, colocando em seu lugar uma cultura popular, de massa, que Jameson (1996) caracteriza como “efêmera” e “superficial”, com uma íntima relação com o sistema econômico vigente. Como se sabe, as transformações culturais começam silenciosas, pequenas, e ao passar do tempo vão transformando toda a realidade, nesse caso, globalizando, massificando a cultura.

David Harvey, em *A Condição Pós-Moderna* (2008) traz uma ilustração que representa o “encolhimento” do mundo a partir desse período.

Figura 24 –O encolhimento do mundo



As inovações, inclusive dos transportes, reduziam as distâncias. HARVEY, 2008, p. 220

Com o avanço da tecnologia, as distâncias se tornaram menores. Por exemplo, aviões passaram a cobrir distâncias mais longas em menos tempo. Ainda nesse sentido, o uso de satélites e de cabos fez surgir toda uma gama de aparelhos que aumentaram a velocidade da

comunicação. O mundo se tornou mais veloz, a noção de tempo, como a de espaço, também passou a ser percebida de outra maneira.

É necessário fazer um adendo quando tratamos da tecnologia, pois, como havia sinalizado Harvey, no começo do nosso texto, Jameson (1996) acredita que “O desenvolvimento tecnológico é, (...) na visão marxista um resultado do desenvolvimento do capital.”, e sinaliza que: “Devem-se, então distinguir vários tipos de propulsão de máquinas, vários estágios de revolução tecnológica no interior do próprio capital.” (p.61).

McHale (2015) cita vários indícios de transformações culturais que atingiram esse mundo mais “veloz”. Dentre os fatos listados pelo autor estão, por exemplo, a televisão, que se transformou em um dos símbolos desse período histórico, sendo a “difusora” da cultura de massa, que emergia nesse momento com uma força nunca antes vista. Seu surgimento se dá justamente no começo da gestação do pós-modernismo, ajudando, inclusive na noção de um “mundo menor”.

Jameson (1996) afirma não restar dúvidas de que **“(...) a lógica do simulacro, com sua transformação de realidades em imagens de televisão, faz muito mais do que meramente replicar a lógica do capitalismo tardio: ela reforma e intensifica.”** (grifo nosso) (p.72) Assim, pode-se dizer que a televisão estava na ponta da lança das mudanças culturais trazidas pela pós-modernidade.

Por volta de 1960, a televisão já estava presente em diversos lares dos EUA. Ao fim da Segunda Guerra, acredita-se que 2/3 das casas americanas tinham TV. O impacto disso foi imenso na esfera cultural, e também no contexto político. As pessoas podiam acompanhar séries de TV, filmes e as notícias locais e internacionais de maneira muito mais rápida do que nas décadas anteriores²²⁰. Os políticos, em certo sentido, ganharam um “rosto”, tornaram-se mais midiáticos, e estavam “mais próximos” do seu eleitorado.

Um fato chama a nossa atenção: em 1963, como citamos, o presidente americano J.F. Kennedy foi assassinado. Esse evento, porém, foi um fator determinante para a formação da TV, principalmente na tomada de consciência, por parte dos diretores das emissoras, do poder que a mídia poderia exercer sobre as pessoas, como relata o *site* da *Reuters*²²¹.

²²⁰ Fonte: <http://www.ushistory.org/us/53c.asp>. Acessado em 17 de maio de 2019.

²²¹ Fonte: <https://www.reuters.com/article/us-usa-jfk-media/how-the-jfk-assassination-transformed-media-coverage-idUSBRE9AK11N20131121> Acessado em 17 de maio de 2019.

O assassinato do presidente John F. Kennedy, em 22 de novembro de 1963, foi um evento transformador para as notícias de TV ao vivo e global. Atingiu a indústria sem um manual para cobrir uma história de tal magnitude e mudou completamente a forma como as pessoas obtinham suas notícias. (...) “O assassinato de Kennedy tornou-se o modelo de cobertura”, disse Bob Schieffer, que há 50 anos cobriu o evento para a *Fort Worth Star Telegram* e agora é um apresentador veterano da CBS. (...) Em 1950, apenas 9% das residências dos EUA tinham televisão. Em 1960, eram 90%, e a telegênica da família Kennedy fazia parte da situação. (...) “As redes de televisão perceberam que era muito mais fácil se conectar às pessoas e que, agora, elas tinham que estar preparadas para cobrir tudo”, disse Mack. [...] ²²²

(itálico nosso)

Em outros países, como a Irlanda, a TV, que começou a receber imagens transmitidas da Inglaterra por volta de 1949, também passou a exercer um papel importante na vida cultural e política da nação, como relata Tom Inglis, em *Moral Monopoly: The Rise and Fall of the Catholic Church in Modern Ireland* (1998). A Igreja Católica viu seu poder tradicionalmente concebido como “imperial” começar a ser questionado e demolido. A mídia é apontada como um dos fatores mais preponderantes para a erosão da força da instituição religiosa na sociedade irlandesa, além de ter ajudado no processo de modernização do país.

A televisão (...) foi um componente importante na segunda fase da modernização irlandesa, que pôs fim à predominância da vida rural centrada na produção agrícola de pequena escala e à sua substituição pela indústria, urbanização e individualidade, todas elas adicionadas ao declínio do poder da Igreja Católica. ²²³

(INGLIS, 1998, p.92)

²²² The assassination of President John F. Kennedy on November 22, 1963, was a transformative live, global TV news event. It swept an industry without a playbook for covering a breaking story of such magnitude and utterly changed how people receive their news. (...) “The Kennedy assassination became the template for coverage,” said Bob Schieffer, who 50 years ago covered the event for the Fort Worth Star Telegram and is now a veteran broadcaster with CBS. (...) In 1950 only 9 percent of U.S. households had television. By 1960 it was 90 percent, and the telegenic Kennedy family was part of the draw. (...) “TV networks realized it was so much easier to connect to people and also that they now had to be prepared to cover everything,” said Mack [...]

²²³ Television (...) was an important factor in the second stage of Irish modernisation which brought an end to the dominance of rural life centred on small-scale agricultural production, and its replacement by industry, urbanity and individuality, all of which added to the decline of the power of the Catholic Church. (INGLIS, 1998, p.92)

Já no Brasil, a TV chegou em 1950, sendo a primeira emissora brasileira a *TV TUPI*, que operava no estado de São Paulo.

Embora a era da TV no Brasil comece oficialmente em 1950, somente nos anos 60 o novo meio de comunicação vai se consolidar e adquirir os contornos de indústria. Nos anos 50 a televisão era operada como uma extensão do rádio, de quem herdou os padrões de produção, programação e gerência, envolvidos num modelo de uso privado e exploração comercial. Nos anos 60 a televisão começou a procurar seu próprio caminho, a adquirir processos de produção mais adequados às suas características enquanto meio e transformou-se assim no poderoso veículo de transmissão de idéias e de venda de produtos e serviços que é hoje.

(JAMBEIRO, 2002, p. 53 *apud* LEAL, 2009)²²⁴

Já na música, os *Beatles* (1960-1970) se tornaram mais psicodélicos; Bob Dylan (1959 -) reinventou suas canções depois de um acidente de motocicleta; o poeta canadense Leonard Cohen (1934-2016) reorientou sua carreira, deixando de lado a literatura e passando a escrever composições musicais.

‘On or about December 1910’ [Em ou por volta de dezembro de 1910], Virginia Woolf escreveu sobre o início da era modernista, "o caráter humano mudou". **Por volta de 1966, algo mudou na cultura; algo terminou e outra coisa começou. Os grandes inovadores, líderes da música popular, Dylan e The Beatles, Crash reorientaram suas carreiras, abandonando a performance pública - temporariamente em um caso, permanentemente, no outro.**²²⁵

(itálico nosso) (grifo nosso) (McHALE, 2015, p.23-24)

²²⁴<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Um%20olhar%20historico%20na%20formacao%20e%20sedimentacao%20da%20TV%20no%20Brasil.pdf>
Acessado em 17 de maio de 2019

²²⁵ *‘On or about December 1910,’* Virginia Woolf wrote of the onset of the modernist era, ‘human character changed.’ **On or about the year 1966, something changed in culture; something ended and something else began. Major innovators at the cutting edge of popular music, Dylan and The Beatles, Crash reoriented their careers, abandoning public performance— temporarily in one case, permanently in the other.** (grifo nosso) (McHALE, 2015, p.23-24)

Dentre as mudanças mais marcantes, talvez, a que nos chama mais atenção se dê com o artista americano Andy Warhol (1928-1987), um dos principais expoentes do pós-modernismo nos Estados Unidos.

Na primavera do ano anterior, o principal artista *pop*, Andy Warhol, anunciou sua aposentadoria da pintura, o meio pelo qual ele havia construído sua carreira (...) Sua aposentadoria foi apenas temporária, em 1966, Warhol havia reorientado sua prática artística para o cinema, instalação e performance, “desmaterializando-a” de maneiras que se tornariam cada vez mais típicas das artes plásticas nos anos 60 e 70.²²⁶

(McHALE, 2015, p.24)

A arquitetura também passou a evidenciar essas transformações. Aliás, Jameson (1991) acredita que: **“De todas as artes, a arquitetura é a que está constitutivamente mais próxima do econômico, como que tem, na forma de encomendas e no valor de terrenos, uma relação virtualmente imediata.”** (grifo nosso) (p. 30). O crítico americano completa dizendo que, de modo mais categórico do que nas outras artes, no campo da arquitetura, as posições pós-modernistas estariam inseparáveis de uma crítica ao alto modernismo arquitetônico (p.28). Alguns críticos estabelecem que foi justamente através da arquitetura que o pós-modernismo “nasceu”.

Mesmo diante de algumas possibilidades para marcar a “virada” de uma estética arquitetônica modernista para uma pós-modernista, Samplas (2005) diz que Charles Jencks, em seu livro *The Language of Post-Modern Architecture*, teria afirmado que um momento muito específico foi crucial para tal cisão. Isto é, às 15:32, do dia 15 de julho de 1972, quando o conjunto habitacional chamado de *Pruitt-Igoe*, que se localizava em St. Louis, no estado norte-americano do Missouri, foi demolido.

Figura 25 - *Pruitt-Igoe*

²²⁶ In the spring of the previous year, the leading pop artist Andy Warhol had announced his retirement from painting, the medium in which he had made his career (...) His retirement was only temporary as it turned out, but by 1966 Warhol had reoriented his art practice toward film, installation, and performance, “dematerializing” it in ways that would become increasingly typical of the fine arts in the later sixties and seventies (...). (p.25)



Conjunto de prédios que formava o *Pruitt-Igoe*. Fonte da imagem: <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities> Acessado em 18 de março de 2019

O *Pruitt-Igoe* se apresentava como um marco da arquitetura modernista. Cada bloco deveria, em certo sentido, mimetizar uma minicidade “autossuficiente”. Ao passar do tempo, o conjunto habitacional não se mostrou tão eficaz e diversos problemas apareceram. Contudo, os obstáculos não estavam apenas nos prédios. Parte das cidades americanas estava enfrentando dificuldades com violência, vandalismo e crises econômicas. O *The Guardian*²²⁷ diz que “Quer você chame a curta e conturbada existência do *Pruitt-Igoe* como uma falha de arquitetura, uma falha de política ou um fracasso da sociedade, o destino dele permanece ligado e refletindo o caminho de muitas cidades americanas, em meados do século XX²²⁸.”

Então, a implosão do conjunto arquitetônico não foi apenas o fim de um conjunto habitacional, mas tornou-se o símbolo da morte da arquitetura moderna, que visava, dentre

²²⁷ <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities> Acessado em 18 de março de 2019.

²²⁸ “Whether you call Pruitt-Igoe’s short, troubled existence a failure of architecture, a failure of policy, or a failure of society, its fate remains bound up with, and reflective of, the fate of many American cities in the mid-20th century.”

outras coisas, um lado humanista, por isso seguia um esquema racional (SAMPLAS, 2005). Dessa forma, com o *Pruitt-Igoe* no chão, o modernismo se esvai na mais concreta das formas artísticas.

2.3 O pós-modernismo

Escolhemos, para abrir essa seção, uma citação do crítico americano Fredric Jameson (1996). Acreditamos que as palavras do autor antecipam, ilustram e norteiam com propriedade o que debateremos daqui em diante, principalmente, no diz respeito ao papel do capitalismo na lógica cultural contemporânea. Jameson defende que: “(...) **o que temos chamado de pós-modernismo é inseparável da, é impensável sem, a hipótese de uma mutação fundamental na esfera da cultura no mundo do capitalismo tardio, que inclui uma modificação significativa de sua função social**” (grifo noss) (p.74)

Perry Anderson, em *As Origens da Pós-modernidade* (1999), busca o nascedouro da expressão “pós-modernismo”. O autor começa dizendo que, em certo sentido, tanto o termo “modernismo” como o “pós-modernismo” não nasceram na Europa, mas emergiram primeiro nas “periferias”, e depois fizeram seu caminho até o “centro”.

Segundo Anderson, o modernismo “não vem da Europa ou dos Estados Unidos, mas da América hispânica.” (p.9). Ou seja, a nomenclatura do que viria a se tornar o movimento cultural dominante do início do século XX não foi gestada em solo europeu. Contudo, ironicamente, já era influenciada pelo Velho Continente, mesmo que buscasse uma espécie de “ruptura” com as tradições importadas.

A expressão “modernismo” teria sido cunhada por um poeta nicaraguense, da América Central, que escrevia sobre embates literários no Peru, na América do Sul.

Devemos a criação do termo “modernismo” para designar um movimento estético a um poeta nicaraguense que escrevia num período guatemalteco sobre um embate literário no Peru. O início por Rubén Dário, em 1890, de uma tímida corrente que levou o nome de *modernismo* inspirou-se em várias escolas francesas – romântica, parnasiana, simbolista- para fazer uma ‘declaração de independência cultural’ face à Espanha, que desencadeou naquela década um movimento de emancipação das próprias letras espanholas em relação ao passado. Enquanto em inglês a noção de ‘modernismo’ só

passou ao uso geral meio século depois, em espanhol já integrava o cânone da geração anterior.

(ANDERSON, 1999, p.9)

Em relação ao “pós-modernismo”, o processo seguiu basicamente os mesmos passos. Ainda de acordo com Anderson (1999), a ideia de um “pós-modernismo” teria surgido no mundo hispânico por volta da década de 30, do século XX. Ou seja, emerge “uma geração antes do seu aparecimento na Inglaterra ou nos Estados Unidos” (p.9). Teria sido Federico de Onís (1885-1966), um escritor e crítico literário, amigo de Unamuno e Ortega, quem teria cunhado o termo “*postmodernismo*” (p.10). Ele o utilizou para descrever um “(...) refluxo conservador dentro do próprio modernismo: a busca de refúgio contra o seu formidável desafio lírico num perfeccionismo do detalhe e do humor irônico (...)” (p.10).

Ainda tratando sobre a trajetória do termo, Anderson (1999) diz que: “Só uns vinte anos depois o termo surgiu no mundo anglófono, num contexto bem diferente- como categoria de época e não estética.” (p.10). Quanto à sua disseminação nos Estados Unidos, o termo “pós-modernismo” entrou na pauta do mundo da arte nova-iorquina por volta de 1974, onde, possivelmente, o primeiro a utilizá-lo tenha sido o arquiteto Robert Stern (1939 -), mas quem “fez sua fortuna crítica foi Charles Jencks, que lançou em 1977 *Language of Post-modern Architecture*.” (ANDERSON, 1999, p.29).

É importante destacar que não existe um conceito sólido, único, que descreva em linhas gerais o pós-modernismo. Simon Malpas, em *The Postmodern* (2005), indica isso ao apontar o pós-modernismo como algo “fragmentado”, “plural”: “Para várias pessoas, a mera menção da palavra ‘pós-modernismo’ traz imediatamente à mente ideias de **fratura, fragmentação, indeterminação e pluralidade**, todas elas são, de fato, figuras-chave pós-modernas.”²²⁹ (grifo nosso) (p.5).

Jameson (1996), nos anos de 1980, já havia sugerido essa pluralidade. Ele diz que o pós-modernismo se apresenta “composto” por uma certa “**impureza**” (grifo nosso) (p.6), indicando ainda que o próprio conceito aglutina dentro de si diversos fenômenos que eram, até então, vistos como independentes.

²²⁹ “For many people, the mere mention of the word ‘postmodernism’ brings immediately to mind ideas of **fracturing, fragmentation, indeterminacy and plurality**, all of which are indeed key postmodern figures.”²²⁹ (grifo nosso) (p.5).

(...) **uma das características mais marcantes do pós-moderno é o modo pelo qual, nesse período, inúmeras análises de tendências, até agora de natureza bastante diferente** – previsões econômicas, estudos de *marketing*, críticas de cultura, novas terapias, jeremiadas (geralmente oficiais) contra as drogas e a permissividade, críticas de mostras de arte ou de festivais de cinema nacional, cultos ou *revivals* religiosos – **se aglutinaram todas para formar um novo gênero discursivo, a que podemos muito bem denominar de ‘teoria do pós-modernismo’**, e isso, por si só, já é um fato digno de nota. (...) A teoria do pós-modernismo é uma dessas tentativas: o esforço de medir a temperatura de uma época sem os instrumentos e em uma situação em que nem mesmo estamos certos de que ainda exista algo com a coerência de uma ‘época’, ou *Zeitgeist*, ou ‘sistema’, ou ‘situação coerente’.

(grifo nosso) (JAMESON, 1996, p14-15)

E mais, Jameson (1996) defende que o pós-moderno seja um campo de forças em que diferentes “impulsos culturais” encontraram seu caminho (p.31). Em outras palavras, para o crítico estadunidense, é essencial que entendamos o pós-modernismo não como um estilo, algo monolítico, mas como uma “dominante cultural” (p.29), que possibilita diversas características, e mesmo que subordinadas umas às outras, acabam, porém, sendo “diferentes”.

Já Linda Hutcheon (1991) sinaliza que o pós-modernismo seria melhor descrito como uma “problemática”. Ela acredita que dessa forma teríamos a capacidade de refletir de maneira clara sobre como seus conceitos estão em constante mutação,

Uma poética do pós-modernismo não proporia nenhuma relação de causalidade ou identidade entre as artes ou entre a arte e a teoria. Ofereceria apenas, como hipóteses provisórias, sobreposições constatadas de interesse - no caso, especificamente em relação às contradições que julgo caracterizarem o pós-modernismo. Seria uma questão de ler a literatura por intermédio dos discursos teóricos que a circundam (...) e não como sendo contígua à teoria.

(p.32)

Malpas, confirmando essa visão heterogênea, e utilizando-se de vários teóricos e críticos, nos dá uma série de “visões” para o que “seria” o pós-modernismo, o que reforça, ainda mais, a ideia de algo que é “plural”, e que forma, por fim, uma espécie de grande mosaico:

Como uma maneira de pensar sobre o mundo contemporâneo, o pós-moderno foi definido em uma enorme variedade de diferentes maneiras: **como uma nova formação estética** (Hassan, 1982, 1987), **uma condição** (Lyotard, 1984; Harvey, 1990), **uma cultura** (Connor, 1997), **uma dominante cultural** (Jameson, 1991), **um conjunto de movimentos artísticos que empregam um modo paródico de representação autoconsciente** (Hutcheon, 1988, 2002), **um imperativo ético ou político** (Bauman, 1993, 1995), **um período em que atingimos o ‘fim da história’** (Baudrillard, 1994; Fukuyama, 1992; Vattimo, 1988), **um ‘novo horizonte de nossa experiência cultural, filosófica e política’** (Laclau, 1988), **uma ‘ilusão’** (Eagleton, 1996), **uma formação política reacionária** (Callinicos, 1989), **ou mesmo apenas um erro bastante lamentável** (Norris, 1990, 1993). Evoca ideias de ironia, ruptura, diferença, descontinuidade, ludismo, paródia, hiper-realidade e simulação.²³⁰

(grifo nosso) (MALPAS, 2005, p.6-7)

Ainda Malpas (2005), tentando clarear o significado do pós-modernismo, principalmente pela perspectiva da arte, diz que, para alguns, essa dominante cultural tem sido uma espécie de radicalização da arte “da modernidade”, que teria levado a experimentação das vanguardas a novos limites. Podendo ainda o pós-modernismo ser visto como uma democratização dos estudos culturais, que permitiu que os críticos prestassem atenção e valorizassem a cultura popular.

Jameson (1996) havia alertado sobre a ligação desse movimento com aquele que o antecedeu, isto é, o modernismo, afirmando que: “(...) é possível admitir que todas as características do pós-modernismo [...] podem ser detectadas já plenamente desenvolvidas, neste ou naquele modernismo que o precedeu.” (p. 30)

Linda Hutcheon (1991) também nos chama a atenção sobre a ligação do pós-modernismo com a estética que o antecedeu, ela defende seu ponto de vista tomando como apoio o prefixo “pós” de pós-modernismo, segundo a autora: “(...) **“Posição Pós [...] assinala sua dependência e sua independência contraditórias em relação àquilo que a precedeu no tempo e que, literalmente, possibilitou sua existência.”** (grifo nosso) (p.36). Portanto, trata-se de uma relação tipicamente “contraditória”, e que “não caracteriza um rompimento simples

²³⁰ As a means of thinking about the contemporary world, the postmodern has been defined in a huge variety of different ways: **as a new aesthetic formation** (Hassan, 1982, 1987), **a condition** (Lyotard, 1984; Harvey, 1990), **a culture** (Connor, 1997), **a cultural dominant** (Jameson, 1991), **a set of artistic movements employing a parodic mode of selfconscious representation** (Hutcheon, 1988, 2002), **an ethical or political imperative** (Bauman, 1993, 1995), **a period in which we have reached the ‘end of history’** (Baudrillard, 1994; Fukuyama, 1992; Vattimo, 1988), **a ‘new horizon of our cultural, philosophical and political experience’** (Laclau, 1988), **an ‘illusion’** (Eagleton, 1996), **a reactionary political formation** (Callinicos, 1989), **or even just a rather unfortunate mistake** (Norris, 1990, 1993). It evokes ideas of irony, disruption, difference, discontinuity, playfulness, parody, hyper-reality and simulation. (grifo nosso) (MALPAS, 2005, p.6-7)

e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos.” (p.36)

Contudo, ressalta Malpas (2005) que, para outros críticos, a arte e a cultura na pós-modernidade são fenômenos superficiais gerados por via de “transformações sociais, políticas ou filosóficas” muito mais amplas do que aquelas vistas durante a modernidade.

Porém, é fundamental assinalar, seguindo o pensamento de Hutcheon, algo que é preponderante quando a autora trata da cisão do modernismo para o pós-modernismo, segundo ela, não há como “comparar” esses dois momentos, isto é, o modernismo e o pós-modernismo, simplesmente, por exemplo, por meio de tabelas; apontando que “um foi isso” e o “outro é aquilo”. Ou seja, essas duas vertentes culturais não se assentam em estruturas que indiquem meros “e/ou”, como, não raramente, se pode perceber em alguns críticos que abordam esses dois conceitos.

Assim, no mesmo sentido, o pós-modernismo, como não se rende à “totalização”, não se permite ser analisado ou tomado por pretensões politicamente únicas. Em outras palavras, Hutcheon (1991) defende que seria obscuro fazer uma leitura do pós-modernismo pelo viés “esquerdista” ou “direitista”, haja vista as variedades de posições presentes dentro de cada perspectiva política.

Diante disso, o pós-modernismo poderia ser classificado como “ambidestro”. Contudo, Hutcheon reconhece que a maior parte daqueles conceitos que vão apoiar esse pensamento seria sustentada por posturas políticas que poderiam ser classificadas como de “esquerda” e “neoconservadoras”.

Apesar da ambidestria da maior parte dos conceitos que sustentam o pós-moderno, todo o debate sobre o pós-modernismo ocorreu em termos de posturas políticas, basicamente esquerdistas e neoconservadoras. O fato de que, por escrito, os dois extremos parecem estar descrevendo fenômenos diferentes talvez se possa atribuir diretamente aos paradoxos da natureza politicamente “não marcada” (ou duplamente codificada) do discurso pós-moderno. Eu diria que cada um deles só enxerga metade da contradição: sua cumplicidade com o dominante ou o desafio que faz a ele.

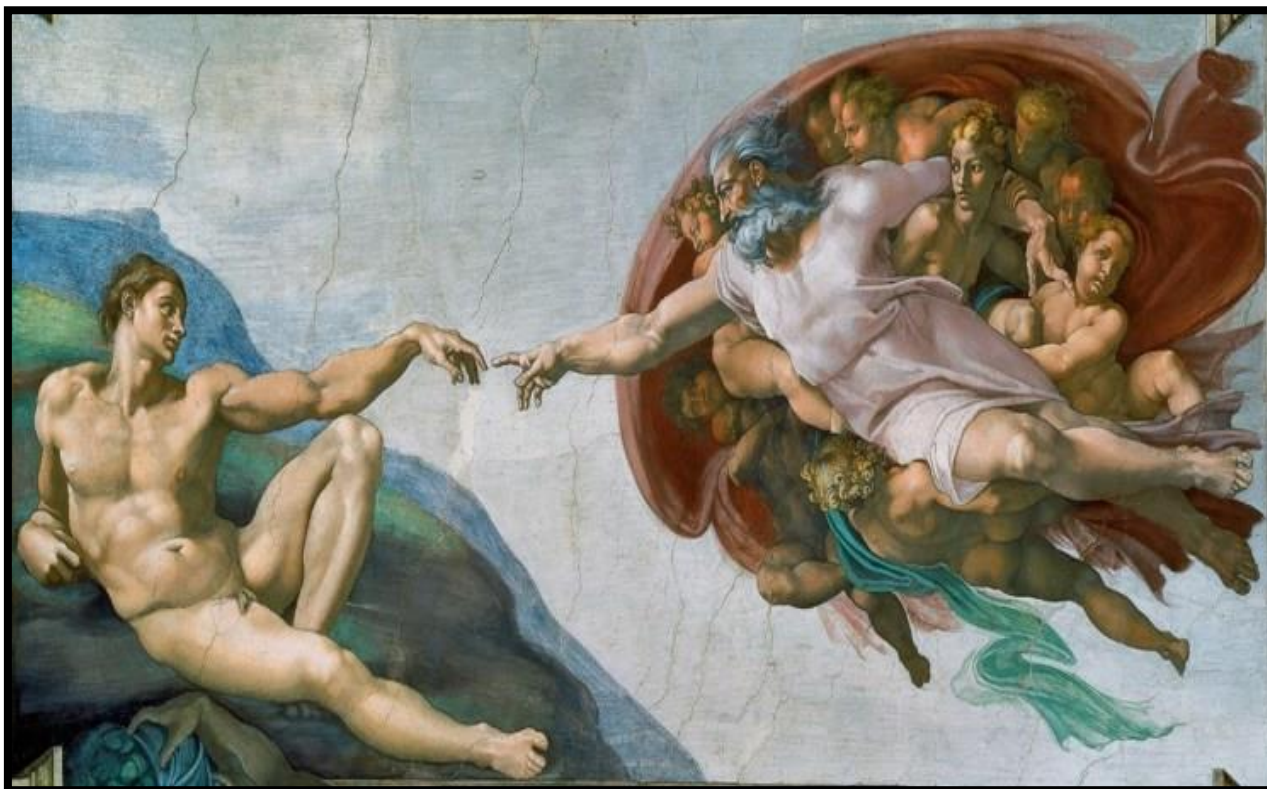
(HUTCHEON, 1991, p. 261)

A verdade é que, desde a origem do conceito, ainda em 1930, até o seu *boom* nas décadas seguintes, houve uma “evolução” ou “transmutação” no significado e na “política” por trás do termo “pós-modernismo”.

2.3.1 A cultura no pós-modernismo

A cultura e a arte, em certo sentido, sempre dependeram da economia. Considere-se, por exemplo, como, durante muito tempo, os mecenas patrocinaram a arte dos mais diversos artistas. Esses fomentadores da cultura eram reis, rainhas, condes, papas, dentre outros. À medida que as relações econômicas vão mudando, outras formas de organizações sociais ascendem, os artistas, cada vez mais, vão precisando se adequar às novas realidades que surgem. Com as revoluções burguesas, a partir do século XVIII, os artistas passaram a viver do comércio de suas obras.

Figura 26 – A Criação de Adão



A pintura acima, *A Criação de Adão*, faz parte da Capela Sistina, no Vaticano, foi pintado, por volta de 1511, pelo italiano Michelangelo (1475-1564), um dos artistas mais importantes da Renascença. Para dar vida a suas obras,

o artista foi patrocinado por várias pessoas, dentre elas, o Papa Júlio II (1443-1513). Fonte: <https://www.culturagenial.com/a-criacao-de-adao-michelangelo/> Acessado em 21 de maio de 2019.

O resultado dessa “reorientação” no campo artístico levou a cultura a depender e, por conseguinte, se tornar um cliente do capital. Como consequência, o produto da arte se torna “apenas” mais um caminho para a obtenção do lucro. Em outras palavras, a arte e os seus meios de produção se transformam em “produto” diante da realidade imposta pelo capitalismo. Essa remodelagem, principalmente a partir do pós-Segunda Guerra, leva ao surgimento de uma “cultura de massa” voltada ao consumo.

Falando a partir desse contexto histórico, isto é, de um período por volta do fim da Segunda Guerra Mundial, o crítico alemão e marxista, Theodor Adorno, em *Dialética do Esclarecimento*²³¹ (2006), diz que:

Na opinião dos sociólogos, a perda do apoio que a religião objetiva fornecia, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um caos cultural. Ora, essa opinião encontra a cada dia um novo desmentido. Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço. (...) O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos.

(ADORNO, 2006)

Porém, analisando as palavras de Harvey (2008), compreendemos que o movimento de uma “cultura de massa” poderia ser assinalado simbolicamente, mais ou menos, durante o Fordismo²³² (entre o fim do século XIX e início do século XX). Conforme o autor, o que havia

²³¹Tivemos acesso ao texto em uma versão online, através do link: [https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=http://ler- agora.jegueajato.com/Adorno/Dialetica+do+Esclarecimento+\(2721\)/Dialetica+do+Esclarecimento+-+Adorno?chave%3D1677cfea7cb1b4e721f78316a481fd9c&dsl=1&ext=.pdf](https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=http://ler- agora.jegueajato.com/Adorno/Dialetica+do+Esclarecimento+(2721)/Dialetica+do+Esclarecimento+-+Adorno?chave%3D1677cfea7cb1b4e721f78316a481fd9c&dsl=1&ext=.pdf) Acessado em 08 de abril de 2019

²³² Fordismo pode ser pensado como: “As defined by Antonio Gramsci, this refers to a form of productive organization thought to be typical of advanced capitalism and exemplified by Henry Ford's system of mass automobile production. This allied labour management according to the principles of scientific management ('Taylorism') with a wider reorganization of production and marketing, involving a moving assembly line, standardized outputs, and demand stimulation by a combination of low prices, high wages, advertising, and consumer credit. Gramsci suggested that high levels of production could only be sustained by 'tempering

de especial nesse sistema de produção era a visão e o reconhecimento de uma economia voltada para a produção de massa, isso, por sua vez, acabaria gerando um “consumo de massa”. Trata-se de um método que tanto atingiu a estética, como a psique da sociedade.

O filme *Modern Times*, de 1936, dirigido por Charlie Chaplin (1889 -1977), traz em seu enredo uma crítica a esse momento histórico, quando o capitalismo estava passando por transformações significativas, já que os meios de produção, mecanizados, estavam sendo massificados. O homem, nesse contexto, emula a tendência dos novos tempos, e é visto como uma “máquina”, como mimetizado na obra cinematográfica acima referida.

Figura 27 – *Modern Times*



Cena que mimetiza uma linha de produção no filme *Modern Times* (1936). Fonte: <http://mariliaglobal.com.br/02/05/2016/primeiro-de-maio-dia-do-trabalhador/tempos-modernos-foto-03/> Acessado em 04 de abril de 2019

compulsion...with persuasion’. Fordism provided workers with high wages and rising levels of consumption in exchange for an intensified work regime.” Fonte: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199533008.001.0001/acref-9780199533008-e-852>. Acessado em 21 de maio de 2019

Jameson (1996) acredita que, na nova lógica do capitalismo global, a cultura, essencialmente burguesa (p.73), deixa de ser uma força de representação autônoma da vida social e passa ser um componente integrado ao capitalismo, não havendo mais espaço para distinguir um e outro. Além disso, a cultura se transforma em uma “segunda natureza”:

O pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a ‘cultura’ se tornou uma verdadeira ‘segunda natureza’. De fato, o que aconteceu com a cultura pode muito bem ser uma das pistas mais importantes para se detectar o pós-moderno: uma dilatação imensa de sua esfera (a esfera da mercadoria) (...) na cultura pós-moderna, a própria ‘cultura’ se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo.

(1996, p.13-14)

Acreditamos ser importante fazer um adendo no que se refere a nomenclaturas. Por mais que venhamos a utilizar o termo “cultura de massa”, Theodor Adorno prefere empregar, como terminologia, “indústria cultural”. Segundo o autor, em um artigo intitulado *A Indústria Cultural*²³³, “cultura de massa” se referiria a uma manifestação de arte popular, emanada do povo. Enquanto a segunda aludiria àquela forma de “cultura” pensada e “ditada” pelo capitalismo. Nas palavras do autor:

Abandonamos essa última expressão [cultura de massa] para substituí-la por ‘indústria cultural’ a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados das coisas; estes pretendem com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular.

(p. 287)

²³³ Tivemos acesso ao texto em uma versão online através do link: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-m-meios-digitais-ppgel/21-de-marco/A%20industria%20cultural%20-Theodor%20W.%20Adorno.pdf> Acessado em 08 de abril de 2019

Entre o período que Adorno escreveu seus pensamentos sobre a cultura, em meados da década de 1950²³⁴, até o período que Jameson redigiu *Pós-Modernismo, a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, na penúltima década do século XX, o mundo enfrentou transformações profundas, especialmente naquilo que diz respeito ao âmbito cultural, político e econômico. Porém, o crítico americano reconhece a importância de Adorno, dizendo que o pensador alemão foi “profético” em sua análise sobre os caminhos da cultura.

Parecer-nos-ia, então, que o diagnóstico profético de Adorno se tornou realidade, ainda que de um modo negativo: o verdadeiro precursor da produção cultural pós-moderna é Stravinsky e não Schoenberg (Adorno já percebera a esterilidade de seu sistema acabado). Com o colapso da ideologia do estilo do alto modernismo – como alguma coisa tão específica e inconfundível quanto impressões digitais, tão incomparável quanto cada corpo (que era, para o jovem Roland Barthes, a própria fonte da invenção e da inovação estilística) – os produtores culturais não podem mais voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas do museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global.

(JAMESON, 1996, p. 45)

No livro *O Mal-estar da pós-modernidade* (2012), de Zygmunt Bauman, mais especificamente no capítulo intitulado: *A Arte Pós-moderna, ou a Impossibilidade da Vanguarda*, o autor nos dá pista das transformações que levaram a cultura de massa a se tornar o meio preponderante na pós-modernidade. Para isso, primeiro, ele se volta para as vanguardas modernistas.

De acordo com Bauman (2012), “vanguarda” (*avant-garde*) significaria um posto avançado; a ponta de lança de um exército; um corpo que se move à frente. Em outras palavras, é aquilo que vem adiante, que se coloca como o mensageiro de algo, não estando diretamente em contato com o que vem depois. Após a “tropa de elite”, estariam aqueles que a seguiriam, não apenas os escoltariam, mas “imitariam” seu exemplo. Ou seja, os vanguardistas poderiam significar, então, uma espécie de “heróis” a serem tomados como “modelos”.

As vanguardas, por sua vez, representariam uma espécie de “catalisadora de transformações”. Segundo Bauman, os vanguardistas tinham uma clara ideia de espaçamento, isto é, eles entendiam o seu papel no que havia se estabelecido antes deles, e o que iria surgir

²³⁴ *Dialética do Esclarecimento* teria sido escrito por volta de 1947.

depois. Assim, eles compreendiam que representavam uma cisão e uma profunda mudança no campo das artes. Além disso, eram inquietos:

Se as artes da virada do século experimentassem sua própria inquietude e suas inovações como uma ação de vanguarda, elas o fariam graças à perspectiva do modernismo — o movimento intelectual alimentado pelo nojo e impaciência para com o preguiçoso e indolente passo da mudança que a modernidade ensinou as pessoas a esperar e prometeu cumprir. O modernismo foi um protesto contra promessas descumpridas e esperanças frustradas, mas também um testemunho da seriedade com que as promessas e as esperanças foram tratadas. Os modernistas engoliram o anzol, a linha, a chumbada — e talvez com mais prazer do que todo o resto dos homens e mulheres modernos —, os valores que a mentalidade moderna açulou e a sociedade moderna jurou servir. Eles também acreditavam firmemente na natureza de sua época como vetor, convencidos de que o fluxo do tempo tem uma direção, de que tudo o que vem depois é também (ou tem de ser, deve ser) melhor, enquanto tudo o que reflui para o passado é também pior — atrasado, retrógrado, inferior.

(BAUMAN, 2012, capítulo 7)

Encontramos nas palavras de Harvey (2008) uma citação que ilumina essa “ruptura” pensada pelos próprios vanguardistas:

A modernidade (...) não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes. Uma vanguarda sempre desempenhou (...) um papel vital na história do modernismo, interrompendo todo sentido de continuidade através de alterações, recuperações e repressões radicais.

(p.22)

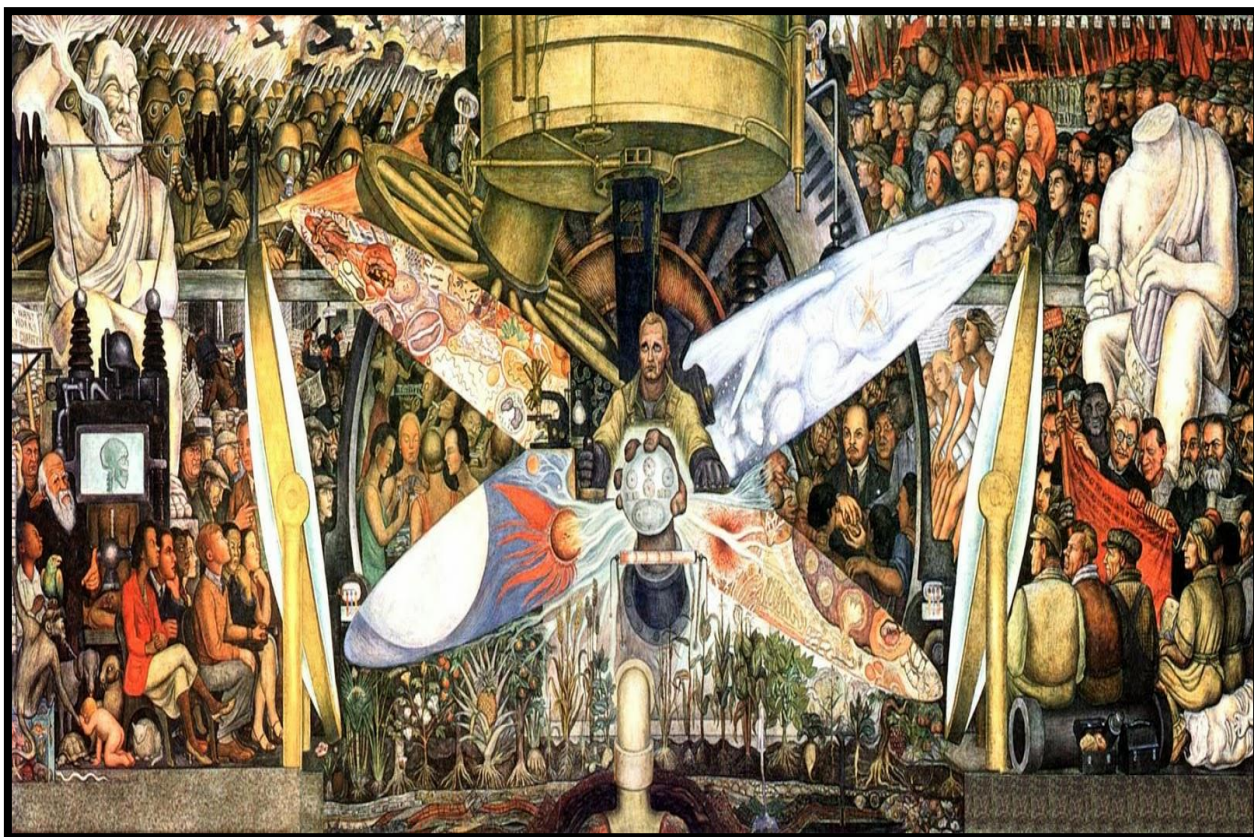
Contudo, os vanguardistas não se prendiam à história. Eles estavam de olho no futuro, desejavam avançar, ou seja, carregavam adiante, através de sua arte, o sentimento que moveu a modernidade: o progresso. Nesse sentido, o passado, para os modernistas, poderia ser visto como algo “obsoleto” que, necessariamente, não precisava ser “relembrado”. E mais, acreditavam que as tradições deveriam ser rompidas, as suas fronteiras, consequentemente, violadas. Quanto mais criticados, mais os vanguardistas sabiam que estavam no caminho certo, segundo Bauman.

Jameson (1996) nos dá uma informação importante que compatibiliza com esse contexto. Segundo o crítico, alguns vanguardistas buscaram, inclusive, perpetuar a ideia de “progresso”, do “futurismo” em suas obras, principalmente, através da utilização de traços e formas que lembravam, por exemplo, as máquinas:

É oportuno lembrar aqui a exaltação da máquina no estágio do capital imediatamente anterior ao nosso, a excitação ao futurismo, especialmente a celebração da metralhadora e do automóvel por Marinetti. (...) As máquinas exercem um tipo de fascínio nas obras de artísticas como Picabia e Duchamp, (...) devemos mencionar (...) os modos pelos quais os artistas revolucionários ou comunistas dos anos 30 também tentarem se reapropriar da excitação gerada pela energia da máquina para uma reconstrução prometéica da sociedade humana como um todo, como o Fernand Léger e Diego Rivera.

(JAMESON, 1996, p. 62)

Figura 28 – O Homem na Encruzilhada



A obra acima, *O Homem na Encruzilhada*, citada por Jameson (1996), é um quadro do artista Diego Riviera (1886-1957). Fonte da imagem: <http://blagdoprofessor.blogspot.com/2013/11/o-homem-na-encruzilhada.html>. Acessado em 22 de maio de 2019.

Em um movimento que pode até mesmo parecer contraditório, mas para a lógica da vanguarda não era, os vanguardistas, diz Bauman (2012), sofriam quando o reconhecimento do público não vinha. Contudo, eles se sentiam ainda mais atormentados quando a “tão esperada” aclamação chegava, e eram aplaudidos.

Os vanguardistas não esperavam que todos pudessem compreender e acessar suas obras, seu foco não era o grande público, “[...] **a significação da minoria era calculada para ser diretamente proporcional à sua habilidade de maltratar e confundir as massas.**” (grifo nosso) (BAUMAN, 2012, capítulo 7). Na realidade, os artistas visavam um “seleto grupo” de indivíduos. Eram obras produzidas com um caráter “elitista” e “exclusivista”.

Assim, com esse movimento, as vanguardas se distanciavam da grande massa populacional e tendiam a criar uma cultura tipicamente “alta”, negando o gosto popular. Em outras palavras, a arte dita “erudita”, nesse momento, se recolhia a poucos. A cisão dos vanguardistas não foi apenas com a história, mas também com aqueles que deveriam consumir a arte.

A literatura, por sua vez, segundo Leyla Perrone-Moisés (2016), praticamente deu as costas ao público: “Essa tendência se estendeu até as primeiras décadas do século XX, com as vanguardas. Recolhida em sua ‘torre de marfim’, a literatura perdeu seu poder comunicativo e seu prestígio social”. (p.9). Fazem parte daquilo que se classifica como “literatura modernista”, entre outros, autores como: Virginia Woolf (1882-1941), Anthony Burgess (1917-1993), D.H. Lawrence (1885-1930), T.S. Eliot (1888-1965). Na Irlanda, além de James Joyce (1882-1941) outros representantes desse movimento foram W. B. Yeats (1865-1939), John Millington Synge (1871-1909) e Elizabeth Bowen (1899 – 1973).

Consequentemente, diante desse contexto de “isolacionismo”, não demorou para que, mais ou menos, no começo do século XX, a morte da literatura começasse a ser ventilada e sugerida por teóricos e pensadores.

O prestígio da literatura levou-a a uma ambição autotélica: separa-se radicalmente da sociedade burguesa (utilitária), bastar-se a si mesma como ‘arte pela arte’ cultivando um discurso cifrado e hermético ao alcance de poucos leitores. Esse ideal encontrou sua perfeita formulação em Mallarmé: ‘Sim, que a literatura existe e, por assim dizer, sozinha, à exceção de tudo’ (...)

(PERRONE-MOISÉS, 2016, p.9)

Foi, na verdade, um momento de experimentação, poucos podiam entender as obras literárias. James Joyce levou isso ao extremo com *Finnegans Wake*, publicado em 1939, como se pode perceber no trecho abaixo, no original, em inglês:

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs. Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passen-core rearrived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war: nor had topsawyer's rocks by the stream Oconee exaggerated themselfe to Laurens County's gorgios while they went doublin their mumper all the time: nor avoice from afire bellowsed mishe mishe to tauftauf thuartpeatrick not yet, though venissoon after, had a kidscad buttended a bland old isaac: not yet, though all's fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone nathandjoe. (...) The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonner-ronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooorderenenthur — nuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy. (...)

(JOYCE, 2012, p.3)

Contudo, mesmo que os vanguardistas “fechassem” os olhos para o público, no modernismo, o poder do capitalismo já poderia ser sentido em suas criações. O mercado, segundo Bauman, entendeu que a arte produzida pelos vanguardistas era realmente para “poucos”, assim, tornou-se algo relevante. Vislumbrou-se ali uma perspectiva de lucro rentável e valioso. Por exemplo, quadros, além de serem produções que poderiam custar caro, traziam consigo um *status* acoplado para quem os comprasse, conferindo ao comprador um certo “prestígio social”.

Devido a seu caráter endemicamente controverso, essa arte veio manifestar a distinção social: foi nessa qualidade que a arte de vanguarda encontrou clientes entre os empreendedores, os *arrivistes* de classe média, incertos de sua posição social e ávidos de se armar com infalíveis símbolos de prestígio. Em sua capacidade estética e principal, a arte de vanguarda, como antes, podia desconcertar seus espectadores, chocar e espantar; em sua outra capacidade, de conferir distinção e estratificar, ela atraiu sempre um número crescente de admiradores acríticos e, o que é mais importante, de compradores.

(*itálico no original*) (BAUMAN, 2012, capítulo 7)

A literatura, mesmo que se fechasse em sua “torre de marfim”, como diz Leyla Perrone-Moisés (2016), e desse as costas ao público, também não “resistiu”. Sua forma “subversiva” e “exclusivista” acabou também sendo absorvida pelo sistema. Quer dizer, a literatura modernista, produzida pelos vanguardistas, foi sendo paulatinamente integrada ao cânone e, no fim, incorporada ao mercado.

Com o avanço do capitalismo tardio, o conceito de “alta cultura”, como se enxergava no modernismo, perde seu prestígio. O alto e baixo se misturaram. Em outras palavras, o pós-modernismo acabou por derrubar barreiras entre as manifestações artísticas consideradas de “alto prestígio” e as de “gosto popular”. Segundo Malpas (2015), houve uma exaustão nos projetos vanguardistas (p.20).

Harvey (2008) explica essa passagem típica de uma arte exclusivista do modernismo para formas mais ecléticas, típicas do pós-modernismo:

O modernismo perdeu seu atrativo de antídoto revolucionário para alguma ideologia reacionária e ‘tradicionalista’. A arte e a alta cultura se tornaram uma reserva tão exclusiva de uma elite dominante que a experimentação no seu âmbito (...) ficou cada vez mais difícil exceto em campos estéticos relativamente novos como o cinema (...). Pior ainda, parecia que essa arte e essa cultura não podiam senão monumentalizar o poder corporativo ou estatal, ou o ‘sonho americano’, como mitos auto-referenciais, projetando um certo vazio de sensibilidade no lado da formulação de Baudelaire que se apoiava nas aspirações humanas e nas verdades eternas. Foi esse o contexto que vários movimentos contraculturais e antimodernistas dos anos 60 apareceram. (p.44)

Para Bauman, no mundo pós-moderno não há espaço para vanguardas. Aquele que tentasse assumir uma atitude vanguardista estaria apenas adotando uma posição pessoal, não parte de um movimento maior de “isolamento”.

No cenário pós-moderno do presente, falar de uma vanguarda não faz sentido. Um artista ou outro pode agora assumir uma atitude recordada dos tempos do *Sturm und Drang* da alta modernidade — mas, sob as circunstâncias presentes, isso seria mais uma pose do que uma posição. Despido da significação do passado, não predizendo nada e não impondo nenhuma obrigação — um símbolo mais de bravata do que de rebeldia, e certamente não de fortaleza espiritual. **A expressão “vanguarda pós-moderna” é uma contradição em termos.**

(grifo nosso) (BAUMAN, 2012, capítulo 7)

Esse processo se deu porque o produto “originado” pela cultura, diante do capitalismo tardio, precisa ser comercializado, como indica Jameson (1996). Segundo ele, “o que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral”. (p.30).

Adorno já afirmava que a indústria cultural seria a integração deliberada do “alto” e do “baixo”, com prejuízo para ambos. A arte dita “superior” se veria frustrada de sua seriedade, já a arte de “baixo”, mais popular, acabaria domesticada, perdendo sua força de resistência (p.287-288).

Para Fredric Jameson (1996), a forma típica do pós-modernismo é o *best-seller*. A entrada para *best-seller* na versão online do *Oxford Dictionary of Literary Terms*²³⁵ diz que o termo se refere a “(...) livros que são notavelmente populares, por um breve período ou por um período de muitos anos. Raramente de grande significado literário, tais obras são frequentemente efêmeras (...)”²³⁶.

Adorno, em seu artigo já citado, afirmava que os produtos da indústria cultural, e aqui podemos incluir o *best-seller*, se tornam uma vertente (cultural) dominante porque eles são feitos a partir de “fórmulas de sucesso”. O mercado recorreria a essas estruturas para não comprometer seu lucro, já que as “receitas” dos enredos, tanto de livros, filmes²³⁷, músicas etc., teriam sido testados previamente.

Um exemplo muito recente desse processo se dá com a série de TV *Game of Thrones*, exibida entre 2011 e 2019, derivada de parte dos romances da série de livro *A Song of Ice and Fire*, de George R.R. Martin (1948-). O programa foi considerado um sucesso na HBO, emissora de TV norte-americana que transmitiu o seriado. Nos Estados Unidos, a sétima temporada chegou a ter, em média, 31 milhões de telespectadores²³⁸ por episódio.

Com o encerramento do programa, tanto a HBO como as suas concorrentes, inclusive os serviços de *streaming*, buscam algum programa que faça o mesmo sucesso de *Game of*

²³⁵ <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272>
Acessado em 15 de março de 2019

²³⁶ “Term for books that are remarkably popular, for a brief time or over a period of many years. Seldom of great literary significance, such works are often ephemera (...)”

²³⁷ A versão fílmica do *best-seller* é chamada de *blockbuster*.

²³⁸ <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/tv-ratings-game-thrones-finale-hits-record-high-165-million-viewers-1032897> Acessado em 13 de abril de 2019

Thrones, seguindo uma fórmula que emule aquela empregada pela série de televisão, como noticia o *LA Times*.

Por mais que a humanidade possa almejar essas experiências coletivas, muitas redes da televisão talvez tenham mais fome de provê-las. *Netflix*, *Amazon*, *Hulu* e até mesmo a *HBO* já estão em busca do próximo evento televisivo que chame atenção, como “*Game of Thrones*”, e isso não inclui algumas plataformas que existem, ainda, apenas em teoria (o aritmeticamente chamado *Disney +* e *AppleTV +*). [...] ‘*Game of Thrones*’ é um dos poucos exemplos do que poderíamos chamar de *blockbuster* televisivo, onde, seguindo a lógica da indústria cinematográfica, gastar muito dinheiro em espetáculos e efeitos produz um sucesso”, diz Jason Mittell, autor de “*Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*” e professor de estudos de cinema e mídia no *Middlebury College*, em Vermont (itálico nosso) ²³⁹ ²⁴⁰

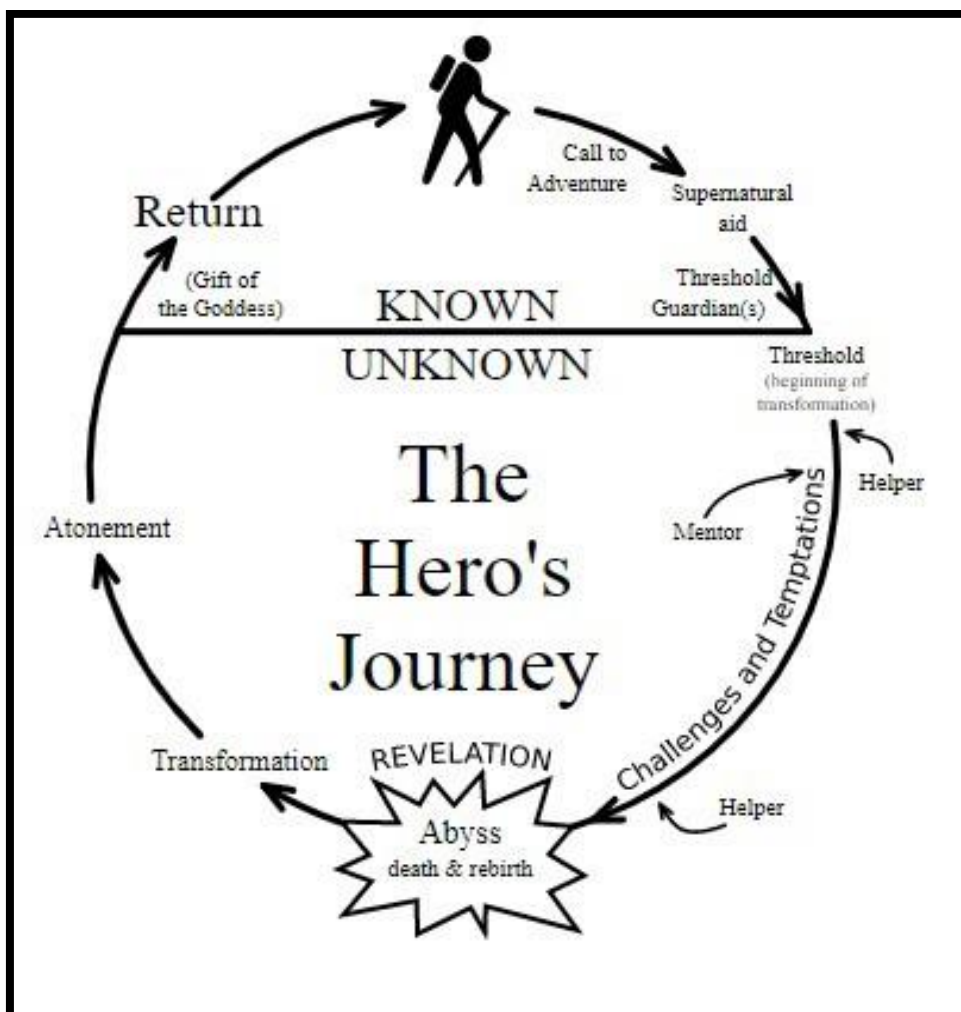
Não por acaso, se analisarmos diversos enredos que compõem aquilo que é considerado como *best-seller* para a crítica acadêmica, como *Harry Potter*, *The Lord of the Rings*, *Star Wars*, dentre outros tantos, podemos enxergar, por trás de suas histórias, estruturas de enredos “pré-prontos”.

Muitos autores de romances e roteiristas de cinema recorrem, por exemplo, às etapas que compõem e dão vida ao “monomito”, também chamado de “jornada do herói”, estrutura modelar de enredo heroicos, formulada por Joseph Campbell a partir de diversos mitos e lendas existentes por todo o mundo. Os *best-sellers* acabam reproduzindo esse esqueleto narrativo em um *loop* contínuo, o que muda nas histórias contemporâneas, basicamente, é a ambientação e os personagens.

Figura 29 - Monomito

²³⁹ As much as humanity may crave those collective experiences, television’s many networks are perhaps even more hungry to provide them. Netflix, Amazon, Hulu and even HBO are already in pursuit of the next attention-grabbing television event like “*Game of Thrones*,” and that doesn’t include a couple platforms that right now still exist only in theory (the arithmetically named Disney+ and AppleTV+). (...) ‘*Game of Thrones*’ is one of the few examples of what we might call blockbuster television, where, following the logic of the film industry, spending a lot of money on spectacle and effects yields a hit,” says Jason Mittell, author of “*Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*” and professor of film and media studies at Middlebury College in Vermont.

²⁴⁰ <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-game-of-thrones-spin-off-competition-20190412-story.html>
Acessado em 13 de abril de 2019



Etapas simplificadas da jornada do herói, descritas por Campbell em seu livro: *O Herói de Mil Faces*.
 Fonte da imagem: <https://medium.com/@pallav.das/use-storytelling-to-sell-the-monomyth-2be66d082883> Acessado em 22 de maio de 2019.

Ou seja, não há “individualidade” ou “originalidade” propriamente dita nos produtos. Os *best-sellers* se estruturam em formas prontas, previamente pensadas, esquemas já testados, que acabam por contribuir para a indústria do capital e suas ideologias. Tudo aquilo que tentar se desviar do padrão pré-estabelecido, praticamente, seguirá por dois caminhos: o primeiro, é a cooptação por parte do mercado da “nova” forma, como aconteceu com parte da arte vanguardista; a segunda possibilidade é o “esvaziamento” dessa mudança, ela acaba achatada pelo poder coercitivo da indústria cultural e some. Isso se dá, pois a indústria cultural não visaria nada mais que o lucro.

As mercadorias culturais da indústria se orientam, [...] segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada. Toda a práxis da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais.

(ADORNO, p.288)

Jameson, por sua vez, acredita que isso levou a arte desse período dito pós-moderno a se tornar “efêmera”. É importante destacar que, segundo Harvey (2008), o pós-modernismo, de forma geral, não vai tentar superar ou opor-se ao efêmero, ao fragmentário, ao descontínuo e ao caótico. Pelo contrário, esses traços são parte dessa estética.

O *best-seller* casaria com a visão do pós-modernismo, que se faz ávido por novidade, por aquilo que esteja em alta, que possa ser explorado e impactar. Mesmo que as estruturas que movem essas narrativas contemporâneas já tenham sido exaustivamente empregadas, elas são “banhadas” com um verniz que as faz parecer “novidades”.

E mais, as narrativas literárias, nesse contexto, são compostas para serem lidas com facilidade, sem aprofundamento. Porque, assim como outros produtos destinados ao consumo imediato, tipo “*fast-food*”, eles devem ser repostos rapidamente. Jameson (1996) diz que:

[...] a urgência desvariada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidade (de roupa a aviões) com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo

(JAMESON, 1996, p. 30)

O mercado de livros, em nossos dias, em sua maioria *best-sellers*, reflete essa tendência de voracidade pela “novidade”, isto é, pelas velhas formas estruturantes vertidas em novos produtos para serem consumidos. A partir de uma reportagem publicada pela *Forbes*²⁴¹, temos uma dimensão do tamanho do mercado editorial americano. O número de novas publicações, somente nos Estados Unidos em um ano, pode variar entre 600 mil e 1 milhão. É interessante notar como os *best-sellers* americanos (muitas vezes traduzidos para inúmeros idiomas) representam a força literária do país na pós-modernidade, ao se colocarem no topo das listas de

²⁴¹ <https://www.forbes.com/sites/nickmorgan/2013/01/08/thinking-of-self-publishing-your-book-in-2013-heres-what-you-need-to-know/#7ea05fb914bb> Acessado em 20 de março de 2019

livros mais vendidos em diversas partes do mundo. Na verdade, é a fórmula “genérica” do formato que o faz ser adaptável a qualquer contexto.

Alguns *best-sellers* se tornam verdadeiros fenômenos de venda, como *Harry Potter and the Deathly Hallows*, de 2007, escrito pela britânica J.K. Rowling (1965-), que chegou a vender mais de 15 milhões de cópias em 24 horas²⁴². Ao total, a série *Harry Potter* tem sete livros lançados entre 1997 e 2007. Segundo o *site* oficial da franquia, o *Pottermore*, já foram vendidos cerca de 500 milhões de livros: “Em média, isso significa que uma em cada quinze pessoas no mundo possui um livro de *Harry Potter*. As 500 milhões de vendas estão nos sete livros da série e nos três volumes complementares, nas versões impressas e *e-book*” (itálico nosso)^{243 244}

Mesmo que críticos dentro e fora da academia fechem os olhos e critiquem os *best-sellers* com voracidade, alguns dos romances mais emblemáticos da literatura que é entendida como pós-modernista apareceram no topo das listas dos mais vendidos. É o caso de narrativas como: *A Amante do Tenente Francês*, de John Fowles (1926-2005), publicado em 1969; *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco (1932-2016), publicado em 1980; *Os Filhos da Meia-noite*, de Salman Rushdie (1947-), publicado em 1981. Linda Hutcheon (1991) acredita que esses romances pós-modernos alcançaram o topo das listas dos mais vendidos justamente por se utilizarem das estruturas típicas do *best-seller*, mas buscando subvertê-las.

Eu afirmaria que, como textos contraditórios tipicamente pós-modernistas, romances desse tipo usam e abusam, de forma paródica, das convenções das literaturas popular e de elite, e o fazem de maneira tal que podem de fato *usar* a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de comodificação. E, além disso, se é verdade que a cultura elitista se fragmentou em disciplinas especializadas, conforme muitos afirmam, esse tipo de romance híbrido atua no sentido de abordar e subverter essa fragmentação com seu recurso pluralizante aos discursos da história, da sociologia, da teologia, da ciência política, da economia, da filosofia, da semiótica, da literatura, da crítica literária, etc.

(p.40)

²⁴² https://www.forbes.com/lists/2008/53/celebrities08_JK-Rowling_CRTT.html

²⁴³ “On average, this means one in fifteen people in the world owns a Harry Potter book. The 500 million sales are across the seven books in the series and the three companion volumes, in print and eBook versions.”

²⁴⁴ <https://www.pottermore.com/news/500-million-harry-potter-books-have-now-been-sold-worldwide> Acessado em 15 de abril de 2019

Continuando, pode-se dizer que o caráter efêmero é apenas uma das características que circunda aquilo que se entende como a cultura do pós-modernismo. Fredric Jameson (1996) ainda aponta como constitutivo das obras que vão emergir desse período, dentre outras coisas, o pastiche, a falta de profundidade das obras paródicas e um caráter anti-historicista.

O pastiche, para Jameson (1996), é um dos emblemas mais latentes na pós-modernidade. Nas palavras do próprio crítico:

O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento ainda existe uma saudável normalidade linguística. (...) o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa ironia branca [...]"

(p.44-45)

A palavra “pastiche” teria origem por volta do século XIX, segundo o *Online Etymology Dictionary*²⁴⁵. Seu berço seria francês com raízes no italiano e latim. Já o dicionário conciso de termos literários da *Oxford* define pastiche, dentre outras coisas, como um trabalho literário composto de elementos emprestados de um ou mais autores. Contudo, completa dizendo que o vocábulo pode ser utilizado de maneira “depreciativa” indicando “falta de originalidade”, e completa: “[...]e]mais neutramente para se referir a trabalhos que envolvem um tributo deliberado e divertidamente imitativo a outros escritores.”²⁴⁶ (2001, p.185-186).

Como Jameson deixa claro em seu texto, pastiche é o “imitar” de estilo único (p.44). Segundo Lopes (2013), isso quer dizer que o pastiche se assemelharia (copiaria) a um gênero que lhe é correspondente, o que é diferente, por exemplo, do que aconteceria com a paródia, que busca transgredir os limites entre os gêneros. Em outras palavras, a paródia se exerceria pela diferenciação, enquanto o pastiche pela semelhança com sua fonte. Dessa forma, pensa-se que a paródia é transformadora a partir de sua relação com outros textos, enquanto o pastiche é imitativo.

²⁴⁵ https://www.etymonline.com/word/pastiche#etymonline_v_7305 Acessado em 19 de março de 2019

²⁴⁶ “[...] or more neutrally to refer to works that involve a deliberate and playfully imitative tribute to other writers.” (2001, p.185-186)

Olhando novamente para o modernismo e suas vanguardas, conseguimos compreender melhor o que Jameson entende por “pastiche”. Cubismo, Dadaísmo, Expressionismo, Futurismo, Surrealismo são esses os nomes de algumas das “escolas” vanguardistas mais conhecidas desse período. Cada uma delas tinha determinadas características que as identificavam. Contudo, esses distintivos não podem ser entendidos como regras que restringiam ou limitavam a liberdade de criação individual de cada artista.

O Cubismo, por exemplo, que tem entre seus representantes na pintura Pablo Picasso (1881-1973), de maneira geral, baseava-se em uma arte que observava as formas e objetos com um olhar “não habitual”. Para dar vida as suas obras, os artistas dessa tradição poderiam tomar formas que, geralmente, eram oriundas da geometria, para mimetizar a natureza e seus contornos.

A entrada para “Cubismo” em *The Oxford Dictionary of Art* (1988) diz que:

O cubismo afastou-se radicalmente da ideia de arte como a imitação da natureza que dominara a pintura e a escultura europeias desde a Renascença (...) Na medida em que representavam objetos reais, seu objetivo era representá-los como são conhecidos e não como eles aparecem parcialmente em um determinado momento e lugar. Para este propósito, muitos aspectos diferentes do objeto podem ser representados simultaneamente; as formas do objeto foram analisadas em planos geométricos e estas foram recompostas de vários pontos de vista simultâneos em uma combinação de formas. O termo pode ser usado em um sentido depreciativo para indicar falta de originalidade, ou mais neutro para se referir a trabalhos que envolvem um tributo deliberado e divertidamente imitativo a outros escritores.²⁴⁷

(p.129)

É importante ainda lembrar que o movimento modernista tinha manifestos. No Brasil, o modernismo se expressa, por exemplo, no *Manifesto Antropofágico*, escrito por volta da década de 1920, por Oswald de Andrade (1890-1945). Nele se desenhava os caminhos pelos quais a arte brasileira deveria seguir. Um dos pontos abordados dizia respeito à apreensão e a

²⁴⁷ Cubism made a radical departure from the idea of art as the imitation of nature that had dominated European painting and sculpture since the Renaissance (...) In so far as they represented real objects, their aim was to depict them as they are known and not as they partially appear at a particular moment and place. For this purpose many different aspects of the object might be depicted simultaneously; the forms of the object were analysed into geometrical planes and these were recomposed from various simultaneous points of view into a combination of forms. (p.129)

transformação daquilo que vinha como influência artística da Europa em algo “genuinamente” brasileiro.

Já no Velho Continente, é válido destacar que alguns teóricos e críticos, ao tratarem do pós-colonialismo, assinalam que a arte produzida pelos vanguardistas europeus foi inspirada por obras e tendências que tinham como origem outros continentes, como a África e a Ásia, em especial. Lembremos que a década de 1920 foi um período “rico” da expansão imperial, causando maior contato com povos e culturas “diferentes”. Assim, a produção artística europeia se viu abertas a novas influências, “descobertas” e experimentações.

A despeito disso, independentemente de onde essa arte era originada, as vanguardas tinham uma assinatura, uma “marca”, um estilo, até hoje podemos identificar o autor de determinada obra modernista e saber a qual escola artística ele pertencia, seja na pintura, na escultura, na literatura etc.

Ainda durante o Romantismo (meados do século XIX), o artífice foi visto como um “gênio”, “criador”, de onde toda a produção artística emanaria. Ficou comum entre os Românticos o anseio por trabalhos que mostravam essa capacidade quase “divina” para a criação. Parte dessa concepção Romântica foi explorada pelos modernistas.

Com o pós-modernismo isso muda, não há “manifestos pós-modernistas”; as obras deixam de ter uma assinatura; ou melhor, uma “marca individual”. Nesse sentido, a obra do artista perde sua “aura sublime”. A isso estaria atrelado o desaparecimento do sujeito individual, pois no pós-modernismo não existiria mais um “indivíduo” centrado como se pensara no modernismo. Jameson (1996) diz que: **“O desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal do que pode ser chamado de pastiche”** (grifo nosso) (p.43).

O que “restaria” ao artífice no pós-modernismo seria a capacidade de olhar para o passado tentando buscar e recuperar formas e estilos que um dia já foram utilizados, de maneira a produzir versões paródicas das tradições passadas. Contudo, isso tudo se daria sem profundidade. Por fim, todo esse processo resultaria naquilo que o crítico americano define como pastiche.

Se, antes, as ideias de uma classe dominante (ou hegemônica) formavam a ideologia da sociedade burguesa, os países capitalistas avançados são, em nossos dias, o reino da heterogeneidade estilística e discursiva sem norma. Senhores incógnitos continuam a reajustar as estratégias econômicas que limitam nossas vidas, mas não precisam (ou não conseguem) mais impor sua

fala; e a pós-alfabetização, característica do mundo do capitalismo tardio, reflete não só a ausência de qualquer grande projeto coletivo, mas também a inviabilidade das antigas línguas nacionais.

(JAMESON, 1996, p. 44)

Possivelmente, por esse motivo, Jameson assinala e considere a importância do papel dos *best-sellers* no contexto do pós-modernismo. São obras que, além da sua efemeridade, não propiciam ao artista uma assinatura própria, já que se baseiam em “fórmulas” já testadas, não causam ruptura, nem possibilitam grandes reflexões. Como apontamos, o propósito do *best-seller* é atender aos propósitos do mercado editorial.

Jameson, por sua vez, volta seus olhos, quando trata do pastiche, especificamente para os *remakes* de filmes. Segundo ele, esses teriam a função de recordar não exatamente as histórias, mas as histórias das formas estéticas. Não há, nas versões atualizadas de filmes antigos, um esforço de apropriação do passado em si. O que passa a existir, através dos *remakes*, segundo Jameson, é uma canibalização aleatória de estilos do passado retomados para serem “bem-sucedidos” no presente. (p.45).

Quando, através do pastiche, há a representação do passado, isso se dá, de acordo com Jameson (1996), por imagens e filtros *pop*, esvaziados de sentido. Basicamente, representando aquilo que poderia ser visto como um “espectro” do passado que se reinventa com os olhos e as intenções voltadas ao presente. Nesse sentido, a “referência” praticamente não pode ser acessada, a não ser por meio de ilustrações estereotipadas, que foram produzidas por outras imagens.

É o que acontece, por exemplo, com o personagem Bateman, de *O Psicopata Americano* (1991), de Bret Easton Ellis (1964 -), que, em alguns pontos da história, tende a lembrar dos acontecimentos por meio de outras imagens, todas *pop*:

Um CD de *Richard Marx* toca no estéreo, um saco do *Zabar's* carregado de cordas de cebola e de temperos está sobre a mesa da cozinha enquanto mão ossos, gordura e carne para fazer empadinhas, e embora esporadicamente me atravessasse a ideia de como são tão inaceitáveis algumas das ações que de fato esteja fazendo, só o que me lembro é que esta coisa, esta garota, esta carne, não é nada, é merda, e junto com um *Xanax* (estou agora tomando um a cada meia hora) esse pensamento momentaneamente me acalma, aí fico cantarolando, cantarolando o tema de um programa a que sempre assistia quando criança — *Os Jetsons*? *A Família Adams*? *Scooby Doo*? Fico lembrando da canção, da melodia, até mesmo do tom em que era cantado, mas não do programa. Seria *Os Flintstones*? Seria *Mr. Magoo*? Tais perguntas são

pontuadas por outras perguntas, tão diversas quanto — Chegarei a cumprir uma sentença? — e — Será que esta garota tinha bom coração? — O cheiro de carne e sangue cobre todo o apartamento até que passo a não mais distingui-lo.

(itálico nosso) (posição 6787-6789)

A construção de uma imagem por meio de outra imagem dá origem ao simulacro. Sobre o termo “simulacro”, *simulacrum* em latim, diz Jameson (1996), “devemos reservar a concepção de Platão de ‘simulacro’, a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu” (p.45). O crítico americano ainda propõe que a cultura do simulacro entra em circulação em uma sociedade em que o valor de troca foi generalizado ao ponto de apagar a lembrança do valor de uso. Citando Guy Debord, Jameson sugere que “a imagem se tornou a forma final de reificação”. (p.45).

A *Disneyland*, que é citada algumas vezes no texto de Jameson (1996), é um lugar “mágico” nos Estados Unidos. A sua concepção, no entanto, pode representar, em certo sentido, a ideia do simulacro. Nessa terra construída pela *Disney*, os sonhos de uma sociedade perfeita e estereotipada estão postos. Como fica exposto nas palavras do próprio Walt Disney, em 1955²⁴⁸:

Para todos aqueles que vêm para este local feliz: Bem-vindo. A *Disneyland* é sua terra. Aqui, a idade revive as memórias do passado e a juventude pode saborear o desafio e a promessa do futuro. A *Disneyland* é dedicada aos ideais, sonhos e à dura realidade que criaram a América, com a esperança de que ela seria uma fonte de alegria e inspiração para todo o mundo.

(itálico nosso)

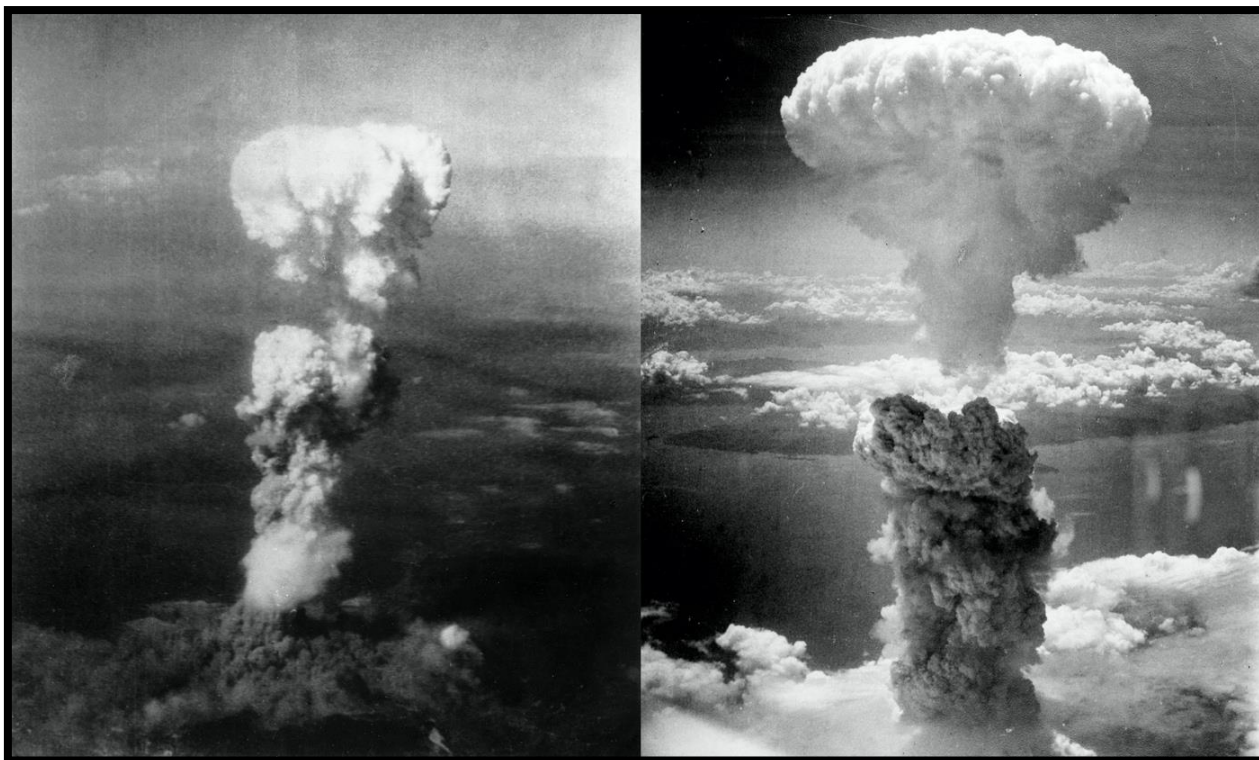
O pensamento, a filosofia e a estética que circundam os parques da *Disney* criam todo um enredamento de felicidade que só pode ser alcançada por meio do consumo de suas atrações. Assim, esses locais podem ser vistos como reflexo de uma tentativa americana de criar uma mitologia própria, a partir de uma cópia idêntica de algo cujo original não existiu. Uma terra dos sonhos, esperança e felicidade.

Os parques da *Disneyland* abriram suas portas em 1955, apenas uma década após o fim da Segunda-Guerra Mundial, que levou à morte de seis milhões de judeus, um conflito cujo

²⁴⁸ <http://www.ladyhollywood.com.br/2016/09/fotos-do-dia-de-abertura-da-disneyland.html> Acessado em 22 de março de 2019

final dependeu de duas catástrofes terríveis: o bombardeamento nuclear pelos Estados Unidos de Hiroshima e Nagasaki, no Japão. Ainda, a inauguração desse espaço de diversão se situa em um momento histórico em que os EUA floresciam economicamente e se consolidavam como potência mundial. Além disso, historicamente, a fundação da “terra mágica” da *Disney* se situa em uma década (1950) que, para Jameson, serve de refúgio nostálgico aos americanos, um tempo imediatamente anterior a eclosão da contracultura e das revoluções sociais e políticas que abalariam o “conforto” e o “bem estar da classe média, branca, que caracterizava o típico cidadão americano.

Figura 30 – Bomba Nuclear



A imagem acima mostra o bombardeio, a esquerda, de Hiroshima e, a direita, de Nagasaki. Usualmente, as bombas nucleares, ao implodirem, tomam um formato que lembram um gigante cogumelo. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Atomic_bombing_of_Japan.jpg Acessado em 23 de maio de 2019.

Em certo sentido, a mesma ideologia que vem a dar forma e movimentar os parques da *Disney* estão presentes no romance *The Wonderful Wizard of Oz*, publicado em 1900, escrito por Lyman Frank Baum (1856-1919), imortalizado na sua adaptação fílmica de 1939. Na narrativa, uma menininha, chamada de Dorothy, é tragada para um local mágico, a terra de Oz.

Lá, ela precisa seguir o caminho de tijolo até encontrar o que deseja, retornar para casa, que fica no Kansas, EUA. Ao longo de seu percurso, ela encontra companheiros que representam, por exemplo, a lealdade e a força. Alguns críticos acreditam que o romance de Baum seja uma tentativa de dar forma a uma mitologia “*made in the USA*”.

Contudo, é interessante dizer que esse ideal americano de um lugar praticamente “divino”, idealizado como a “terra da felicidade”, que pode mimetizar os “Campos Elísios” ou o próprio “Éden”, surgiu ainda nos tempos da colonização. Os *Pilgrim Fathers*, ou os primeiros colonizadores, que chegaram ao que hoje é a costa leste dos Estados Unidos, vindos em sua maioria da Inglaterra, acreditavam que o lugar poderia se transformar em uma “terra perfeita”, a “Terra Prometida”, ou, ainda, o próprio paraíso na terra. A utopia, que está por trás desse sonho, pode ser vista ainda como um simulacro.

Um dos exemplos mais emblemáticos de simulacro na arte pós-moderna vem das obras de Andy Warhol, uma delas é a *Campbell's Soup I*, concebida por volta da década de 1960.

Figura 31 - *Campbell's Soup I*



Exemplo de simulacro. Fontes das imagens <https://www.kidrobot.com/products/andy-warhol-campbells-soup-can-mystery-warhol-art-figure-series-2> e <https://revolverwarholgallery.com/portfolio/campbells-soup-tomato-soup-46/> acessadas em 19 de março de 2019.

Como fica latente na análise dos trabalhos de Warhol, essas obras acabam oferecendo àqueles que as visualizam apenas uma superficialidade canibalizadora, baseada na reciclagem de outras imagens. Não se trata da imagem imediata da lata de sopa, mas da duplicação de cópias de imagens das latas derivadas de anúncios comerciais de sopa *Campbell*. São, portanto, puros simulacros, isto é, signos de signos.

Fortuna (2012) considera Warhol um dos representantes do movimento que ficou conhecido como “Arte *pop*”, que visava representar, através de suas obras, as “coisas do mundo” (p. 3), isto é, objetos e formas que nos rodeiam.

Nesse sentido, o universo cotidiano é um conjunto de coisas a ser apropriado da melhor maneira possível e tudo o que está nele pode ser transformado em arte. O objeto pode ser repetido e reproduzido infinitas vezes e essa reprodução e repetição acabam por se constituir em um outro novo objeto, que, por sua vez, dá origem a uma obra de arte. [...] As imagens repetidas indefinidamente — na repetição estaria o grande impacto de sua obra —, tanto em seu trabalho com a fotografia e a pintura, como em sua produção cinematográfica, têm por finalidade revelar uma visão intensificada da realidade exterior. Em relação ao trabalho cinematográfico de Andy Warhol, está o melhor exemplo do que seria essa visão intensificada da realidade exterior, a qual sofre influência visível da linguagem dos *mass media*, principalmente da publicidade, de jornais e revistas.

(FORTUNA, 2012, P.6-10)²⁴⁹

Jameson (1996), nesse contexto, ainda nos lembra dos simulacros que remetem a imagens de Marilyn Monroe (1926-1962), como fica latente nas obras de Warhol:

Figura 32 - Marilyn Monroe de Warhol

²⁴⁹ file:///C:/Users/User/Downloads/291584064-Andy-Warhol-e-a-Linguagem-Do-Simulacro.pdf



A representação de Marilyn Monroe dá vida a uma das obras mais famosas do artista americano. Fonte da Imagem: <https://www.culturagenial.com/obras-andy-warhol/> Acessado em 23 de maio de 2019.

Para Jameson (1996), Marilyn Monroe, artista americana, é tornada uma mercadoria, transformando-se em sua própria imagem. Em outras palavras, Marilyn só pode ser acessada, nesse contexto, por um signo do seu próprio signo. Fortuna (2012) diz que:

Warhol valoriza o simulacro em detrimento da obra de arte. As latas de sopa Campbell, as notas de dólar, a foto de Marilyn Monroe e de Elizabeth Taylor repetidas em silkscreen redimensionam a questão da sacralização da arte. É a substituição da invenção artística única pela cópia sem original, que pode ser repetida indefinidamente e até criada por qualquer um que domine essa ou qualquer outra técnica de reprodução.

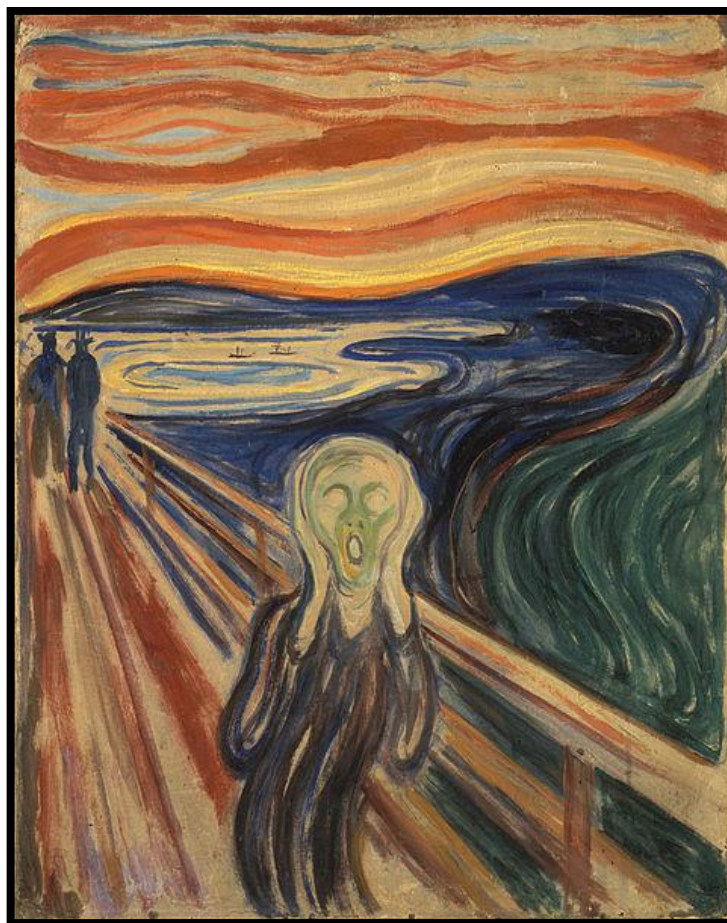
(FOTURNA, 2012, p. 15)

Outra característica importante, citada por Jameson, que integraria as obras de arte do pós-modernismo, é uma aparente recusa aos sentimentos, ou usando termos do próprio autor,

trata-se do: “esmaecimento do afeto”, (1996, p.38), em inglês “*the waning of affect*” (1997²⁵⁰, p.19). Além disso, é notável, segundo Jameson, “uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na ‘teoria’ contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro”. (1996, p. 32).

Mais uma vez, para entender melhor essa concepção citada pelo autor, voltaremos a tratar do modernismo e suas vanguardas. Pois, o crítico americano se vale de uma comparação entre obras representativas dos movimentos modernistas e obras emblemáticas do pós-modernismo.

Figura 33 – O Grito



Obra pintada em 1893. Fonte da imagem: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito#/media/File:Edvard_Munch_-_The_Scream_-_Google_Art_Project.jpg Acessado em 21 de março de 2019

²⁵⁰ Edição em *paperback* disponibilizada em PDF online.

O Grito (1893), do norueguês Edvard Munch (1863-1944), é uma das pinturas mais emblemáticas do Expressionismo. A tela expõe, através da expressão da caricatura na tela, uma figura “humana” que carrega consigo traços angustiantes. O grito mudo, representado através da boca em “o”, acaba sendo “ouvido” por aqueles que observam a obra. As feições da criatura podem simbolizar, de maneira latente, a dor e o desespero, comuns ao ser humano. As cores e os traços disformes da pintura potencializam essas sensações. O espectador, diante do quadro, tende à reflexão, à análise, vacilando diante do “significado” da arte de Munch.

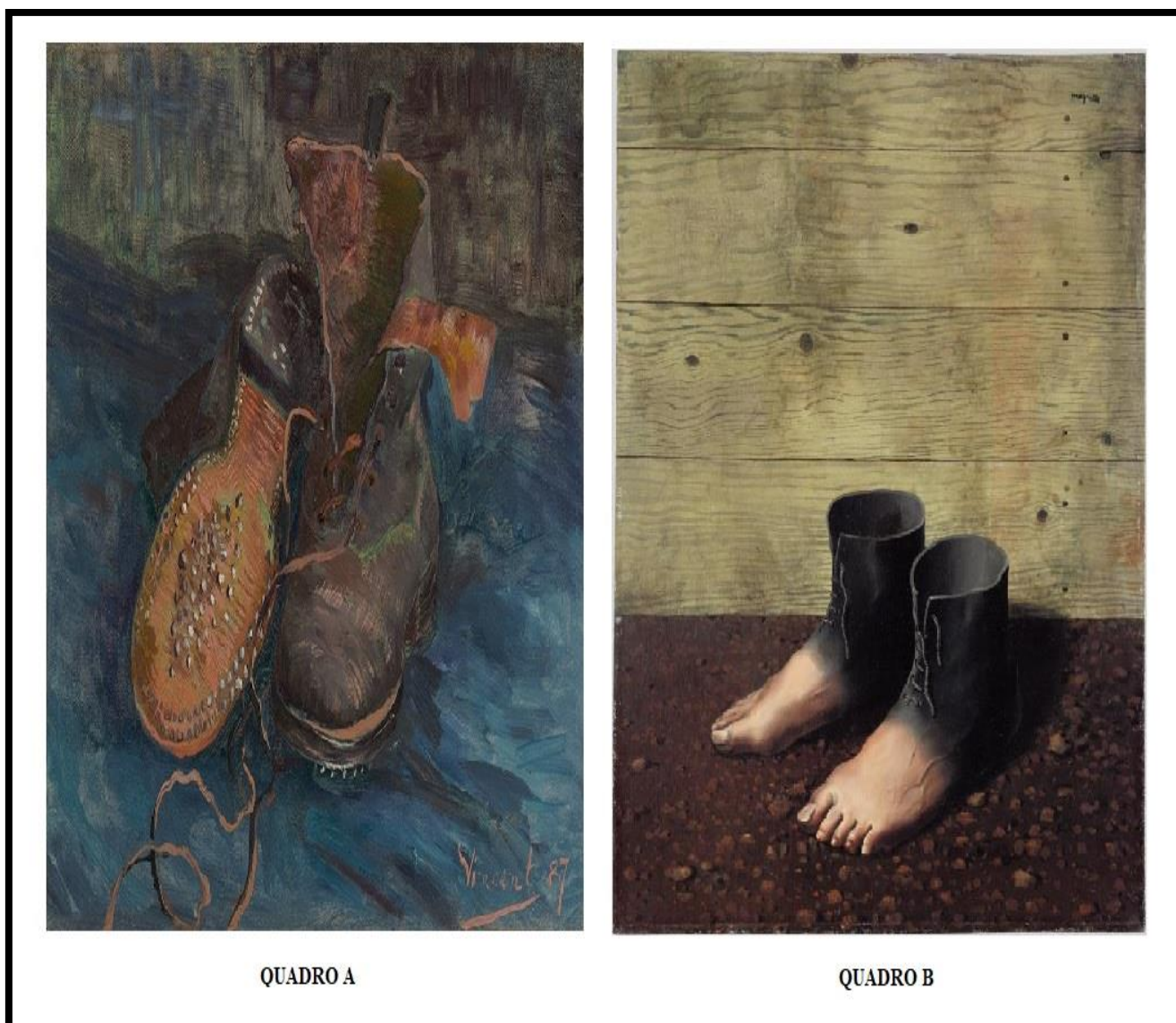
Contudo, é importante destacar que a “análise” que tecemos é apenas uma entre as inúmeras possibilidades de significados que são acordados a partir desse trabalho. Jameson, observando a obra, diz pontos que são importantes para serem destacados:

O grito, certamente é uma expressão canônica dos grandes temas modernistas da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento – um emblema programático, virtual do que se costuma chamar de ansiedade. Ele será lido aqui como uma materialização não apenas da expressão desse tipo de afeto, mas, principalmente, como uma desconstrução virtual da própria estética da expressão, a qual parece ter dominado muito do que chamamos de alto modernismo, [...] mas que parece ter desaparecido – por razões teóricas e práticas – do mundo pós-moderno. De fato, o próprio conceito de expressão pressupõe uma separação no interior do sujeito e, também, toda uma metafísica do dentro e no mais das vezes da forma catártica, aquela ‘emoção’ é então projetada e externalizada, como um gesto ou grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento interior.

(JAMESON, 1996, p.38-39)

Outras obras vanguardistas também nos convidam a uma hermenêutica de seus significados profundos. Jameson cita, por exemplo, *Um par de Botas*, pintado por volta de 1886, por Van Gogh (1853-1890); e a obra *La Modèle Rouge*, do século XX, de René Magritte (1898-1967).

Figura 34 – Van Gogh e René Magritte



Obra do francês Van Gogh (QUADRO A) – “Um par de botas” e do belga René Magritte (QUADRO B) - *La Modèle Rouge*. Fontes: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O_par_de_sapatos_\(Vincent_van_Gogh\)#/media/File:Vincent_Willem_van_Gogh_117.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_par_de_sapatos_(Vincent_van_Gogh)#/media/File:Vincent_Willem_van_Gogh_117.jpg) e <https://www.etsy.com/ca/listing/586471530/rene-magritte-le-modele-rouge-1935>. Acessados em 19 de março de 2019.

Contudo, com a passagem do modernismo para o pós-modernismo, essa profunda reflexão que as obras vanguardistas ensinam não pode mais ser “alcançada”, de acordo com Jameson. Para ilustrar melhor seu ponto de vista, o crítico americano recorre, comparativamente, à obra de Warhol, *Diamond Dust Shoes*, criada por volta dos anos 80, do século XX.

Figura 35 – Quadro de Warhol



A obra é Warhol é citada como exemplo de *kitsch*. Fonte: <https://guyhepner.com/artist/andy-warhol-art-prints-paintings/diamond-dust-shoes/> acessado em 19 de março de 2019

Diamond Dust Shoes, de acordo com Jameson (1996), despertaria praticamente algo como o “vazio” ou o “obsoleto” no espectador. O quadro não nos convidaria à reflexão ou a uma interpretação em profundidade. **“Nada nesse quadro prevê um espaço, ainda que mínimo, para o espectador, que se confronta com ele no fim do corredor de um museu ou de uma galeria, em toda a contingência de um objeto natural, inexplicável.”** (grifo nosso) (p.35). Dessa forma, o significado da obra estaria, segundo o crítico americano, na superficialidade de si mesmo, está posto na própria imagem. No máximo, poderíamos nos questionar o que são esses sapatos dispostos de maneira aleatória, sua função, se são parte de

um catálogo de promoção, ou se foram esquecidos numa loja de departamentos, entre outras questões “vazias”.

Jameson tem outras suposições sobre o possível significado da tela:

[...] temos uma coleção aleatória de objetos sem vida, pendurados na tela como se fossem nabos, tão desprovidos de sinais de sua vida anterior como uma pilha de sapatos que ficaram em Auschwitz, ou resto de um incêndio inexplicável e trágico em um salão de baile lotado.

(p.35)

Por outro lado, segue Jameson, as obras de Munch, Van Gogh e René Magritte ocasionam sentimentos que não são apreendidos no trabalho Warhol. Ainda, ao olhamos para as imagens presentes na obra acima representada de Van Gogh, nos questionamos o que há por trás daquelas botas, o que elas representam, a quem pertenceriam etc. Com relação especificamente a *La Modèle Rouge*, de Magritte, podemos nos indagar se as botas são parte do homem ou se o homem é parte das botas; se somos uma máquina regida pelo trabalho, e assim por diante. Ou seja, há uma ponderação, uma reflexão, ou melhor um “desconforto” sobre a pintura que vai além da simples imagem, busca-se, nesse contexto, algo mais hermenêutico. E é a própria obra, muitas vezes, por um “estranhamento” com o que se vê representado, que nos convida a essas reflexões.

O que substituiu esses diversos modelos de profundidade é, de modo geral, uma concepção de práticas, discursos e jogos textuais, cujas estruturas sintagmáticas vamos examinar adiante; basta, por agora, ressaltar que também aqui a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas (o que se denomina frequentemente de intertextualidade não é mais, nesse sentido, uma questão de profundidade).

(JAMESON, 1996, p.40)

Dessa maneira, diz-se que a arte no pós-modernismo não consegue capturar o que há de mais profundo, o sentimento parece ter se esvaído, diferentemente do que acontecia, tradicionalmente, na época das vanguardas. Jameson não vê mais espaço para representações como *O Grito*, *Um par de Botas* ou *La Modèle Rouge*. Em lugar do sublime, uma arte superficial

com brilho e *glitter*, tendendo ao *kitsch*, como forma de “recompensa” pela falta de “significado”, como fica tão bem representado na obra de Warhol, *Diamond Dust Shoes*.

Na verdade, há uma espécie de retorno do reprimido em *Diamond Dust Shoes*, uma estranha animação decorativa compensatória, explicitamente designada no próprio título, que evidentemente se refere ao brilho da poeira dourada, ao cintilar da veladura de ouro que sela a superfície da pintura e, no entanto, continua a reluzir para nós.

(JAMESON, 1996, p. 37)

Esse movimento que a arte contemporânea acaba fazendo, cultuando imagens *pop*, sem profundidade, superficiais etc., leva Jameson (1996) a pensar em um presente que se revela esquizofrênico, aprisionado em cadeias de significantes que, ao operar na superfície, desconectadas da lógica narrativa e interpretativa mais tradicional, impede que o sujeito não exercite mais sua capacidade de reconhecer distinções de passado-presente-futuro.

Assim, o presente, nessa circunstância, torna-se algo que tende praticamente a se fazer “eterno”. Segundo o crítico americano, isso se dá porque o indivíduo da modernidade e do modernismo havia sido dominado pelo tempo, na pós-modernidade e no pós-modernismo há uma tendência de dominação pelo espaço. É assim que o pós-moderno recusa, por exemplo, a temporalidade e a memória.

Luna (2018) diz que:

O presente assim configurado isoladamente, desconectado do passado e do futuro, emerge sob os auspícios de uma lógica esquizofrênica e atordoa a subjetividade com uma intensidade que, se na esquizofrenia propriamente dita se traduz em angústia e ansiedade, na literatura pós-moderna pode adquirir contornos de euforia, embriaguez, “alucinação intoxicante”, no dizer de Jameson.

Jameson ainda aponta que o pós-modernismo se rende ao “populismo estético”. As vanguardas e seus sonhos que prezavam pelo “alto”, em termos artísticos, se tornaram apenas uma lembrança do passado. No pós-modernismo, o que restaria seria um fascínio pela “paraliteratura”; isto é, um texto “simples”, que não se enquadraria naquilo que habitualmente

se encarrega de ser classificado como “cânone”, “[...] com seus bolsilivros de aeroportos e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, história de mistérios e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia [...]” (p.8). Obras essas que não seriam produzidas, por exemplo, por um Joyce ou Mahler.

Ademais, nesses novos tempos, continua Jameson, essa admiração pelo *kitsch* se estenderia às séries de TV; aos “filmes B” de *Hollywood*; à cultura do *Reader's Digest*, que é uma espécie de revista genérica e que busca cobrir assuntos em geral, como a *Veja*, *Época*, *Times*, *Newsweek*; dos programas populares como os *late shows*, programas típicos do fim de noite americana, que reúnem entrevistas com shows (ou *pocket shows*), entre outras coisas.

Dito isso, é fundamental olharmos para Harvey (2008), que nos fala de uma mudança importante no capitalismo. Esse sistema econômico estaria deixando de produzir “bens de consumo” para conceber “bens de serviço”, o que acabou, consequentemente, impactando os “bens culturais”. As empresas e aqueles grandes conglomerados de mídias que citamos se encaixam aqui, e, cada vez mais, estariam transformando a cultura em produtos.

Durante as décadas de 70 e 80, do século XX, que são o foco de Jameson, o cinema, a TV e a literatura foram basicamente seu núcleo de análise, além da arquitetura. Contudo, com o advento da *Internet*, já no fim do século XX e no começo do XXI, principalmente depois de 2010, temos o avanço dos serviços de *streaming*, isto é, uma plataforma *online* que reúne, dentre outras coisas, séries de TV e filmes.

O surgimento desses serviços tem levado as empresas de mídia a se canibalizarem, como aconteceu em 2017, quando a *Disney* fechou a compra de outra gigante do setor de entretenimento, a *Fox*, por mais de US\$ 71 bilhões de dólares²⁵¹. Essa antropofagia da indústria faz parte de uma corrida por mais e mais produtos, principalmente audiovisuais. Séries de TV, filmes, entre outros, são produzidos para atender a um desejo cada vez maior por novidades e, também, por algo que seja apelativo ao mercado, contudo, mantendo o estilo *best-seller*, de fórmulas prontas.

Adorno diz algo em *Dialética do Esclarecimento* que antecipa esse contexto atual de produção em série:

²⁵¹<https://www.wsj.com/articles/disney-completes-buy-of-foxs-entertainment-assets-11553074200> Acessado em 22 de março de 2019.

Cada filme é um trailer do filme seguinte, que promete reunir mais uma vez sob o mesmo sol exótico o mesmo par de heróis; o retardatário não sabe se está assistindo ao trailer ou ao filme mesmo. O caráter de montagem da indústria cultural, a fabricação sintética e dirigida de seus produtos, que é industrial não apenas no estúdio cinematográfico, mas também (pelo menos virtualmente) na compilação das biografias baratas, romances-reportagem e canções de sucesso, já estão adaptados de antemão à publicidade: na medida em que cada elemento se torna separável, fungível e também tecnicamente alienado à totalidade significativa, ele se presta a finalidades exteriores à obra.

O site da *The Walt Disney Company*²⁵², tratando da compra da *Fox*, através de um dos diretores, nos dá pistas sobre esse caminho canibalizador e o desejo pela novidade.

Em uma época de mudanças dinâmicas na indústria do entretenimento, a combinação sem paralelo da coleção de negócios e franquias da Disney e da Fox, nos permitirá criar conteúdo de alta qualidade, mais atraente, expandir nossas ofertas diretas ao consumidor e a presença internacional, e entregar experiências de entretenimento mais personalizadas e atraentes para atender a demanda crescente por consumo ao redor do mundo.²⁵³

É importante citar essa nova realidade do mercado de entretenimento, porque serve como uma “comprovação” de que o movimento citado por Jameson (1996) continua a acontecer em nossos dias, de forma ainda mais evidente e cooptadora. A predisposição em transformar a cultura em produto parece ser uma tendência que não apresenta traços de esgotamento, pelo contrário, é algo crescente. Por isso, a teoria discutida por Jameson é tão instigante em nossa contemporaneidade.

Esperamos poder demonstrar como muitos dos aspectos dessa cultura pós-moderna são elementos constitutivos da obra *The Butcher Boy*, objeto de nossa pesquisa. Resta-nos investigar, na análise do romance, se todas as hipóteses de Jameson se confirmam ou se ainda há espaço para a crítica e a resistência ao sistema nessa obra de Patrick McCabe.

²⁵²<https://www.thewaltdisneycompany.com/the-walt-disney-company-signs-amended-acquisition-agreement-to-acquire-twenty-first-century-fox-inc-for-71-3-billion-in-cash-and-stock/> Acessado em 22 de março de 2019

²⁵³ ‘At a time of dynamic change in the entertainment industry, the combination of Disney’s and Fox’s unparalleled collection of businesses and franchises will allow us to create more appealing high-quality content, expand our direct-to-consumer offerings and international presence, and deliver more personalized and compelling entertainment experiences to meet growing consumer demand around the world.’

2.4 Literatura, metanarrativas e a metaficção historiográfica

Linda Hutcheon, crítica canadense, reforça a ligação da cultura pós-moderna com o capitalismo. Esse relacionamento não pode ser negado, contudo, ela acredita que esse alinhamento não se dê de maneira “pacífica”, pois, “(...) a cultura pós-moderna usa e abusa das convenções do discurso. Ela [a cultura] sabe que não pode escapar ao desenvolvimento das tendências econômicas (capitalismo recente) e ideológicas (humanismo liberal) de seu tempo” (1991, p.15).

Ou seja, a ficção do nosso tempo, se associa ao capitalismo não de forma simplesmente harmônica e complacente. Pelo contrário, ela vai criticá-lo, utilizando-se, dentre outras coisas, da paródia e da ironia, marcas estéticas importantes da pós-modernidade. A crítica canadense ainda acredita que a literatura contemporânea se torna, na realidade, além de autocrítica, autoconsciente e auto-reflexiva

Além disso, de maneira geral, aquilo que pode ser chamado de “ficção pós-moderna” tem algumas características que podem ser sublinhadas, dentre elas, Bran Nicol (2009) destaca que a melhor maneira para se pensar em uma definição para a Literatura desse período seria na forma de uma “estética” que reúne escritos diversos e múltiplos. Nas palavras do autor: “Eu prefiro pensar na ficção pós-moderna como uma ‘estética’ particular – uma sensibilidade, um conjunto de princípios, ou um sistema de valor que une correntes específicas da escrita da segunda metade do século XX²⁵⁴” (p.XVI).

Além disso, ele sublinha outros pontos, dentre eles a auto-reflexividade, como defendida por Hutcheon:

Identificar os textos pós-modernos é uma questão de determinar quais elementos dentro deles são especialmente dominantes, nesse sentido. Em minha opinião, as mais importantes características encontradas nos textos pós-modernos são: **Um reconhecimento autoreflexivo de um próprio status do texto como um artefato construído e estético.** Uma implícita (e às vezes

²⁵⁴ I would prefer to think of postmodern fiction as a particular ‘aesthetic’ – a sensibility, a set of principles, or a value-system which unites specific currents in the writing of the latter half of the twentieth century. (p.XVI)

explicita) crítica das abordagens realistas tanto à narrativa quanto à representação do “mundo” ficcional. **Uma tendência a chamar a atenção do leitor para seu próprio processo de interpretação, como ele/ela lê o texto.**²⁵⁵

(grifo nosso) (NICOL, 2009, p. XVI)

É importante destacar que parte das modificações que atingem a forma e o conteúdo da ficção no pós-modernismo pode ter como reflexo o advento dos estudos culturais, que nascem com o pós-estruturalismo. Havíamos tratado esse tema quando abordamos a relação da literatura com o pós-colonialismo. Neste tópico tentaremos complementar e expandir o que já foi tratado anteriormente. Porém, o item sobre o qual agora nos debruçamos pode ser visto de maneira independente do que foi analisado no capítulo anterior. Para tanto, discutir esse assunto nos leva ao que Linda Hutcheon chama de “metaficção historiográfica”, que estudaremos a partir de agora. Importante salientar, porém, que nossa exposição privilegiará os pontos dessa metaficção pós-moderna que, de alguma maneira, se relacionem com o nosso *corpus*.

Ao tratar da “metaficção historiográfica”, Hutcheon olha primordialmente para o romance, dizendo que:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos: *A Mulher do Tenente Francês*, *Midnight's Children*, (*Os Filhos da Meia-Noite*), *Ragtime*, *A Lenda de "Legs": G.*, *Famous Last Words* (*As Famosas Palavras Finais*).

(grifo nosso) (1991, p.21)

Segundo Hutcheon, a metaficção historiográfica vai trabalhar dentro das convenções, tomar aquilo de que a cultura do capital se utiliza e impõe, para tentar subvertê-las, como tentamos ilustrar ao mencionarmos romances pós-modernos que se transmutaram em *best-sellers*, como, por exemplo, *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco.

²⁵⁵ Identifying postmodern texts is a matter of determining which elements within them are especially dominant, in this sense. In my view, the most important features found in postmodern texts are:

(1) a self-reflexive acknowledgement of a text's own status as constructed, aesthetic artefact
 (2) an implicit (or sometimes explicit) critique of realist approaches both to narrative and to representing a fictional 'world'
(3) a tendency to draw the reader's attention to his or her own process of interpretation as s/he reads the text. (grifo nosso) (NICOL, 2009, p. XVI)

Ou seja, para Hutcheon, a metaficção historiográfica não vai negar a realidade operante, no caso, a íntima relação do capitalismo com a arte, por exemplo. O que se tentará, na verdade, é uma subversão desta. Além disso, as metaficções pós-modernas seriam mecanismos autoconscientes, que abririam as portas, inclusive, para que o leitor fosse também um elemento importante na construção do sentido do texto. Em outras palavras, o texto vê no leitor um “produtor de sentido”, e não mais um “mero” receptáculo. A verdade é que as obras que vêm sendo identificadas como “pós-modernas” não se fecham a um único significado, são plurais. Elas permitem que vários sentidos possam emanar do texto:

As metaficções historiográficas não são "romances ideológicos" na acepção que Susan Sulciman dá à expressão: eles não "procuram, por meio do veículo da ficção, persuadir seus leitores quanto à 'correção' de uma forma específica de interpretar o mundo" (...).Em vez disso, fazem com que seus leitores *questionem* suas próprias interpretações (e, por implicação, as interpretações dos outros)

(HUTCHEON, 1991, p. 230)

De acordo com Hutcheon (1985), a metaficção pós-moderna, então, existiria na fronteira autoconsciente entre a vida e a arte, traçando linhas muito tênues, com poucas distinções entre o ator e o espectador, ou entre o autor e o leitor, que ela chama de “co-criador” (p. 93). Por esse motivo, ela nos pede para olharmos, por exemplo, para o contexto em que determinado texto foi produzido, pois, estando conscientes dessa realidade, poderíamos averiguar melhor os mecanismos irônicos que podem estar contidos nas narrativas. Nesse sentido, a metaficção historiográfica emanaria consciente de sua posição.

Para que possamos entender melhor alguns mecanismos operantes que regem a metaficção historiográfica, é necessário compreender o processo de erosão das metanarrativas. Já havíamos aludido às “metanarrativas” ou “metadiscursos” (como também são chamados) quando tratamos do pós-colonialismo. Naquele momento, tínhamos classificado as “metanarrativas” como “grandes narrativas imperiais”. Pois bem, poderíamos definir uma “metanarrativa” como uma forma de discurso totalizante, que visa, dentre outras coisas, “verdades universais”. O fim ou contestação dessas afetou as formas literárias, como se vê com as chamadas “metaficções historiográficas”, segundo Hutcheon.

Lyotard (1979) acredita que, desde o momento em que se invalidou o enquadramento metafísico da ciência moderna, vem ocorrendo uma crise nos conceitos e no pensamento, o que contribui para a erosão dessas “grandes narrativas”:

(...) considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que dela dependia.

(p.XVI)

Ainda segundo Lyotard (1979), seria impossível a submissão de todos os discursos, ou jogos de linguagens, à autoridade de um metadiscurso que se pretende a síntese de significante, do significado e da própria significação (p.XI). Em outras palavras, o pós-modernismo não se alinha mais com pensamentos que tendam à totalização e à criação de “grandes verdades”.

Segundo Hutcheon (1991) e Nicol (2009), com o estabelecimento da pós-modernidade, fica mais evidente que as narrativas não são constructos “naturais”. Ou seja, os sistemas e formas operantes, que movem o mundo, são mecanismos tipicamente humanos, criados pelo homem. O personagem William de Baskerville, em *O Nome da Rosa*, nos deixa ver isso em uma das muitas discussões com seu pupilo, Adson:

Os conhecimentos matemáticos são proposições construídas pelo nosso intelecto de modo a funcionar sempre como verdadeiras, ou porque são inatas ou porque a matemática foi inventada antes das outras ciências. E a biblioteca foi construída por uma mente humana que pensava de modo matemático, porque sem a matemática não constróis labirintos. E, portanto, trata-se de confrontar as nossas proposições matemáticas com as proposições do construtor, e desse confronto pode-se tomar ciência, porque é a ciência de termos sobre termos. [...].

Assim, Hutcheon (1991) acredita que as metanarrativas são parte de um conglomerado que inclui uma cadeia ideológica pensada e arquitetada. Quando falamos em uma “ordem do mundo”, potencialmente há a possibilidade de estarmos tratando, por exemplo, de uma metanarrativa. O pós-modernismo tende a fazer questionamentos a essa “realidade”.

Nesse sentido, diversas “metanarrativas”, antes tidas como “verdades” (muitas vezes inquestionáveis) são contestadas, por exemplo, indaga-se sobre: o sujeito; a “verdade” e seu papel; o progresso; a religião; o marxismo; a história, dentre outros. Nada foge do escrutínio da revisão e da contestação. Em nossa contemporaneidade é difícil falarmos de um mundo homogêneo com estruturas que não tenham sido reviradas e, conseqüentemente, estremecidas.

Segundo Lyotard (1979):

A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes pengos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis. (...) O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. Ele mesmo não encontra sua razão de ser na homologia dos *experts*, mas na paralogia dos inventores.

(LYOTARD, 1979, p.XVI-XVII)

Ainda segundo Hutcheon (1991), se a realidade do mundo pós-moderno é fragmentada, sua cultura também é, sendo plural. Essa diversidade, portanto, permite que discursos que estavam silenciados sejam acordados, principalmente aqueles que têm como origem as “margens” dos centros. Por esse motivo, grupos e indivíduos que antes não tinham direito a ter uma “voz” agora “podem falar”, isto é, narrar sua história.

Linda Hutcheon chama esses grupos de “ex-cêntricos”, que carregam muitas semelhanças com a mesma categoria que Spivak chamou de “subalterno”,

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o "marginal" e aquilo que vou chamar (...) de "ex-cêntrico" (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido

(HUTCHEON, 1991, p. 29)

A possibilidade discursiva desse grupo tem relação justamente com o enfraquecimento do “centro”. Novamente, nas palavras de Hutcheon:

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções - como, por exemplo, as de gênero - começam a ficar visíveis (...) A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos (...), mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc
(grifo nosso) (HUTCHEON, 1991, p. 86)

Hutcheon alerta que, quanto mais caminhamos para as “margens”, um maior número de fendas e contradições vão ficando visíveis. Contudo, aquilo que se entende por “margens” não pode ser pensado como um todo coerente. Pois, há, no próprio campo “marginal”, diversas rachaduras que impedem que se transforme em “outro centro”, ou melhor, que forme uma espécie de monólito homogêneo. Isso é o que o pós-modernismo rejeita, a ideia de “um núcleo”. Além disso, não é uma necessidade da arte pós-moderna tirar aquele que está localizado nas periferias mais distantes e lhe encaminhar para o “centro”.

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior.

(HUTCHEON, 1991, p. 98)

Para que os ex-cêntricos possam ter voz, eles se apoderam das estruturas discursivas que foram construídas pelos grupos dominantes. Dessa forma, há uma apropriação do sistema imperante com o propósito de subvertê-lo, não de destruí-lo. Baseando-se nisso, a metaficção historiográfica surge com o propósito, por exemplo, de criar um “enredo” ou uma “realidade alternativa” para determinados fatos.

Isso acontece muito vividamente quando pensamos na “história”. Os ex-cêntricos agora podem dar suas “versões” dos fatos históricos para os acontecimentos, por isso tantos romances pós-coloniais trazem, por exemplo, enredos que desmitificam as narrações centralizantes das ideologias imperiais. No capítulo anterior, demos o exemplo de *Foe*, mas isso também acontece, por exemplo, com *Os Filhos da Meia-Noite*, no qual somos guiados a uma história alternativa da Índia. Diz Hutcheon (1991): **“A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.”** (grifo nosso) (p.147).

Hutcheon (1991) nos diz que esse retorno ao passado, pensado pelas narrativas que são identificadas como “metaficções historiográficas”, não é uma volta “nostálgica”/ “saudosista”, pelo contrário, é uma retornada de “confronto” ou mesmo de reavaliação, nas palavras da autora:

O que começa a parecer ingênuo, por contraste, é a crença reducionista de que qualquer revivescência do passado tem de ser, por definição, uma nostalgia sentimental ou um saudosismo. **O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente.**

(grifo nosso) (HUTCHEON, 1991, p. 39)

Nessa mesma esteira de contestações pós-moderna, chega-se ao indivíduo. Se antes tínhamos uma ideia que propagava um sujeito centrado em si, com uma subjetividade monolítica, isso se desfaz. O capitalismo ajudou a diluir esse pensamento, como disse Jameson (1996). Hutcheon diz que “Já não se presume que o indivíduo preceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados.” (p.29)

Em *Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2015), Stuart Hall nos relata que o sujeito que anteriormente tinha uma identidade “unificada e estável”, estaria agora fragmentado. Isso se dá, pois, o indivíduo não teria mais apenas “uma”, mas “múltiplas identidades”, que, por sua vez, estão em constantes transformações. Essa mudança pode ser vista, por exemplo, como um reflexo de alterações culturais. Para Hall, o sujeito assumiria diferentes identidades em momentos diversos, que não estão unificadas em volta de um “eu coerente”. (p.11-12).

Dessa forma, diz-se que os narradores na ficção pós-moderna passam a não serem mais “sujeitos centrados”. Eles são perturbados, múltiplos e difíceis de se localizarem, ou, por outro lado, podem ser provisórios e limitados (HUTCHEON, 1991). No romance de Rushdie, *Os Filhos da Meia-noite*, um dos personagens centrais da trama, Salim, espelha essa realidade dizendo o seguinte:

Quem, o que eu sou? Minha resposta: sou a soma total de tudo que aconteceu antes de mim, de tudo quanto fui, vi, fiz, de tudo que me foi feito. Sou todo-mundo e tudo cuja inserção-no-mundo afetou e foi afetada pela minha. Sou qualquer coisa que acontecer depois que eu for e que não teria acontecido se eu não tivesse vindo. Tampouco sou particularmente excepcional nesse aspecto; cada “eu”, cada um dos agora mais de seiscentos milhões de nós, contém uma multidão semelhante. Repito pela última vez: para me compreenderem, terão de engolir um mundo.

(RUSHDIE, 2006, p. 500-501)

Diante desse cenário de pluralidades, Hutcheon aponta que na ficção pós-moderna os gêneros não são “estáveis”. Isto é, as fronteiras que separavam esses gêneros se tornaram “fluídas”. (p.26). Assim, não se pode mais pensar em formas literárias independentes, isoladas.

A literatura do pós-modernismo transforma esse campo em um cenário ainda mais eclético. Isto quer dizer que os limites antes impostos aos poemas, contos, narrativas, ao drama e à comédia, por exemplo, se diluem. Em um mesmo enredo, vários desses gêneros se associam para dar forma ao texto literário, como acontece com o romance de Margaret Atwood, *Semente de Bruxa*, ou ainda *Os Filhos da Meia-Noite*, de Rushdie.

Esse processo seguiu o mesmo caminho daquilo que, tradicionalmente, se entendia como formas artísticas “altas” e “baixas”, que se misturaram. A arte pós-moderna, ancorada por um discurso descentralizado, torna-se heterogênea, mas não apenas na tratativa dos gêneros, mas naquilo que decorre também da intertextualidade, que convoca uma pluralidade de vozes dentro do fluxo narrativo.

Os Filhos da Meia-noite, obra que já citamos, é um texto que, em certo sentido, segue as linhas de um romance tradicional. Contudo, vale-se de estruturas narrativas que advêm de gêneros tipicamente indianos, além de formas oriundas dos contos de fadas, sendo considerado uma sátira, uma paródia, uma biografia, um *bildungsroman*. Ainda, dessa maneira, plural, o texto de Rushdie é costumeiramente classificado tanto como uma “ficção pós-colonial” ou também como um trabalho “pós-moderno”, como ocorre, também, com *The Butcher Boy*.

Já em *Psicopata Americano* não há, aparentemente, uma mistura de gêneros, mas, no meio do curso narrativo, podemos encontrar seções que se destacam da narração central por trazerem, por exemplo, críticas a produtos eletrônicos ou a cantores. Essas passagens acabam funcionando, praticamente, como uma resenha ou um artigo para um público específico, se destacando da trama:

Whitney Houston explodiu no cenário musical em 1985 com o LP que levava seu próprio nome, e que continha quatro grandes sucessos em discos simples, entre eles “*The Greatest Love of AH*”, “*You Give Good Love*” e “*Saving Ali My Love for You*”. Além dela ter ganhado o prêmio Grammy de melhor desempenho vocal feminino pop e dois prêmios American Music, ela ganhou um pelo melhor disco simples de *rhythm & blues* e outro pelo melhor vídeo de *rhythm & blues*.

(itálico nosso) (ELLIS, posição 4952-4955).

No meio de outubro me é entregue o seguinte. Um receptor de áudio, o *Pioneer VSX-9300S*, que inclui um processador *Surround Sound Dolby Prologic* com retardador digital, mais um controle remoto infravermelho de função total que comanda até 154 funções programadas de controles remotos de qualquer outra marca e gera 125 watts de potência em alto-falante frontal bem como 30 watts em alto-falante de fundo.

(itálico nosso) (ELLIS, posição 5993-5996)

No já citado romance de Patrick McCabe, *Breakfast on Pluto*, encontramos diversos gêneros rodeando a obra. Antes, porém é preciso dizer que a primeira coisa que nos chama atenção são as intertextualidades presentes no texto. Além de músicas, aparecem citadas no texto obras fílmicas ou “personagens reais”, como, por exemplo: “*Calcutta*”, “*The Exorcist*”, “*Carry on London*”, “*True Detective Magazine*”, Al Pacino, Sophia Loren, *Daily Mirror*, *The Sun* etc.

Contudo, um trabalho se destaca. Como o próprio texto de McCabe nos adianta, “*Breakfast on Pluto*” foi título de uma canção popular, de Don Partridge (1941-2010), por volta de 1969, no Reino Unido. Analisando a letra da música encontramos relações diretas entre ela e o romance irlandês. Parte da composição, no original, em inglês, diz: “*Go anywhere without leaving your chair/And let your thoughts run free/Living within all the dreams you can spin/There is so much to see/If you can't fly high/No need to feel low/The world is a merri-go-round/Look at the sky, and up there you'll go/Peacefully floating along*” (itálico nosso).

Assim, como se pode perceber, o trecho citado aborda temas como a liberdade, e o desejo de conhecer o mundo. É uma música “positiva”. Patrick, personagem central da obra,

carrega consigo essas características. Nesse caso, poderíamos pensar que a canção de Partridge, para aqueles que a conhecem, funcionaria como uma espécie de “prefácio” ao texto de McCabe, ela “dá” dicas sobre a caracterização de Patrick, e como ele vê o mundo a sua volta.

Na realidade, o protagonista deseja conhecer Londres, na Inglaterra, contudo, ele carrega um propósito, sai da Irlanda em busca de sua mãe, que o abandonou ainda quando menino. É importante citar que Patrick é fruto de uma transgressão, isto é, ele é filho de um padre que se rendeu aos desejos carnavais e engravidou a mãe do personagem. Porém, o caminho de Patrick é marcado por momentos que misturam felicidade e dor.

Parte dos percalços vividos pelo protagonista afloram pelo fato de ser ele um transexual. Mesmo diante de inúmeros problemas que vão emergindo em sua jornada, Patrick não deixa de recorrer ao humor e à ironia, que são, muitas vezes, utilizados como um refúgio contra a realidade violenta vivenciada na narrativa.

É de se destacar ainda que a trama se passa na década de 1970, dessa maneira, temos como pano de fundo as ações violentas empregadas pelo IRA, em um dos momentos históricos de maior tensão e violência vivenciados na Irlanda, os *Troubles*, como o trecho a seguir deixa subentendido: “Era uma bela manhã de Natal. Por toda a pequena aldeia que ficava aninhada no lado sul da fronteira irlandesa, podia-se sentir um ar de expectativa tensa mas prazerosa”²⁵⁶ (McCABE, 1998, p. 7)

Para compor a narrativa, McCabe revestiu seu texto com um caráter cartunesco, ao mesmo tempo, a trama nos lembra um *Bildungsroman*, já que acompanhamos o crescimento interno do personagem central e sua jornada. Ainda podemos dizer que o romance utiliza o gênero “diário”, traço que fica evidente logo no início da narração onde se lê: “A Vida e a Época de Patrick Braden”²⁵⁷ (itálico no original) (McCABE, 1998), entre outros.

Nessa mesma perspectiva, encontra-se nosso *corpus*, *The Butcher Boy*, o romance de McCabe acaba sendo composto de inúmeras formas estéticas, o que nos permite também múltiplas leituras. Como tratamos no artigo escrito juntamente com a Professora Dr^a Sandra Luna, *A crise da narrativa sob os auspícios da loucura: ironia, indecibilidade e minimalismo em The Butcher Boy, e em sua adaptação para o teatro, Frank Pig Says Hello*²⁵⁸, chegou até nós a expressão “vandalismo estético”, que talvez seja a melhor maneira de definir essa

²⁵⁶ “It was a beautiful crisp Christmas morning. All across the little village which lay nested on the southern side of the Irish border, one could sense an air of tense but pleasurable expectancy.” (McCABE, 1998, p. 7)

²⁵⁷ “*The Life and Times of Patrick Braden*” (itálico no original) (McCABE, 1998)

²⁵⁸ <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/download/38522/19461> Acessado em 24 de março de 2019

narrativa que se constrói pautada na ironia, que tende ao minimalismo e a uma estrutura de colagem, remetendo ao que Jameson (1996) chama de “bricolagem”.

Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo – o significado – é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos – tal é a lógica do pós-modernismo em geral, que encontra uma de suas formas mais fortes, mais originais e autênticas na nova arte no vídeo experimental.

(JAMESON, 1996, p.118)

A intertextualidade, marca das obras que abordamos, porém, não é algo novo no campo da literatura, sempre esteve presente entre nós em diversos momentos da tradição literária. Esse elemento pode aparecer nos textos através de citações, referências ou alusões, segundo Leyla Perrone-Moisés (2016).

A Divina Comédia (1321) dialoga com as epopeias da Antiguidade greco-latina e com a Suma Teológica, de São Tomás de Aquino. Os grandes autores da Antiguidade não são apenas mencionados por Dante; são transformados em personagens: Virgílio, é seu guia, Homero, Ovídio e Horácio são encontrados no limbo.

(itálico nosso) (p.42)

Em *O Nome da Rosa*, discutindo sobre alguns romances, na biblioteca do convento, William de Baskerville traz uma sutil referência a Marcos Polo (1254-1324), navegador veneziano, e suas viagens pela Ásia, realizadas por volta do século XIII. Na época, o italiano acreditou que o hipopótamo, animal possivelmente desconhecido na Europa, era um dos seres míticos mais populares, o unicórnio.

‘Não é dito que não existe. Talvez seja diferente de como o representam esses livros. Um viajante veneziano andou por terras muito distantes, bastante próximas do *fons paradisi* de que falam os mapas, e viu unicórnios. Mas achou-os grosseiros e desengonçados e feíssimos e negros. Creio que viu bestas verdadeiras com um chifre na fronte. Foram provavelmente as mesmas que os mestres da antiga sabedoria, nunca de todo errada, que receberam de Deus a oportunidade de ver coisas que nós não vemos, nos transmitiram com

uma primeira descrição fiel. Depois essa descrição, viajando de *auctoritas a auctoritas*, transformou-se por sucessivas composições da fantasia, e os unicórnios tornaram-se animais graciosos e brancos e mansos. Por isso, se souberes que num bosque vive um unicórnio, não andes por lá com uma virgem, porque o animal poderia ser mais semelhante àquele do testemunho veneziano do que ao desse livro’.

(ECO, 2018, p.352)

A intertextualidade, como já havíamos referenciado, mostra que os enredos das narrativas não são totalmente inéditos. Uma obra literária acaba ecoando ou recordando outro ou outras. Hutcheon (1991) diz que: **“Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância”**. (grifo nosso) (p.166)

Novamente, podemos ilustrar isso com o recém citado romance de Eco:

(...) Parece-me, lendo esta página, já ter lido algumas dessas palavras, e vêm-me à mente frases quase iguais que vi algures. Parece-me, antes, que este fólio fala de alguma coisa da qual já se falou nos dias passados... Mas não lembro o quê. Preciso pensar sobre isso. Quem sabe tenha que ler outros livros.’

‘Como assim? Para saber o que diz um livro deveis ler outros?’

‘Às vezes pode-se proceder assim. Frequentemente os livros falam de outros livros. Frequentemente um livro inócuo é como uma semente, que florescerá num livro perigoso, ou, ao contrário, é o fruto doce de uma raiz amarga. Não poderia, lendo Alberto, saber o que poderia ter dito Tomás? Ou lendo Tomás saber o que tinha dito Averroes?’

‘É verdade’, disse admirado. Até então pensara que todo livro falasse das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes, e sobrevividos à morte daqueles que os produziram, ou os tinham utilizado.’

(ECO, 2018, p.320)

Isto posto, a intertextualidade não é um aspecto novo, como bem disse Leyla Perrone-Moisés, mas com o pós-modernismo isso se torna mais evidente no campo literário. Às vezes, as referências estão postas de maneira notória, enquanto, em outros casos, aparecem apenas

como uma sombra. Ainda pode acontecer que esses textos cite não outras obras, mas figuras históricas.

Consequentemente, diante dessas considerações, é importante investigar qual o papel ou função de uma determinada referência no texto pós-moderno. Pensar se elas estão realmente agregando significação à obra, ou funcionando apenas como pastiche. Por exemplo, o que queria Eco com alusões a outras narrativas em sua obra, ou, ainda, com que propósito em *The Butcher Boy*, J.K. Kennedy e Elvis Presley, figuras históricas, são citados?

Ora, a verdade é que, não raramente, personagens históricos tiveram participações ou foram o tema central de narrativas literárias, assim como também não é incomum que os romances busquem recontar eventos históricos. Porém, apesar de haver habitual ligação entre essas duas áreas, durante muito tempo, elas foram vistas como instâncias distintas. E a discussão das possíveis ligações e problemáticas envolvendo a história e a literatura forma um dos eixos centrais da metaficção historiográfica, principalmente naquilo que trata da escrita dessas duas áreas.

A cisão entre a história e a literatura sempre foi um tópico problemático, e não teve início em nossa contemporaneidade. Na verdade, se alastra por séculos e levou diversos teóricos a discorrerem sobre o assunto, como bem lembra Lopes (2013): **“A querela da discussão sobre a relação entre literatura e história reporta ao início da teorização da arte ocidental [...]”** (grifo nosso) (p.17). Tomemos como exemplo Aristóteles, pois ele relata na *Poética* que:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder.

(ARISTOTELES, 1991, cap.IX)

No século XX, a Teoria Literária, que se organizava, buscou também um caráter mais “científico”, “positivista”. Para que isso fosse possível, modelos de diferentes áreas foram sendo apropriados por esse “novo” campo que surgia.

A teoria literária, que se organizou de modo institucional no século XX, mesmo que tenha abandonado os ideais românticos ao postular para si o caráter científico, também buscava asseverar a singularidade do literário e do estético, diante das ciências e das outras linguagens e discursos, como a história. Contextualizando melhor, os modelos cientificistas do século XIX procuravam adaptar a investigação da literatura aos métodos de outras disciplinas - história, psicologia, sociologia, filologia. Desse modo, as correntes surgidas nas primeiras décadas do século XX procuraram instituir métodos próprios, capazes de dar conta do caráter específico da produção literária.

(LOPES, 2013, p. 18-19)

Lopes (2013) segue dizendo que a Teoria Literária buscou se afirmar ao longo do século XIX, conseguindo sustentar até meados do século XX a noção de que Literatura e História seriam áreas diferentes. Recomendando que, enquanto um “ficcionalizaria o real”, o outro o “instituiria”. Nesse contexto, a história tomou para a si a incumbência de ser a única via de registro da “realidade do passado”, não reconhecendo, por exemplo, a competência da Literatura para tal atribuição. (p. 18).

A “separação” entre a história e a literatura também é sinalizada através da língua. Por exemplo, em inglês, *history* é o termo utilizado para nos referirmos à “história tradicional”, ou seja, aquela que encontramos em livros teóricos e é aceita, corriqueiramente, como “verdadeira”. Por outro lado, o substantivo *story* também pode ser entendido como “história”, mas conota algo “ficcional”, muitas vezes com propósito de entreter, como uma narrativa, um conto, um filme etc.

Assim como na língua inglesa, o português também tentou espelhar essa diferença. Durante algum tempo, coloquialmente, utilizou-se o termo “história” para indicar um acontecimento “verídico”; enquanto “estória” (tomando como base etimológica *story*) foi empregado para enredos que tinham um caráter “fictício”. Hoje, comumente, se emprega apenas a expressão “história” para as duas situações.²⁵⁹

Mesmo que habitualmente se faça essa distinção, algumas narrativas que deveriam apenas habitar o “mundo da ficção” causaram problemas na “vida real”. Em *Os Filhos da Meia-noite*, que pode ser lido como uma “metaficção historiográfica”, Salim, o narrador, reconta uma versão alternativa da história da Índia, como já apontamos. Ele toma como ponto de partida o

²⁵⁹<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/est%C3%B3ria/> acessado em 29 de março de 2019

seu nascimento. Na verdade, o personagem vem ao mundo no momento exato da libertação política do país, ocorrida em 1947.

À medida que a narrativa avança, ele sente sobre si o peso dos acontecimentos que abatem a “jovem” nação. Isto é, as fragmentações internas do país, as brigas políticas e territoriais causam danos ao corpo do personagem, levando o enredo, por vezes, a ser invadido por elementos que remetem ao grotesco e ao escatológico. Por exemplo, Salim perde parte do couro cabeludo, tem um dedo “amputado”, seu nariz cresce muito e assim por diante.

Por outro lado, Salim, que recebeu poderes mágicos por causa da hora do seu nascimento, à meia-noite, também acaba interferindo na história indiana. Seus atos e pensamentos podem “manipular” decisões políticas.

Minha ousadia cresceu: certa tarde, decidi invadir a cabeça do ministro-chefe de nosso Estado, e foi assim que descobri, mais de vinte anos antes que isto se tornasse uma piada nacional, que Morarji Desai “bebia sua própria água” todos os dias... Estive dentro dele, provando o gosto e o calor do líquido enquanto ele sorvia um espumante copo de urina. E por fim meu ápice: tornei-me Jawarhalal Nehru, primeiro-ministro e autor de cartas emolduradas; sentei-me ao lado do grande homem entre um grupo de astrólogos semidesdentados e de barbas ralas, e ajustei o Plano Qüinqüenal para conciliá-lo harmoniosamente com a música das esferas... A alta sociedade inebria. “Olhem para mim”, eu exultava em silêncio. “Posso ir a qualquer lugar que eu deseje!” Naquela torre antes atulhada de alto a baixo com os engenhos explosivos do ódio de Joseph D’Costa, essa frase (acompanhada pelos apropriados efeitos sonoros tiquetaqueantes) caiu em cheio, e plenamente formada, em meus pensamentos: “Eu sou a bomba de Bombaim... venham me ver explodir!”.

(RUSHDIE, 2006, p. 238)

O romance de Rushdie gerou diversas controvérsias na Índia, causando em alas da política do país uma espécie de “desconforto”, como ocorreu com a então Primeira Ministra²⁶⁰ (1966-1977), Indira Gandhi, retratada no livro como a personagem “Viúva”. Parte da narrativa de *Os Filhos da Meia Noite* reconta o “Estado de Emergência”, ocorrido por volta da década de 70, do século XX, período em que, após ter sido acusada de crimes eleitorais, a ministra deveria ter “perdido o mandato”, mas reagiu à imposição judicial decretando, dentre outras

²⁶⁰ https://www.jstor.org/stable/23539764?seq=1#page_scan_tab_contents Acessado em 26 de março de 2019

coisas, a redução de liberdades civis e, conseqüentemente, ganhou mais poder, mantendo-se no cargo.

Na introdução do romance, Rushdie reflete sobre o relacionamento do seu texto com a história e as contradições com Indira. Ele diz que:

No Ocidente, as pessoas tendem a ler *Os filhos da meia-noite* como uma fantasia, enquanto na Índia os leitores o consideram bastante realista, quase um livro de história. (...) Uma leitora que não gostou muito dele, porém, foi a sra. Indira Gandhi e, em 1984, três anos depois da publicação — nessa época, ela era primeira-ministra de novo —, abriu um processo contra ele, alegando ter sido difamada por uma única frase. Aparecia no penúltimo parágrafo do capítulo 28 — “Um casamento” —, parágrafo em que Salim faz um breve relato da vida da sra. Gandhi. É assim: “Já houve quem dissesse com freqüência que Sanjay, o filho mais novo da sra. Gandhi, acusou a mãe de ter sido responsável, com sua desatenção, pela morte do pai; e que isso deu a ele poder absoluto sobre ela, tornando-a incapaz de negar-lhe o que quer que fosse”. Nada sério, pode-se pensar, nada que levasse um político enrijecido a processar um romancista; e uma estranha escolha de casus belli num livro que acusa Indira de muitos crimes durante o estado de Emergência. Afinal de contas, era um assunto de que se falava muito na Índia naquela época, aparecera bastante na imprensa e apareceu, de fato, com destaque na imprensa indiana (“A frase que a sra. Gandhi teme” dizia uma manchete de primeira página) quando ela abriu o processo por difamação. A sra. Gandhi, porém, não processou mais ninguém.

(grifo nosso) (RUSHDIE, 2006, p.14)

Contudo, não é a primeira vez que um romance de Salman Rushdie causa reações políticas. A obra *Os Versos Satânicos* (1989), quando lançada, foi recebida com protestos na Índia e no Paquistão. A narrativa foi considerada pelo aiatolá iraniano Ruhollah Khomeini um texto “blasfemo”. Assim, a partir disso, o líder religioso pediu a morte do escritor e de quem publicasse o livro.

Rushdie e a família tiveram que se esconder, protegidos pela Scotland Yard. Bombas incendiárias e ameaças fizeram as livrarias retirarem o livro das prateleiras. Editoras cancelaram sua publicação em todo o mundo. Iranianas iam às ruas pedindo a execução do escritor, anunciava-se a chegada de comandos à Europa para executar a fatwah (condenação sagrada à morte) e, apesar dos protestos de países e intelectuais, a sentença do aiatolá não foi

retirada até sua morte. Khomeini e sucessores foram pressionados até por correntes muçulmanas que ressaltavam a oposição de sua fé ao assassinato.²⁶¹

Apesar das corriqueiras divisões que se faz entre a história e a literatura, e a classificação da primeira como verdade, enquanto a segunda tenderia ao imaginativo, a metaficção historiográfica pós-moderna não se moveria baseando-se nesses parâmetros:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. **Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade.**

(grifo nosso) (HUTCHEON, 1991, p. 127)

Lopes (2013) sinaliza que os “mundos ficcionais”, e podemos pensar nisso tomando como exemplo *Os Filhos da Meia-Noite*, são, dessa maneira, classificáveis como “mundo similares”, ou mesmo análogos, ou ainda “possibilidades”. Os eventos históricos em uma obra de ficção podem ganhar uma “nova ordem” através do processo imaginativo.

Além disso, continua Lopes (2013), baseando-se em Ricouer (2010) os leitores tanto de uma ficção, como de uma narrativa “real” que busque retratar, de fato, eventos que se digam “verdadeiros”, precisam, dentro dos seus limites, ser persuadidos do que estão lendo:

[...] o leitor tem de ser persuadido de que aquela estória, de alguma maneira aconteceu e só nesta medida é que a sua realidade é afetada. Para ser persuasivo, o “provável” da ficção deve ser como “o provável da historiografia-plausível, verossímil, aceitável como real”. A ficção quando se mescla densamente à história, é extremamente saudável para esta, pois protege do determinismo, liberando possibilidades que não se concretizaram, ao abordar um passado que poderia ter sido. O “provável” pode ser tanto pura ficção quanto percepção de “possibilidades objetivas”.

(LOPES, 2013, p.25)

²⁶¹ <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/salman-rushdie-publica-livro-que-cause-ameaca-de-morte-pelo-isla-radical-10422660> Acessado em 26 de março de 2019

De acordo com Silva (2007), a história beberia da ficção quando intenciona justamente recontar o que “aconteceu”, a história, na realidade, depende, para a construção de sua narrativa, de elementos que são típicos da ficção, como, por exemplo, as convenções narrativas, a linguagem, a ideologia. Assim, as metaficções historiográficas vão privilegiar formas de narração que problematizam a noção de subjetividade, pondo em questão os múltiplos pontos de vista das instâncias narrativas ou de um narrador (declaradamente) onipotente. (p.119). Porém, em nenhuma dessas formas, os leitores são capazes de conhecer a “verdade” em sua totalidade, não há “uma certeza”.

A própria noção daquilo que é “verdade” é problemática, como tão bem demonstrou o romance de Rushdie, *Os Filhos da Meia-Noite*. Umberto Eco também refletiu sobre isso em *O Nome da Rosa*.

[...] o saber não é outra coisa senão o atônito comentário dessas duas verdades.
(ECO, 2018, p.443)

[...] Jorge temia o segundo livro de Aristóteles porque este talvez ensinasse realmente a deformar o rosto de toda verdade, a fim de que não nos tornássemos escravos de nossos fantasmas. Talvez a tarefa de quem ama os homens seja fazer rir da verdade, *fazer rir a verdade*, porque a única verdade é aprendermos a nos libertar da paixão insana pela verdade.
(ECO, 2018, p.544)

Em outro romance, dessa vez de Margaret Atwood, *Vulgo Grace* (2008), também nos deparamos com a questão da verdade. A narrativa acompanha os passos de Grace Marks, que foi condenada à prisão perpétua pelo assassinato de seu patrão. Contudo, essa “verdade” não está tão clara na narração, ficando sempre “no ar” a dúvida sobre a autoria do crime e de sua participação.

É importante destacar que o livro de Atwood é baseado em fatos reais, o que, em certo sentido, torna a obra mais dúbia. Aliás, quem narra os fatos é a própria Grace, “É 1851. Farei vinte e quatro anos no meu próximo aniversário. Estou trancada aqui desde os dezesseis [idade em que ela cometeu o crime]. Sou uma prisioneira exemplar e não dou nenhum trabalho.” (p.15).

E assim continuamos. Ele faz uma pergunta, eu dou uma resposta e ele a anota. No tribunal, toda palavra que saía da minha boca parecia ser gravada a fogo no papel em que escreviam e, quando eu dizia alguma coisa, sabia que nunca mais poderia ter as palavras de volta; só que eram as palavras erradas, porque tudo o que eu dizia era distorcido, mesmo que fosse verdade absoluta. E o mesmo acontecia com o dr. Bannerling, no asilo. Mas agora parece que tudo o que digo está certo. Desde que eu diga alguma coisa, qualquer coisa, o dr. Jordan sorri e anota e me diz que estou indo muito bem.

(ATWOOD, 2008, p. 80)

No romance *No Bones*, escrito pela irlandesa Anna Burns (1962), que em certo sentido pode evocar um *bildungsroman*, vivenciamos o dia a dia daqueles que foram vítimas das ações dos *Troubles*, a partir da década de 1970. Porém, em vez de voltar seu foco para os grandes personagens da história dita “oficial”, como o *British Army*, primeiros ministros britânicos, ou as organizações de cunho revolucionário, como o IRA ou o UVF, etc., a trama narra a vida dos “cidadãos comuns” que estavam mais expostos à violência diária do conflito irlandês.

Assim, podemos enxergar uma outra verdade, isto é, a trama de Burns nos permite olhar para a história irlandesa por outro ângulo. Dessa maneira, o conflito que aterrorizou o país é narrado pelos que mais sofreram. E é através de Amelia, uma das personagens da trama, que vemos a violência se instalar, ocupar o lugar que antes pertencia à inocência.

Todas as noites e todos os dias Amelia subia as escadas para olhar seu tesouro. Ela classificou os preciosos pertences como Menor, Médio e Principal. Embora, cada pedaço dele fosse um tesouro muito excitante em si mesmo, **o melhor de tudo eram as trinta e sete balas de borracha preta que ela coletara desde que o *British Army* começou a dispará-las**, negociou com outras crianças por elas e as acumulou ao ponto onde tinha certeza que tinha a maior coleção em todo o Ardoyne, talvez em todo o norte de Belfast. Ela manteve essas balas, junto com todas as outras classes do tesouro, em uma grande mala maltratada debaixo da cama. Foi marcado: AMELIA BOYD LOVETT POSSUI ESTA PROPRIEDADE PRIVADA FIQUE LONGE²⁶²

(itálico nosso) (grifo nosso) (BURNS, 2002, p. 41)

²⁶² Every single night and every single day Amelia went upstairs to look at her treasure. She classified the precious belongings in it as Minor, Medium and Main. Although every piece of it was a very exciting treasure in itself, **best of all by far were the thirty-seven black rubber bullets she'd collected ever since the British Army started firing them**, traded other children for them and saved them up to the point where she was sure she had the biggest collection in the whole of Ardoyne, maybe in the whole of north Belfast. She kept these bullets, along with all the other classes of the treasure, in a big battered suitcase under the bed. It was marked: AMELIA BOYD LOVETT OWNS THIS PRIVATE PROPERTY KEEP OUT (grifo nosso) (BURNS, 2002, p. 41)

A narração nos mostra que a violência, em diversos casos, partia do Estado, principalmente pelas mãos do exército britânico, mas a “história oficial” sempre nos leva a pensar na violência desse tempo como algo que foi causado, primordialmente, pelos grupos paramilitares nacionalistas envolvidos na questão irlandesa.

No capítulo intitulado “*An Apparently Motiveless Crime, 1969-1971*”, vemos agentes do *British Army*, o exército britânico, cometer um crime, aparentemente, sem justificativa. O que chama atenção no ato é a banalização da violência e a maneira como os soldados lidam com a situação.

Eles o notaram imediatamente. Um homem pequeno, como um menino, e ele estava saindo, cambaleando, da *Library Street*. Ele estava bêbado. Ele caiu na *Royal Avenue*. O *Saracen* e o jipe pararam.

[....]

Eles [soldados] saíram e o cercaram imediatamente. O homem estava sujo de manchas e olhou para eles enquanto puxava o casaco de algodão marcado do tabaco de sua boca molhada.

"Identifique-se", disse uma voz inglesa.

"O que você estava fazendo lá em cima?", Disse outra voz inglesa. O homem velho pestanejou e olhou para os rostos enegrecidos acima e ao redor dele.

Quem é você? disse outra voz inglesa. Ele empurrou-o por trás. Empurrou-o entre as omoplatas e o fez cair para a frente. Ele caiu contra Jamesey. Jamesey o empurrou de volta.

"Eu ..." começou o homem, mas parou quando foi atingido por alguém na cabeça. Eles começaram a falar acima dele, batendo nele toda vez que ele olhava para cima.

‘... recusando-se a responder a perguntas’.

O homem levantou os braços. "Agora rapazes, rapazes ..."

Ele foi empurrado para o chão e alguém veio com uma bota para trazê-lo de volta mais uma vez. Jamesey percebeu, com uma leve surpresa, que essa pessoa era ele mesmo. Ele viu a si mesmo fazendo isso e observou os outros fazerem isso depois dele.

‘M... nome é McAdor - o homem estava tentando dizer alguma coisa.

‘Glencairn... eu vivo...’

‘O que ele está dizendo?’ ‘O que ele está dizendo?’ ‘Oh, quem se importa?’

Depois de ser morto, dois se separaram para arrastar o corpo de volta à *Library Street*, que era pouco mais que uma entrada de paralelepípedos escuros no melhor dos tempos. **Eles o deixaram de bruços nas sombras, e, depois, começaram a limpar o arco e as facas de bainha, mas no final mudaram de ideia e não conseguiram mais se incomodar com nada disso. Retornaram para seus veículos, subiram e voltaram para o quartel.**

(...)

Um protestante. O homenzinho era protestante.²⁶³

²⁶³ They noticed him at once. A small man, like a boy, and he was stumbling out of the Library Street. He was drunk. He fell into Royal Avenue. The Saracen and jeep stopped.

(....)

(itálico nosso) (grifo nosso) (BURNS, 2002, p. 23-24)

Porém, analisando a trama, é possível entender que a violência não estava apenas nas mãos do Estado, através do *British Army*, como ficou demonstrado na citação acima, ou nos ataques terroristas, assassinatos e atos cometidos por grupos revolucionários, sejam aqueles orquestrados pelos paramilitares ligados a grupos católicos, como o IRA, sejam aqueles realizados por organizações protestantes, como o UVF. Na verdade, a trama também nos deixa ver “outra verdade”: a violência que aparece nos pequenos atos dos cidadãos, quase como uma doença endêmica, atuando nas relações pessoais, muitas vezes, se perpetuando no silêncio.

Por exemplo, voltemos a Jamesey, soldado que aparece na citação acima. Sendo da família de Amelia, ele emigrou, quando ainda era uma criança, para a Inglaterra, retornando à Irlanda anos depois como membro do *British Army*. É importante relembrar que muitos colonizados foram enviados para as mais diversas colônias do Império Britânico, e lá, eles se tornaram, em alguns casos, também colonizadores, portadores do poder, o que é o caso de Jamesey, que é irlandês, mas volta ao seu país como um representante do Reino Unido. É uma relação complexa que precisaria de mais tempo para ser investigada. Um dia, andando pelas ruas de Belfast, após visitar sua tia, e não sendo recebido como esperava, isto é, com o “afago

They [soldados] got out and surrounded him at once. The man was bleary-stained and he look up at them as he pulled a tobacco-stained coatsleeve across his wet mouth.

‘Identify yourself’ said an English voice.

‘What were you doing up there?’ said another English voice. The older man blinked and looked at the blackened faces above and around him.

Who are you? said another English voice. It shoved him from behind. It shoved him between shoulder blades and made him fall forwards. He fell against Jamesey. Jamesey shoved him back.

‘I...’ began the man but stopped when he was whacked round the head by somebody. They began to talk over him, slapping him every time he looked up.

‘.... refusing to answer questions.’

The man put up his arms. ‘Now lads, ach lads...’

He was pushed to the ground and someone brought a boot under to bring him back up again. Jamesey realized with a mild surprise that this person was himself. He had watched himself do it and he watched the others do it after him.

‘M’names’s McAdor - ’ the man was trying to say something. ‘Glencairn... I live...’

‘What’s he saying?’ ‘What’s he saying?’ ‘Oh, who gives a damn!’

After he died on them, two broke away to drag the body back up Library Street, which was little more than a dark poky cobbled entry at very best of times. **They left it face down in the shadows, then started to clean the bowie and the sheath knives but in the end they changed their minds and couldn’t bothered with any of that. They went back to their vehicles, climbed I, and returned to barracks.**

(...)

A Protestant. The little man had been a Protestant.

(itálico nosso) (grifo nosso) (BURNS, 2002, p. 23-24)

familiar”, principalmente por conta das ações dos soldados britânicos na região, Jamesey é também vítima de violência.

Não foi sua tia. Era Jat McDaide e ele estava sobre ele [Jamesey] como um macaco. O braço surgiu, a faca entrou e Jamesey escorreu como água. Deitado no The Pad, com o sangue borbulhando, ele olhou para as nuvens ondulantes, nos quinze segundos que lhe restavam da vida. Jat virou-o, revistou-o, viu o relógio do Grande Homem, encontrou-o e fugiu, com ele seguro em suas mãos. Os outros já foram embora. Eles se moviam mais e mais rápido. **Eles entraram. Eles fecharam suas grandes portas e as trancaram e trancaram com força. Ninguém falaria sobre o que aconteceu. Nada realmente aconteceu. Era apenas outro daqueles crimes sem motivo que estavam acontecendo em todo o lugar.**²⁶⁴

(grifo nosso) (BURNS, 2002, p.27-28)

Além disso, através da narração do romance, somos levados a reviver momentos históricos verídicos que ocorreram durante os *Troubles*. É importante dimensionar que esses fatos marcam até hoje a memória irlandesa. É uma ferida que ainda evoca pavor e comoção nacional, seja do lado da República da Irlanda ou da Irlanda do Norte.

Recentemente, por exemplo, em Derry, na Irlanda do Norte, um ataque que foi classificado como “ataque terrorista” pelas autoridades trouxe de volta os tempos de terror. Na ocasião, em janeiro de 2019, foi apontado como causador do distúrbio o “*New IRA*”, como diz o *Irish Times*: “A polícia, em Derry, acredita que o grupo republicano dissidente do *New IRA* estava por trás da explosão no exterior do tribunal da cidade na noite de sábado.”(grifo nosso)
²⁶⁵ ²⁶⁶ Esse novo grupo, o *New IRA*, seria uma espécie de “braço revolucionário dissidente” do antigo IRA, que já cessou suas atividades:

Hamilton disse que, como todos os agrupamentos republicanos dissidentes, seu nível de apoio e atividade flutuava, mas que isso era ‘obviamente o ataque

²⁶⁴ It wasn't his aunt. It was Jat McDaide and he was on him [Jamesey] like a monkey. The arm came up, the knife went in and Jamesey went down like water. Lying on The Pad, with the blood bubbling out, he stared at the rolling clouds, in the fifteen seconds left to him of life. Jat rolled him over, searched him, for the Great's Man watch, found it, and ran away, with it safely in his hands. The others were already gone. They moved faster and faster. **They got inside. They closed their big doors and locked and barred them tight. Nobody would speak about what had happened. Nothing really happened. It was just another those motiveless crimes that were going on all over the place.** (grifo nosso) (BURNS, 2002, p.27-28)

²⁶⁵ “Police in Derry believe the dissident republican group the New IRA was behind an explosion outside the city's courthouse on Saturday night”

²⁶⁶ <https://www.irishtimes.com/news/crime-and-law/derry-car-bomb-police-believe-new-ira-behind-attempt-to-kill-1.3764261> Acessado em 29 de maio de 2019

mais significativo dos últimos tempos’. ‘Todos os grupos dissidentes da Irlanda do Norte são pequenos, e é importante que todos se lembrem que eles têm muito pouco apoio da comunidade, seja nesta cidade ou outras’.^{267 268}

Voltemos a Hutcheon, para considerarmos que, também em termos de processo de escrita, essa distinção comum entre a *history* x *story* ou fato x ficção, não se sustenta mais. Hutcheon diz não acreditar que apenas a história carregue consigo uma pretensão à verdade. Para a crítica canadense, a metaficção historiográfica se aproveitaria tanto das verdades como das mentiras do registro histórico, como faz Rushdie em sua obra. E mais, “certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido.” (p.152)

Porém, mesmo diante disso, a metaficção não vai negar a “história” ou o “passado”. Ela acredita que o passado realmente existiu, mas o que se discute e se questiona é a forma como ele foi escrito. E mais, como teríamos acesso a esse passado e a sua “verdade”, se é que existe uma.

A verdade, nesse contexto, deixa ser um “instrumento” que reveste apenas a história. A ficção, ao lado da história, tem possibilidade de fornecer caminhos para se chegar à “verdade”. É importante destacar que a “verdade”, nesse contexto, se torna plural. Não é mais um “bloco rígido”, tem diversos prismas e ângulos que podem ser explorados.

Silva (2007), baseando-se em Hutcheon, diz que:

(...) o pós-modernismo afirma que a história não existe a não ser como texto, isso não significa que a história ficou obsoleta, mas que ela está sendo repensada como uma criação humana. O acesso ao passado está totalmente condicionado pela textualidade, ou seja, “não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. E os romances pós-modernos nos dizem algo sobre esse fato e sobre suas consequências” (HUTCHEON, 1991, p.34)

²⁶⁷ Mr Hamilton said that like all dissident republican groupings, their level of support and activity fluctuated, but that this was ‘obviously a more significant attack than in recent times’ ‘All dissident groups in Northern Ireland are small groups, and it’s important for everyone to remember that they have very little community support either in this city or beyond.

²⁶⁸ <https://www.irishtimes.com/news/crime-and-law/derry-car-bomb-police-believe-new-ira-behind-attempt-to-kill-1.3764261> Acessado em 29 de maio de 2019

Hutcheon diz que na redação pós-moderna da história, assim como na composição da ficção, e ela cita *Os Filhos da Meia-noite* como exemplo, existe uma contaminação por parte do histórico dos elementos “discursivos didáticos e situacionais”, que vão contestar os pressupostos “implícitos” da história, entre eles: “objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação.” (HUTCHEON, 1991, p.125).

O que a metaficção historiográfica acaba expondo é a possível falta de “neutralidade” “daquele” que escreve a história. Pois, por trás desse narrador, que apenas relataria aquilo que “realmente” aconteceu, há um alguém operante que guia, edita e conduz a narração histórica. Obviamente um sujeito dotado de crenças e ideologias, a partir das quais age e interage com o seu meio natural e social, ou seja, um ser político.

Como diz Silva (2007): “A literatura é política. A metaficção historiográfica tem participado desse processo politizante de maneiras tipicamente pós-modernas, insistindo na história das questões ideológicas e em sua contínua reação com a arte e a sociedade”. (p.119)

Lopes (2013) nos lembra que, quando se narra uma história, acontecimentos, pessoas, fatos, podem ser apagados, ignorados, pode-se focar “nisso” ou “naquilo”, o mesmo processo pode se dar com a escrita da história. Quando um “fato” é narrado pela “História oficial” há também, operando ali, a mão de alguém que “escolhe” o que será relatado. Assim, o que a história e a ficção na pós-modernidade fazem é jogar luz sobre esses discursos. Eles não se constituem como verdades, mas são possibilidades de elucidar as possíveis verdades. E também não seria apenas a história que carregaria consigo a “verdade”.

É importante salientar que as “fontes históricas” também podem passar pelo crivo de uma seleção. Mesmo que se aponte, corriqueiramente, por exemplo, o “documento” como uma “fonte verídica”, algo “indubitavelmente real”, ele, em alguns casos, não se apresenta necessariamente como um “objeto neutro”, podendo ser manipulado.

(...) a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do *status* de seus "fatos" e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolvem essas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo que a narrativização?

(HUTCHEON, 1991, p. 161)

Botelho (2011) diz que não se pode negar o fato de que a literatura e a história são discursos elaborados por um narrador, e os elementos tipicamente constituintes das duas áreas acabam se mesclando, pois tanto a Literatura toma artifícios que constituem o campo da História como o mesmo percurso ocorre em sentido contrário.

Dessa maneira, o leitor, que se espera autoconsciente e participante do significado do texto, pode questionar, dentre outras coisas, o que está sendo narrado. Em certo sentido, a metaficção historiográfica cria uma certa “hesitação” diante daquilo que se lê como “fato histórico”. *O Nome da Rosa*, por exemplo, começa seu relato dando ao leitor informações de que a história que será contada foi obtida através de um manuscrito.

Diante disso, o leitor pode se questionar, por exemplo, se aquilo que abre o romance de Eco é mesmo verdade ou algo criado pelo narrador para simplesmente nos fazer acreditar em suas palavras. Nesse contexto, o “documento histórico” trazido à tona também precisa ser questionado.

A 16 de agosto de 1968 veio parar em minhas mãos um livro devido à pena de um certo abade Vallet, *Le manuscript de Dom Adson de Melk*, traduit en français d’après l’édition de Dom J. Mabillon (*Aux Presses de l’Abbaye de la Source*, Paris, 1842). O livro, provido de indicações históricas em verdade bastante pobres, assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do século XIV, encontrado por sua vez no mosteiro de Melk pelo grande erudito seiscentista, a quem tanto se deve pela história da ordem beneditina. (...) Num clima mental de grande excitação lia, fascinado, a terrível história de Adson de Melk, e me deixei absorver tanto por ela que redigi uma tradução quase de vez, nalguns cadernos grandes da Papéterie Joseph Gibert, em que é tão agradável escrever se a caneta é macia. E assim procedendo chegamos aos arredores de Melk, onde ainda, a pique sobre uma ansa do rio, ergue-se o belíssimo Stift muitas vezes restaurado nos séculos. Como o leitor terá imaginado, na biblioteca do mosteiro não encontrei traços do manuscrito de Adson.

(ECO, 2018, p.9)

No contexto da ficção historiográfica, entra em cena a paródia como uma das técnicas mais importantes. Botelho (2011) aponta que é fundamental destacar que as distorções históricas das ficções pós-modernas são feitas de maneira consciente, com omissões e anacronismos, exageros envoltos a elementos paródicos.

Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que "já foi dito" precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica.
(HUTCHEON, 1991, p.62)

2.4.1 Paródia

Ao tratarmos da paródia pós-moderna, partiremos de uma revisão conceitual do termo. Isso se faz necessário porque, ao longo dos séculos, a palavra foi sendo caracterizada basicamente como um procedimento que implica “zombaria” ou “humor”. Uma busca *online* pelo vocábulo, em *sites* de pesquisa como o *Google*, prova essa conotação. Os primeiros resultados disponíveis no buscador nos encaminham a *links* que relacionam a paródia a situações que conotam contextos jocosos, fundamentalmente, com o intuito de fazer rir.

Inclusive, segundo Linda Hutcheon (1985), quando uma obra ficcional, por exemplo, é referenciada e classificada como “paródia”, em geral, a impressão que emerge é que tal texto é algo “menor”, desmerecido de importância. Possivelmente, essa percepção tem relação com o sentido tradicional que se projeta sob o termo “paródia”.

Os dicionários não especializados provam a conotação “zombeteira” que tradicionalmente reveste o significado da paródia. O *Michaelis online*²⁶⁹ diz que paródia pode ser definida como: **“Imitação satírica e jocosa de uma obra literária, musical, teatral etc.”** ou **“Imitação burlesca que, usando o exagero, mostra o ridículo de qualquer coisa ou situação; arremedo”** (grifo nosso). Dicionários em língua inglesa, como o *Oxford Living*²⁷⁰, também seguem a mesma linha de caracterização: **“Uma imitação do estilo de um escritor, artista ou gênero em particular, com exagero deliberado para efeito cômico.”** E **“Uma imitação ou versão de algo que fica muito aquém do real; uma farsa.”**²⁷¹ (grifo nosso)

Segundo o *Online Etymology Dictionary*²⁷², o termo “paródia”, ou em inglês *parody*, teria sido grafado primeiro em língua inglesa por Ben Jonson (1572-1637), por volta de 1590.

²⁶⁹ <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/par%C3%B3dia/> acessado dia 02 de abril de 2019

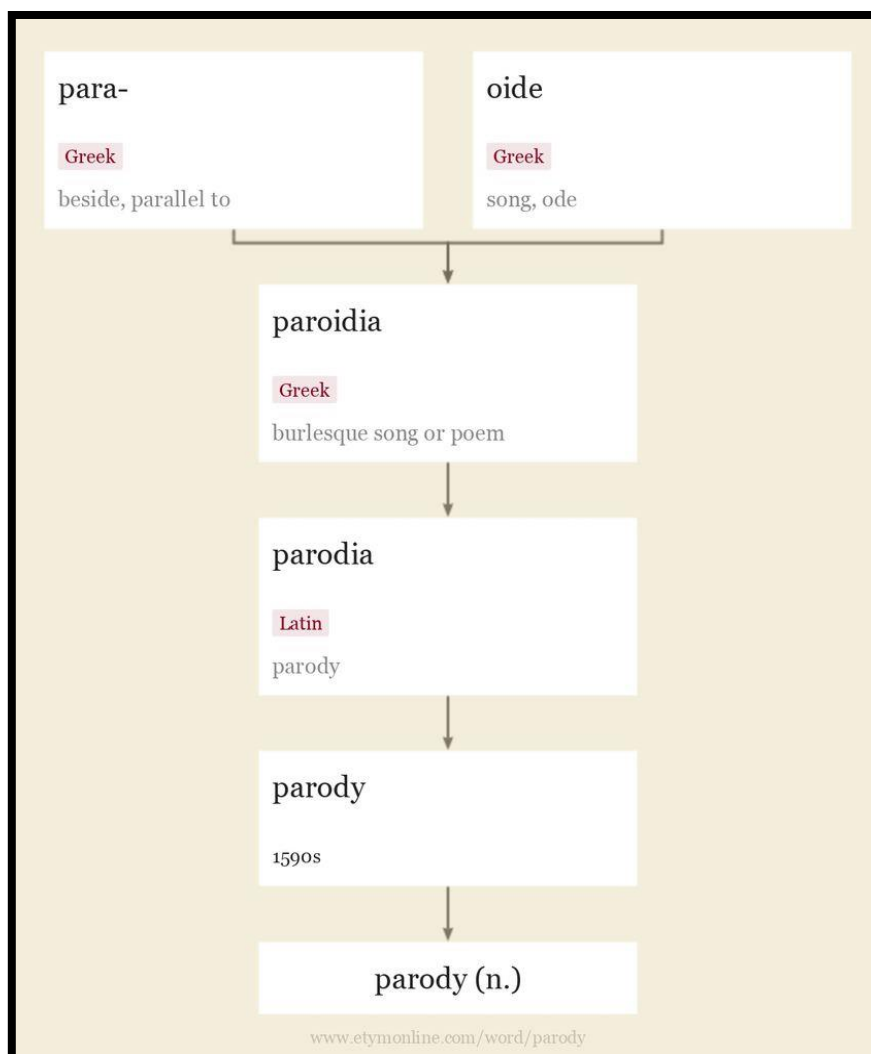
²⁷⁰ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/parody> acessado em 02 de abril de 2019

²⁷¹ “An imitation of the style of a particular writer, artist, or genre with deliberate exaggeration for comic effect.” e “An imitation or version of something that falls far short of the real thing; a travesty.”

²⁷² https://www.etymonline.com/word/parody#etymonline_v_44941 acessado em 02 de abril de 2019

Contudo, as origens do vocábulo são mais antigas. Ainda de acordo com o dicionário de etimologia, “paródia” vem do grego *paroidia*, onde “*para*” significa “em paralelo”, e “*-oide*” tem o sentido de “canção”. O referido dicionário disponibiliza uma imagem mostrando a evolução do termo:

Figura 36 – A evolução da paródia



A imagem mostra a evolução do termo paródia do grego até o inglês. Fonte: https://www.etymonline.com/word/parody#etymonline_v_44941 acessado em 02 de abril de 2019

Através da citação abaixo, Linda Hutcheon nos proporciona uma melhor abordagem da etimologia do termo “paródia”, principalmente naquilo que diz respeito aos gregos:

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer ‘contra-canto’, e ficam-se por aí. Se

olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de ‘contra’ ou ‘oposição’. (...) No entanto, *para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas (...)

(1985, p. 46-47)

Assim, Hutcheon nos indica que a “imitação” pode ser vista como algo imbricado na própria origem da paródia. Todavia, o termo não carrega apenas essa dimensão copista, muito menos se destina a “fazer graça”. Na realidade, a paródia, principalmente na arte contemporânea, surge como um gênero que tem por efeito a auto-reflexividade, que é tão importante, por exemplo, para a literatura pós-moderna. A crítica canadense faz uma ressalva ao nos lembrar que não existe uma definição transhistórica que possa abarcar toda a significação desse conceito ao longo dos séculos.

Segundo Hutcheon (1985), pode-se pensar na paródia como uma forma de imitação, no entanto, uma imitação que se dá por via da ironia. Ou melhor, a paródia funciona como uma repetição, porém, mantendo uma distância crítica. Por sua vez, esse distanciamento acaba marcando uma “diferença”, em vez de uma simples semelhança. Em outras palavras, a imitação irônica é o que vai caracterizar a paródia. Contudo, a ironia, sempre presente no gênero em questão, não significa, nesse contexto, necessariamente, algo “zombeteiro” ou “ridicularizador”. Resumindo, a paródia vai instalar o diferente por meio da semelhança. (HUTCHEON, 1985)

A paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela a sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução. Mas qualquer situação discursiva, e não apenas uma situação paródica, inclui um emissor enunciador e codificador, bem como um receptor do texto.

(HUTCHEON, 1985, p. 109)

Além disso, a paródia pode ainda ser um método contestador. Indo de encontro ao discurso hegemônico de poder, descaracterizando, ou até mesmo reduzindo, a “fala” da autoridade. Nesse caso, lembra Dentith (2000), uma das maneiras de enxergar a paródia é

através da alusão e da ligação com o riso (p.9). Pois, esse, em alguns casos, pode funcionar como uma contra-força demolidora. Hutcheon (1985) nos diz que essa subversão pode ser aplicada utilizando-se, por exemplo, a ironia.

George Minois em *História do Riso e do Escárnio*, de 2003, confirma que uma das facetas do riso pode ser justamente o caráter “destruidor”. E mais, continua o crítico, o riso, na Idade Média, principalmente, aquele carnavalesco, tinha uma dimensão festiva, alegre, como ficou claro nas palavras de Bakhtin. O riso estava impregnado com um valor capaz de subverter a ordem social, mesmo que temporalmente. Nesse contexto, as autoridades toleravam que o artifício fosse empregado. Além do que, “O riso pode servir para convencer, para atacar, para defender, para ensinar”. (p.74)

Vários críticos que estudaram o riso dizem que o recurso, mesmo tolerado durante o carnaval no medievo, não era visto com bons olhos pela Igreja Católica. O riso, para a instituição cristã, deformava o rosto, não era natural, sendo algo que tendia ao monstruoso.

A condenação do riso pelos cristãos é quase proverbial na Antiguidade tardia. No século VI, quando o retórico Clorício faz uma apologia da mímica, ele se pergunta se o cristianismo considera o riso diabólico. Defendendo o riso, já cita como argumento seu poder terapêutico: um caso de cura de um doente que assistira a um mímico. É que, na época, as autoridades eclesiásticas, que controlavam o poder político desde a cristianização das autoridades imperiais, estavam, dali em diante, em condições de impor suas concepções culturais, inteiramente impregnadas de teologia. A argumentação contra o riso cede lugar à interdição pela força.

(MINOIS, 2003, p.94)

Eco, em *O Nome da Rosa*, trata desse tema como um dos tópicos mais latentes do romance. Em diversos momentos da obra se questiona, por exemplo, se Cristo alguma vez riu; também indaga sobre a função do riso, perguntando-se, finalmente, se esse gesto é algo “natural” ao ser humano. O escritor, porém, desenvolve esses debates apelando para a ironia. Inclusive, o enredo da trama é movido por um misterioso livro que todos buscam. Ao fim, revela-se que tal artefato tão procurado é a suposta parte da *Poética*, de Aristoteles, que se perdeu, a parte da obra que trata justamente da comédia. Jorge, um monge ancião do romance, que sabia existir tal livro e tenta por todos os meios esconder a verdade de seus colegas, diz em uma das passagens de *O Nome da Rosa* que:

‘Nosso senhor não precisou de tantas estultices para nos indicar o caminho certo. Nada em suas parábolas leva ao riso, ou ao temor. Adelmo, contudo, que agora chorais morto, gozava talmente com as monstruosidades que miniaturava, que perdera de vista as coisas últimas de que deviam ser figura material. E percorreu todos, todos digo’, e sua voz se tornou solene e ameaçadora, “os atalhos da monstruosidade. Onde Deus sabe punir. ’

(ECO, 2018, p. 98)

A forte inclinação pós-moderna para a utilização da paródia nas obras teria como forte motivo a já citada crise instaurada com respeito à noção de “sujeito”, o que levou à revisão e reavaliação dos processos de produção artística. É importante lembrar que, durante o Romantismo, com a ascensão do individualismo e da subjetividade, do fortalecimento das fontes autorais e da imagem do artista como uma criatura de onde toda a criação emanava, a paródia se fazia “mascarada”. As fontes se tornavam menos evidentes. Porém, se retrocedermos ao Renascimento, podemos ver que, naquele momento histórico, a paródia se estabelecia como um elemento importante na criação artística. Shakespeare, de acordo com Dentith (2000), foi um dos artistas que mais utilizou esse recurso no palco. As peças do bardo inglês, que empregavam diversos gêneros, inclusive misturando-os, adotou a paródia.

Pode-se dizer que o âmbito intencional da paródia vai, então, desde a admiração respeitosa às fontes até a ridicularização mordaz. Hutcheon completa dizendo que “Qualquer forma codificada pode, teoricamente, ser tratada em termos de repetição com distância crítica (...), e nem sequer necessariamente no mesmo médium ou gênero. É conhecida a tendência da literatura para parodiar o discurso não literário.” (p. 28)

Considere-se ainda que, ao texto literário paródico, por exemplo, é concedida uma licença importante: a da transgressão. Isto é, ele pode subverter e transgredir limites e convenções. Contudo, essa “liberdade” tem fronteiras que se impõem pelo próprio fato de ser o escrito uma paródia. Quer dizer, se a obra paródica foge demais da sombra da fonte com a qual mantém relações intertextuais, logo, ela não será reconhecida como paródia, porque a ligação entre ambas pode se esgarçar.

Esse caráter “transgressor” que Hutcheon identifica na paródia pode ainda ser uma maneira de dessacralizar textos ou convenções literárias, pois o recurso paródico pode colocar em “questionamento” a legitimidade de outros textos. Dessa maneira, diz-se que a paródia é “anárquica”, funde gêneros, estilos, categorias, discursos etc. Faz com que a obra parodiada perca seu “poder” e se torne menos “dominante” (HUTCHEON, 1985, p. 98).

A crítica canadense diz que, com a crescente homogeneidade da cultura de massa, o número de formas a serem parodiadas multiplicou-se. Em outras palavras, nos séculos que antecedem a guinada da globalização, a *Bíblia*, por exemplo, ao lado dos romances clássicos e dos mitos gregos e romanos etc., era um dos textos mais parodiados. Por isso, não era raro ver obras literárias que aludissem a passagens ou a livros bíblicos. As fontes utilizadas nos discursos paródicos contemporâneos, no entanto, diversificaram-se e se avolumaram em quantidade alarmante.

Entretanto, deve-se considerar que a *Bíblia* e suas histórias, ainda em nossa contemporaneidade, continuam a exercer forte influência sobre os escritores dos mais variados gêneros, inclusive em enredos que tendem ao que é considerado como *best-seller*. Nesse contexto, pode ser citada como exemplo a série *The Chronicles of Narnia*, composta de sete livros, publicada por volta da década de 1950, pelo escritor irlandês C.S. Lewis (1898-1963). Na trama, o personagem Aslan, um grande leão, pode ser lido como uma paródia a Jesus Cristo. Segundo Chevalier (2012), o animal representa e chega a ser visto como um símbolo que encarnaria o poder, a força, a sabedoria, a justiça, ampliando as potenciais referências a Cristo. Inclusive, não é incomum que algumas igrejas utilizem a expressão “Leão de Judá” para se referir ao Salvador. Na passagem abaixo, em *As Crônicas de Narnia: o Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa*, em inglês: *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch, and the Wardrobe*, o primeiro volume da série, de 1950, há uma clara referência à crucificação e ressurreição de Jesus Cristo através de Aslan.

(...) Foi quando ouviram um grande barulho, um barulho ensurdecedor de uma coisa que estala, como se um gigante acabasse de quebrar um prato gigantesco.

– Que barulho foi esse? – disse Lúcia, agarrando-se ao braço de Susana.

– Não sei. Estou com medo... estou com medo de olhar...

– Devem ter voltado... Vamos olhar! – E Lúcia virou-se, obrigando Susana a fazer o mesmo.

O sol dera a tudo uma aparência tão diferente, alterando de tal maneira as cores e as sombras, que por um momento não repararam na coisa de fato importante. Até que viram. A Mesa de Pedra estava partida em duas por uma grande fenda, que ia de lado a lado. E de Aslam, nem sombra.

– Oh! Oh! Oh! – gritaram as meninas, correndo para a mesa.

– Isso é demais! Podiam ao menos ter deixado o corpo em paz.

– Mas que coisa é essa? Ainda será magia?

– Magia, sim! – disse uma voz forte, pertinho delas. – Ainda é magia.

Olharam. Iluminado pelo sol nascente, maior do que antes, Aslam sacudia a juba (pelo visto, tinha voltado a crescer).

– Aslam! Aslam! – exclamaram as meninas, espantadas, olhando para ele, ao mesmo tempo as sustadas e felizes.

- Você não está morto?
 – Agora, não.
 – Mas você não é... um... um...? – Susana, trêmula, não teve a coragem de usar a palavra “fantasma”.
 Aslam abaixou a cabeça dourada e lambeu-lhe a testa. O calor de seu bafo era de criatura viva.
 – Pareço um fantasma?
 – Não! Você está vivo! Oh, Aslam! – gritou Lúcia, e as duas meninas atiraram-se sobre ele com mil beijos.
 – Mas explique tudo isso, por favor – disse Susana, ao recuperar um pouco da calma.
 – Explico: a feiticeira pode conhecer a Magia Profunda, mas não sabe que há outra magia ainda mais profunda. O que ela sabe não vai além da aurora do tempo. Mas, se tivesse sido capaz de ver um pouco mais longe, de penetrar na escuridão e no silêncio que reinam antes da aurora do tempo, teria aprendido outro sortilégio. Sabereria que, se uma vítima voluntária, inocente de traição, fosse executada no lugar de um traidor, a mesa estalaria e a própria morte começaria a andar para trás... E agora...^{273 274}

(LEWIS)

²⁷³ At that moment they heard from behind them a loud noise—a great cracking, deafening noise as if a giant had broken a giant's plate.

‘What’s that? Said Lucy, clutching Susan’s arm.

‘I – I fell afraid to turn round,’ said Susan; ‘something awful is happening’.

‘They’re doing something worse to *Him*’ said Lucy. ‘Come on!’ And she turned, pulling Susan round with her’.

The rising of the sun had made everything look so different – all colours and shadows were changed – that for a moment they didn’t see the important thing. Then they did. The Stone Table was broken into two pieces by a great crack that ran down it from end to end; and there was no Aslan.

‘Oh, oh, oh!’ cried the two girls, rushing back to the Table.

‘Oh, it’s *too* bad’ sobbed Lucy; ‘they might have left the body alone.’

‘Who’s done it?’ cried Susan. ‘What does it mean? Is it more magic?’

‘Yes!’ said a great voice from behind their backs. ‘It is more magic.’ They looked round. There, shining in the sunrise, larger than they had seen him before, shaking his mane (for it had apparently grown again) stood Aslan himself.

‘Oh, Aslan!’ cried both the children, staring up at him, almost as much frightened as they were glad.

‘Aren’t you dead then, dear Aslan?’ Said Lucy.

‘Not now’, said Aslan.

‘You’re not – not a - ?’ asked Susan in a shaky voice. She couldn’t bring herself to say the word *ghost*. Aslan stooped his golden head and licked her forehead. The warmth of his breath and rich sort of smell that seemed to hand about his hair came all over her.

‘Do I look it?’ he said.

‘Oh, you’re real, you’re real! Oh Aslan’ cried Lucy, and both girls flung themselves upon him and covered him with kisses.

‘But what does it all mean?’ asked Susan when they were somewhat calmer.

‘It means,’ said Aslan, ‘that though the Witch knew the Deep Magic, there is a magic deeper still which she did not know. Her knowledge goes back only to the dawn of time. But if she could have looked a little further back, into the stillness and the darkness before Time dawned, she would have read there a different incantation. She would have known that when a willing victim who had committed no treachery was killed in a traitor’s stead, the Table would crack and Death itself would start working backward.’

(italico no original) (LEWIS, 2001, p.184-185)

²⁷⁴ Versão *epub*.

Por outro lado, nos dias de hoje, não é incomum que romances pós-modernos aludam a uma polifonia de textos populares, tipo *best-sellers*, ou a filmes, músicas, obras de artes. Muitos desses trabalhos, em variados casos, parodiam outros textos populares, criando uma espécie de “cadeia de intertextualidades”.

O seriado animado norte-americano, *The Simpsons*²⁷⁵, ao longo de suas trinta temporadas, tem feito alusões e parodiado diversos trabalhos cinematográficos, peças de teatro, romances e figuras históricas, podendo ser citados: *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*; *Thelma and Louise*; *Batman*; *Pulp Fiction*; *A Clockwork Orange*; *Fantasia*; *The Godfather*; entre outros. Às vezes, a paródia se revela no título do episódio, como aconteceu com o segundo episódio da quarta temporada, intitulado *A Streetcar named Marge*, que remete à peça de Tennessee Williams (1911-1983), *A Streetcar Named Desire*, de 1947. No caso dos *Simpsons*, em nossa leitura, a utilização da paródia poderia ser vista como uma forma de “desmitificação” de alguns textos *pops* que são tomados como “clássicos” ou “cults”, confirmando o indicativo “transgressor” da paródia apontado por Hutcheon.

Assim, o recurso estilístico utilizado nos *Simpsons* acaba se misturando com o riso, com o “baixo”, para ridicularizar. Porém, em seu alicerce, a paródia também aparece como uma crítica irônica ao sistema e a toda a sociedade estadunidense. Homer, chefe da família, bebedor e bobo, mimetizaria, em algumas leituras, o estereótipo do “típico” cidadão norte-americano. Aliás, toda a família Simpson, disfuncional, pode vir a atuar como um retrato paródico da classe média dos Estados Unidos.

Figura 37 – Referências dos *Simpsons*

²⁷⁵ Fonte: <https://www.denofgeek.com/tv/the-simpsons/35132/the-simpsons-top-30-movie-references> Acessado em 04 de abril de 2019



Na montagem acima, o sétimo episódio da décima nona temporada de *The Simpsons* parodia o filme *Planet of the Apes*, de 1968. Fonte das imagens: <https://www.tested.com/art/movies/470592-make-and-production-design-planet-apes/> e <https://www.denofgeek.com/tv/the-simpsons/35132/the-simpsons-top-30-movie-references> Acessados em 04 de abril de 2019.

Sobre as inflexões paródicas envolvendo formas cultas e populares de arte, Hutcheon (1985) diz que:

O romance contemporâneo que incorpora parodicamente formas de arte, altas e baixas, é outra variante daquilo que Bakhtin apreciava na ficção: o dialógico ou polifônico.(...) Talvez a paródia possa florescer hoje por vivermos num mundo tecnológico em que a cultura substituiu a natureza como tema da arte (p. 104)

Porém, tomemos como exemplo uma obra tipicamente pós-moderna, *Star Wars*. A série de filmes iniciada por George Lucas, em 1977, rendeu ao menos, até agora, nove filmes da saga

central e dois *spin-offs*, arrecadando-se, como *box office*, aproximadamente mais de 10,2 bilhões de dólares²⁷⁶ em bilheteria mundial. Hutcheon, em sua leitura de *Star Wars*, diz acreditar que os filmes são uma paródia, chegando a traçar paralelos entre os longa-metragem da franquia com outras produções, como *O Mágico de Oz* e *Hamlet*.

Os vários filmes da série *Guerra das Estrelas* foram todos eles paródias a, entre outros textos, *O Feiticeiro de Oz*. O Leão (muito pouco) Cobarde foi transformado no Chewbacca, o Wookie; o Homem de Lata é o futurístico *robot* C3PO; o cachorrinho é, agora, R2D2. Os comilões (*munchkins*) reaparecem como várias criaturinhas prestáveis, diferentes em cada filme. Os caminhos celestes substituem a estrada de tijolos amarelos, mas a bruxa má (aqui, o imperador) continua a ser andrógina, traja de negro e é literalmente derrubada no fim do terceiro filme. Outras paródias óbvias encontram-se também em acção: C3PO e R2D2 são um Bucha e Estica mecanizados; Solo, Luke e Chewy são os novos Três Mosqueteiros. Há outras paródias mais isoladas que nem todos os membros da audiência poderiam apanhar; a acção da batalha no espaço, por exemplo, tem por modelo directo a coreografia dos combates aéreos dos caças nos filmes de Hollywood da Segunda Guerra Mundial e, num dos filmes, Chewbacca apanha a cabeça decapitada, semelhante a um crânio, de C3PO, segura-a na mão e solta uns bramidos – mas os bramidos têm a sintaxe rítmica da fala de Hamlet: *Alas, poor Yorick! I Knew him, Boratio; a fellow of infinite jest, of most excellent fancy.*

[sic] (HUTCHEON, 1985, p. 40)

Se fizermos uma pesquisa detalhada, encontraremos outras inúmeras referências intertextuais que foram utilizadas para a construção dos enredos da série fílmica. George Lucas teria se inspirado, por exemplo, em mitos e lendas, inclusive aludindo a elementos da cultura japonesa, como os Samurais, ou ainda a filmes de *bang-bang*, do tipo faroeste.

Contudo, a fórmula central que guia os filmes se basearia no arquétipo do monomito, de Campbell. Em algumas passagens de *The Power of Myth*, o autor americano sinaliza para algumas referências que *Star Wars* tomou emprestado:

MOYERS: Depois que meu filho mais novo tinha assistido a *Star Wars* pela décima segunda ou décima terceira vez, perguntei lhe: “Por que você repete isso tantas vezes?”, e ele respondeu: “Pela mesma razão por que você passou toda a sua vida lendo o Velho Testamento”. Ele estava em outro mundo mítico.

²⁷⁶ Fonte: <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Star-Wars#tab=summary> acessado em 11 de junho de 2019 [atualizado em janeiro de 2020]

CAMPBELL: *Star Wars* certamente possui uma perspectiva mitológica válida. O filme encara o Estado como uma máquina e pergunta: “A máquina vai esmagar a humanidade ou vai colocar-se a seu serviço?” A humanidade não provém da máquina mas da terra. O que vejo em *Star Wars* é o mesmo problema que o Fausto nos coloca: Mefistófeles, o homem máquina, pode nos prover de todos os meios e está igualmente apto a determinar as finalidades da vida. Mas a peculiaridade de Fausto, que o qualifica para ser salvo, é que ele busca finalidades diferentes das da máquina.

Ora, quando tira a máscara de seu pai, Luke Skywalker cancela o papel de máquina que o pai tinha desempenhado. O pai era o uniforme. Isso é poder, o papel do Estado.²⁷⁷

(CAMPBELL)²⁷⁸

Ainda nesse contexto, chegamos ao filme da Disney, *O Rei Leão*, lançado em 1994. Analisando a narrativa do longa-metragem, é possível notar que a obra cinematográfica evoca passagens e referências diretas às peças de Shakespeare, com especial atenção a *Hamlet*. Nas duas tramas citadas, os fantasmas dos pais dos personagens centrais se tornam elementos essenciais para o desenvolvimento da ação do fluxo narrativo. Na verdade, eles “trazem” aos protagonistas “verdades” que os levam a agirem, saindo da (aparente) “inércia” em que se encontravam.

Figura 38 – O Rei Leão

²⁷⁷ MOYERS: After our youngest son had seen *Star Wars* for the twelfth or thirteenth time, I said, "Why do you go so often?" He said, "For the same reason you have been reading the Old Testament all of your life." He was in a new world of myth.

CAMPBELL: Certainly *Star Wars* has a valid mythological perspective. It shows the state as a machine and asks, "Is the machine going to crush humanity or serve humanity? Humanity comes not from the machine but from the heart. What I see in *Star Wars* is the same problem that *Faust* gives us: Mephistopheles, the machine man, can provide us with all the means, and is thus likely to determine the aims of life as well. But of course the characteristic of Faust, which makes him eligible to be saved, is that he seeks aims that are not those of the machine.

Now, when Luke Skywalker unmasks his father, he is taking off the machine role that the father has played. The father was the uniform. That is power, the state role. (CAMPBELL, 1991, 23-24)

²⁷⁸Versão online disponibilizada pelo site:
file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/O%20Poder%20do%20Mito%20-%20Joseph%20Campbell.pdf
Acessado em 02 de abril de 2019



O Rei Leão, 1994, Disney.

Em *O Rei Leão*, o rei, Mufasa, é morto pelo seu irmão, Scar. Após o regicídio, para que seu sobrinho, Simba, que ainda era um filhote, não herde a coroa, que lhe é de direito, Scar indica que o herdeiro precisa fugir, pois as circunstâncias do assassinato levarão todos a acreditarem que o infante foi o real culpado pela morte do monarca. Com medo, Simba foge e se exila em um local distante, tentando esquecer sua verdadeira identidade. Anos após o acontecido, com ajuda de um personagem que surge como uma figura análoga ao “arauto”, Rafiki, o herdeiro, já crescido, recebe a visita do “fantasma” do seu pai. No encontro, o espectro de Mufasa, pede que Simba se lembre de seu papel, incumbindo ao herdeiro retomar o seu papel

no “ciclo da vida”, isto é, destronar seu tio, o usurpador, tornando-se o rei. Dessa forma, como se pode observar, o espectro do antigo monarca desempenha um papel decisivo para o curso narrativo de *O Rei Leão*.

Em *Hamlet*, o fantasma do rei Hamlet é quem aparece movendo as engrenagens da peça. Até sua aparição, não tínhamos conhecimento de que ele havia sido vítima de um regicídio, cometido pelas mãos do seu próprio irmão, Claudius, que se torna rei, casando-se com sua cunhada. O espectro faz essa revelação ao seu filho, Hamlet, pedindo que ele vingue sua morte, e que se lembre dele:

Fantasma.

Sou o espectro de teu pai;
Condenado a vagar durante a noite,
Por algum tempo, e a jejuar de dia
Preso no fogo, até que este consuma (...)

Hamlet.

Oh, Deus!

Fantasma.

Vinga a sua alma e o seu assassinato!

Hamlet.

Assassinato?

Fantasma.

Assassinato, sim, sempre covarde,
Mas desta vez mais torpe e mais covarde.

Hamlet.

Conta-me logo, pra que eu, com asas
Rápidas como a ideia ou como o amor,
Voe à vingança.

Fantasma.

Era o que esperava.
Serias mais apático e mais lento
Que a raiz que apodrece junto ao Letes,
Se não fizesse isso. Agora, Hamlet,
Escuta: Dizem que eu, quando dormia
No meu jardim, fui vítima da raiva
De uma serpente; e assim, na Dinamarca
Toda, essa história em torno a mim forjada
Foi repetida como verdadeira.
Mas tu, meu nobre jovem, toma nota
De que a serpente que tirou a vida
De teu pai, usa agora a sua coroa.

Hamlet.

Oh, minh'alma profética; meu tio!

[...]

Fantasma.

(...) Adeus! Adeus! Recordate de mim! ²⁷⁹

(SHAKESPEARE, 2016, ATO 1, CENA 5, p. 388-391)

Os elementos e as estruturas de *Hamlet*, parodiados em *O Rei Leão*, funcionam como componentes do texto, e atualizam, em certo sentido, a peça de Shakespeare para um público mais jovem, tecendo a linha central da trama da *Disney*. Contudo, apesar disso, o longa metragem animado não foge, em seu enredo, aos elementos que remetem às partes constitutivas dos contos de fadas, ao “felizes para sempre”. É possível ainda notar, ao se analisar o filme, elementos da sátira, de cunho moralizante, principalmente pelo uso de animais, ironicamente, encenando dramas humanos.

Segundo Dentith (2000), mesmo que a paródia seja um elemento altamente relevante em nossos dias, podendo ser encontrada em sistemas populares de entretenimento, como exemplificamos com *Star Wars*, ou *O Rei Leão*, ela já estava presente desde os gregos. Contudo, o que muda é o domínio e a escala de penetração da indústria cultural (p.185)

Em um mundo sem hierarquias culturais, a paródia aqui certamente não é - ou não apenas - paródia do 'alto' pelo 'baixo', pois se fixa mais tipicamente em outros produtos da própria cultura popular, como um comediante parodia outro, como os músicos *pop* e *disc-jockeys* se reúnem e se testam, assim como o próprio karaokê oferece a chance de imitar ou reproduzir as vozes incessantemente reproduzidas da música popular.²⁸⁰

(itálico nosso) (DENTITH, 2000, p. 184)

²⁷⁹ **Ghost.** I am thy father's spirit,/Doomed for a certain term to walk the night,/And for the day confined to fast in fires,/Till the foul crimes done in my days of nature[...] /(...) **HAMLET** O heaven!**Ghost** Revenge his foul and most unnatural murder.**HAMLET** Murder!**Ghost** Murder most foul, as in the best it is;/But this most foul, strange and unnatural.**HAMLET** Haste, haste me to know it, that I, with wings as swift/As meditation or the thoughts of love, /May sweep to my revenge.**Ghost** I find thee apt;/ And duller shouldst thou be than the fat weed/That roots itself in ease on Lethe wharf,/Wouldst thou not stir in this. Now, Hamlet, hear:/It's given out that, sleeping in mine orchard,/A serpent stung me; so the whole ear of Denmark/Is by a forgèd process of my death/Rankly abused. But know thou, noble youth,/The serpent that did sting thy father's life/Now wears his crown.**HAMLET** O my prophetic soul! My uncle!

(...) **Ghost** [...] Adieu, adieu! Hamlet, remember me. (SHAKESPEARE, 2007, ACT 1, SCENE 5, p.1939-1940)

²⁸⁰ In a world without cultural hierarchies, parody here certainly is not—or not only—parody of the ‘high’ by the ‘low’, for it more typically fixes upon other products of popular culture itself, as one comedian parodies another, as pop musicians and disc jockeys sample and remix each other, as indeed karaoke itself offers the chance to mimic or act out the incessantly reproduced voices of popular music.
(DENTITH, 2000, p. 184)

Em um texto, as paródias, segundo Dentith (2000), podem ser “específicas”, isto é, quando parodiam um texto em específico, fazendo uma alusão “direta”, como acontece, por exemplo, com *Wide Sargasso Sea*, que, além de um romance pós-colonial, é uma releitura paródica de *Jane Eyre*.

Ou, por outro lado, a paródia pode ser “geral”, quando não se volta a parodiar um texto em específico, como faz Cervantes em *Dom Quixote*, que parodia um gênero. Assim, as paródias podem aparecer referenciando um texto, um gênero, um estilo, um traço característico de um artista etc.

Contudo, acreditamos que, talvez, esse esquema não consiga ser suficiente para abarcar a diversidade de como as paródias podem se apresentar em um texto. Por exemplo, o *Ulysses*, de Joyce, é costumeiramente visto como uma paródia “direta” à *Odisseia*, de Homero (928 a.C. – 898 a.C.). Os episódios narrados no romance de Joyce, por exemplo, *Telemachus*, *Nestor*, *Proteus*, corresponderiam aos eventos que são contados na *Odisseia*. Contudo, a obra não é só isso, a trama do irlandês é mais polifônica e complexa. Em *The Irish Comic Tradition* (1962), Vivian Mercier diz que

(...) Ulisses não é uma paródia estilística de Homero, como são os *Batrachomyomachia* e *The Rape of the Lock*. Os principais elementos formais da *Odisseia*, parodiados em *Ulysses*, são os ritmos gerais da busca do pai, o vaguear e o retorno para casa, enfatizados pela divisão do livro em três partes desiguais, indicadas por algarismos romanos. Sem dúvida, pode-se dizer que as personagens da *Odisseia* são parodiadas, embora “caricaturas” seja um termo mais preciso. Os enredos dos episódios individuais - enredo, é claro, constitui um elemento formal - também são parodiados.²⁸¹
(itálico nosso) (p.213)

Figura 39 - Estrutura de *Ulysses*

²⁸¹ (...) *Ulysses* is not a stylistic parody of Homer, as are the *Batrachomyomachia* and *The Rape of the Lock*. The chief formal elements of the *Odyssey* parodied in *Ulysses* are the over-all rhythms of search for the father, wandering and return home, emphasized by the division of the book into three unequal parts, indicated by Roman numerals. No doubt one could say that the personages of the *Odyssey* are parodied, though ‘caricatures’ would be a more precise term. The plots of individual episodes – plot, of course, constitutes a formal element- are travestied also.
(itálico no original) (p.213)

Title	Scene	Hour	Organ	Art	Colour	Symbol	Technic
TELEMACHIAD							
Telemachus	Martello Tower	8:00 a.m.		theology	whitegold	heir	Narrative (young)
Nestor	Mr Deasy's School	10:00 a.m.		history	brown	horse	Catechism (personal)
Proteus	Sandymount Strand	11:00 a.m.		philology	green	tide	Monologue (male)
ODYSSEY							
Calypso	Bloom's House	8:00 a.m.	kidney	Home economics	orange	nymph	Narrative (mature)
Lotus-Eaters	Bath	10:00 a.m.	genitals	botany, chemistry	white	eucharist	Narcissism
Hades	Glasnevin Cemetery	11:00 a.m.	heart	religion	black	caretaker	Incubism
Aeolus	Freeman Newspaper	12:00 p.m.	lungs	rhetoric	red	editor	Enthymemic
Lestrygonians	Lunch [Restaurants]	1:00 p.m.	oesophagus	architecture		constables	Peristalsis
Scylla & Charybdis	National Library	2:00 p.m.	brain	literature		Stratford, London	Dialectic
Wandering Rocks	Streets of Dublin	3:00 p.m.	blood	mechanics		citizens	Labyrinth
Sirens	Ormond Hotel Concert Room	4:00 p.m.	ear	music		barmaids	fuga per canonem
Cyclops	Tavern (Barney Kiernan's)	5:00 p.m.	muscle	politics		fenian	Gigantism
Nausikaa	Rocks on Sandymount Shore	8:00 p.m.	eye, nose	painting	grey, blue	virgin	Tumescence, Detumescence
Oxen of Sun	Maternity Hospital	10:00 p.m.	womb	medicine	white	mors	Embryonic develop.m.ent
Circe	Brothel/ Nighttown	12:00 midnight	locomotor apparatus	magic		whore	
NOSTOS							
Eumeus	Cabman's Shelter	1:00 a.m.	nerves	navigation		sailors	narrative (old)
Ithaca	Bloom's House	2:00 a.m.	skeleton	science		comets	catechism (impersonal)
Penelope	Bed		flesh			earth	monologue (female)

Parte da tabela da estrutura de referências de *Ulysses*. Fonte: http://www.ricorso.net/tx/Lectures/3-Authors/Lectures/JAJoyce/Materials/Ulysses/chaps/U_schema.htm Acessado em 03 de abril de 2019

Segundo Mercier (1962), alguns dos episódios presentes em *Ulysses* não parodiariam um autor em particular, mas gêneros de determinados períodos, inclusive alguns tipicamente vistos como irlandeses, por exemplo:

No episódio '*Cyclops*' ou *pub*, encontramos paródia de gêneros como as traduções das sagas gaélicas do século XIX; relatos de sessões espíritas; relatos de jornais (...) uma descrição quase apocalíptica de uma procissão religiosa, com copiosas ilustrações da liturgia latina, e um trecho hilariante de um jornal da Liga Gaélica, pretendendo lidar com a habilidade do cão Garryowen de recitar a verve gaélica.²⁸²

²⁸² In the '*Cyclops*' or *pub* episode we find parody of such genres as nineteenth-century translations of Gaelic sagas; accounts of spiritualist séances; newspaper reports (...) an almost apocalyptic description of a religious procession, with copious illustrations from the Latin liturgy, and a hilarious excerpt from a Gaelic League journal, purporting to deal with the dog Garryowen's ability to recite Gaelic verve. (1962, p.212)

(grifo nosso) (1962, p.212)

É importante fazer um adendo em nosso texto para assinalar que a literatura irlandesa tem, com certa frequência, se utilizado da paródia. Isso se dá inclusive na literatura escrita em gaélico, redigida ainda na Idade Média. De acordo com Mercier (1962), *The Vision of Mac Conglinne*, datado entre os séculos XI e XII, parece ser o mais antigo e o melhor trabalho de paródia a “textos religiosos” escrito em gaélico, segundo a crítica. (p. 214).

Essa tradição se manteve, mesmo com o aumento do poder do Império Britânico sobre a Irlanda. Por volta do fim do século XVIII, a literatura produzida pelos *Anglo-Irish* também acabou parodiando textos e canções antigas do gaélico. Mesmo com o “enfraquecimento” do idioma local, as tradições folclóricas dos celtas foram revividas pelos colonizadores, que parodiavam as obras em inglês:

A menção de “*Father Prout*” nos leva a uma veia de paródia peculiar anglo-irlandesa. O gaélico como língua falada estava desaparecendo na Irlanda, quando o século XVIII se desvaneceu no século XIX, mas as tradicionais canções irlandesas não morreram. Novas palavras inglesas se encaixavam nelas, que muitas vezes não tinham relação com o gaélico. Geralmente essas palavras eram fornecidas por anglo-irlandeses (...), mas às vezes eram obra de poetas populares. Uma dessas baladas, “*Castlehyde*”, de um herdeiro itinerante dos bardos de Country Cork cujo nome não chegou até nós, inspirou uma famosa paródia, “*The Groves of Blarney*”, que por sua vez foi imitada e parodiada *ad nauseam*.²⁸³

(itálico nosso) (MERCIER, 1962, p. 222)

Nesse mesmo sentido, os trabalhos produzidos pelos grupos de escritores do *Gaelic Revival* e do *Celtic Twilight*, historicamente situados no modernismo, quando tentaram acordar mitos e lendas da Irlanda antiga, podem também ser lidos como paródias. Isso porque os autores, dramaturgos e poetas acabaram reescrevendo ou se inspirando nas tradições folclóricas

²⁸³ Mention of ‘Father Prout’ brings us to a vein of parody which is peculiar Anglo-Irish. Gaelic as a spoken language was dying out in Ireland as the eighteenth century faded into the nineteenth, but the traditional Irish tunes did not die. New English words fitted to them, which often bore no relation to Gaelic. Usually these words were supplied by Anglo-Irishmen (...) but sometimes they were the work of folk poets. One such ballad, ‘Castlehyde’, by an itinerant heir of the bards from Country Cork whose name has not come down to us, inspired a famous parody, ‘The Groves of Blarney’, which in its turn was imitated and parodied *ad nauseam*. (MERCIER, 1962, p. 222)

dos celtas. E mais, geralmente, esses textos eram retomados com uma forte carga política com viés nacionalista.

Essa tradição paródica da literatura irlandesa tem sido constantemente reciclada. Recentemente, autores como Marina Carr (1967-) têm recorrido a essa tradição em suas peças para o teatro. A dramaturga evoca a paródia, por exemplo, em *Ariel*, de 2002, que recorda a trilogia de Ésquilo (525 a.C. – 456 a.C.), como a *Orestéia*, que teria sido encenada pela primeira vez por volta de 458 a.C. Além disso, os textos de Carr criticam, através de situações irônicas, a conjuntura política do país, a religião e o próprio sistema capitalista.

Na realidade, a comédia vai ser um elemento essencial ao drama de Carr. Segundo Luna (2015):

Ao testemunharmos algumas de suas ações mais dramáticas, somos instados a nos perguntar, com alguns renomados críticos, se o trágico contemporâneo poderia ser dramatizado num teatro absolutamente sério, tamanho o desacerto notado nas conjunturas da vida social e política de um século de tantas contradições, um século em que civilização se confunde perigosamente com barbárie.²⁸⁴

Em *By the Bog of Cats*, de 1998, Marina Carr parodia o mito grego da Medeia. Contudo, no texto estão inseridos elementos tipicamente irlandeses, que acabam evidenciando relações diretas com a história do país. No caso da peça citada, isso se dá, por exemplo através da ambientação da trama nos *bogs* irlandeses. Destaca-se que esses cenários naturais, encharcados e enlameados, carregam consigo uma forte carga nacionalista, que remete à resistência política da Irlanda e diz muito do contexto sociocultural da nação.

A paródia presente nos textos de Carr funciona em vários níveis, isto é, pode aparecer como uma análise da situação da Irlanda contemporânea, assombrada pelo seu passado e suas tradições, como fica claro através da leitura de *By the Bog of Cats*. Inclusive, o enredo que movimenta a ação da peça se constrói através de um inglês “dialetal”, do povo que vive nas *Midlands* irlandesas, como dito nas *stage directions* do texto. Durante o curso da ação, é possível notar, novamente, o forte apelo irônico da obra.

284 Fonte: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456107930.pdf Acessado em 11 de abril de 2019

Marianne McDonald²⁸⁵ *apud* Mesquita (2010) diz que a utilização da literatura clássica, nesse contexto, pode ser uma maneira de prover uma literatura de protesto, sendo, além disso, uma expressão de esperança e medo.

Os clássicos literários fornecem um modo intensificado de comunicação. Da mesma forma que o clássico pode ser usado para filtrar o terror pessoal, como o medo da morte, e permitir que o público enfrente esse medo, também pode explicar a atrocidade social e política para que o público possa finalmente ver o que em muitos casos preferiria ignorar.²⁸⁶

(p.291)

Patrick McCabe também recorre à paródia em seus trabalhos, como acontece, por exemplo, em sua peça *Frank Pig Says Hello* (1992), adaptação para o teatro de *The Butcher Boy*. Contudo, diferente de Carr, o autor adorna seu texto com referências que estão além da literatura clássica ou da história da própria Irlanda. Muitas obras parodiadas no drama de McCabe têm relação com a cultura popular. Inclusive, se faz notar nos textos do irlandês em questão um forte apelo a formas culturais que têm como origem os EUA.

Eldred (2005) acredita que, nas obras de McCabe, podemos encontrar diversas referências paródicas a filmes de horror, principalmente aqueles que estão na chamada “era de ouro” desse gênero fílmico, que se deu entre as décadas de 1950 e 1980. Além disso, as tramas evocam filmes do tipo “B”, conhecidos também como *trash*, que foram produzidos com orçamentos limitados e com situações que, ao invés do horror, despertam, entre outras coisas, a comicidade. E mais especificamente, *The Butcher Boy* teria relações paródicas com outras obras, inclusive literárias.

Um dos motivos para a utilização do horror nas tramas do autor irlandês se daria como uma maneira de mostrar a cultura “brutalizante” que impera na Irlanda pós-independência. Às vezes, não apenas outros trabalhos literários ou fílmicos são aludidos, mas figuras históricas

285 MESQUITA, Zoraide Rodrigues Carrasco de. Violence and hope in Ariel, by Marina Carr . Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, [S.l.], n. 58, p. 289-308, jan. 2010. ISSN 2175-8026. Available at: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2010n58p289/15012>>. Date accessed: 04 apr. 2019. doi:<https://doi.org/10.5007/2175-8026.2010n58p289>. Acessado em 04 de abril de 2019.

286 The literary classics provide a heightened mode of communication. In the same way that the classic can be used to filter personal terror, such as fear of death, and allow the audience to confront this fear, so can it explicate social and political atrocity so that the audience can finally see what in many cases it would prefer to ignore.(p.291)

podem aparecer como personagens das tramas de McCabe. Exploraremos, com mais profundidade, essas relações paródicas em nosso capítulo de análise do *corpus*.

Tomemos, nesse momento, como exemplo, *Frank Pig Says Hello* (1992):

Frank Opera uma furadeira
 Piglet – Não, por favor. Cirurgião – Você pode mover a cabeça um pouco, por favor?
 Paciente – Puxe tudo para fora! Todo o monte sangrento!
 (...) Piglet – Wee! Wee! (Canta.) Be-bop-a –lula.
 (McCABE, Cena 24, 1998, p. 287)

Além da violência da cena acima citada, fica saliente ao final da fala de Piglet, uma paródia à canção “*Be-Bop-A-Lula*”, gravada pela primeira vez por *Gene Vincent and His Blue Caps*, no fim da década de 1950. A música, posteriormente, foi regravada por Elvis Presley. No texto de McCabe, a referência funciona como indicativo da loucura do personagem.

Well be-bop-a-Lula she's my baby
 Be-bop-a-Lula I don't mean maybe
 Be-bop-a-Lula she's my baby
 Be-bop-a-Lula I don't mean maybe
 Be-bop-a-Lula she's my baby doll
 My baby doll, my baby doll (...) ²⁸⁷

Linda Hutcheon (1991) afirma que a paródia se tornou um elemento comum à literatura irlandesa porque é uma forma de contestação por dentro do próprio sistema, como acontece com aquelas populações que foram regidas por um poder imperial:

A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo, a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de “ex-cêntrico”, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. Isso se aplica claramente aos arquitetos contemporâneos que tentam combater a hegemonia do modernismo em nosso século. Mas a paródia também tem sido uma das

²⁸⁷ <https://genius.com/Gene-vincent-be-bop-a-lula-lyrics> Acessado em 04 de abril de 2019

formas literárias pós-modernas favoritas de escritores de lugares como a Irlanda e o Canadá, pois eles trabalham ao mesmo tempo de dentro e de fora de um contexto culturalmente diferente e dominante.

(HUTCHEON, 1991, p. 58)

Voltando a citar outros exemplos fora do contexto irlandês, Umberto Eco, em *O Nome da Rosa*, estabelece dentro do romance diversas paródias. O gótico, gênero surgido por volta do século XVIII, aparece ao fundo, como ambientação do romance do escritor italiano.

Além disso, em *O Nome da Rosa* temos paródias diretas, através dos nomes dos personagens centrais, William de Baskerville e Adso de Melk. Ambos nos remetem às histórias de *Sherlock Holmes*, de Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930). O nome do primeiro é uma paródia com o título do romance *The Hound of the Baskerville*, publicado em 1902. William é a “personificação” de Holmes, detetive de raciocínio lógico e astuto. Já o segundo, Adso, narrador de *O Nome da Rosa*, se faz de ouvinte e pupilo de William, sendo, por sua vez, uma paródia do Dr. Watson, fiel escudeiro de Holmes nas soluções de crimes. Na obra de Eco, é importante salientar que a estrutura do texto também é parodiada, pois, assim como acontece nos textos de Doyle, os narradores não têm acesso direto ao pensamento daqueles que solucionam os crimes.

Em geral, os nomes dos personagens nos romances pós-modernos são importantes fontes para entendermos como a paródia se movimentará ironicamente através dos textos. Em *Os Filhos da Meia-Noite*, Aadam Azizm, avô de Salim, guarda relações paródicas com Adão, o personagem bíblico do *Gênese*. A paródia se torna mais forte quando olhamos a grafia do nome “Adão” em inglês, Adam.

Adão é conhecido como aquele que começa uma dinastia, ou o primeiro homem da terra, que será responsável por povoar o mundo. Aadam Azim também construirá uma linhagem. Contudo, ironicamente, seu traço característico se dá através do nariz do personagem, como salienta o barqueiro Tai:

Entretanto, o traço principal da anatomia de meu avô não era nem a cor nem a altura, nem a força do braço ou o aprumo das costas. Ali estava aquele apêndice, ondulando como uma louca banana-da-terra no meio de seu rosto... Aadam Aziz, esperando Tai, contempla seu nariz na água agitada. Tal nariz teria, facilmente, dominado rostos menos impressionantes que o seu; mesmo no dele, é a primeira coisa que se vê, e a que mais deixa recordações. (...) O nariz de meu avô: narinas bem abertas, curvilíneas, como bailarinas. Entre elas

projeta-se o arco triunfal do nariz, primeiro para cima e para fora, depois para baixo e para trás, lançando-se na direção do lábio superior com um volteio soberbo e, daí a pouco, puntirrubro. (...) O nariz do dr. Aziz — só comparável à tromba do deus Ganesh, o de cabeça de elefante — anunciava de modo incontestado seu direito a ser um patriarca. Foi Tai quem também lhe ensinou isso. Quando o jovem Aadam mal passara da puberdade, o arruinado barqueiro disse: “Esse é um nariz para dar início a uma família, príncipezinho. Não haverá engano quanto ao fundador da linhagem. Os imperadores mogóis teriam dado a mão direita por um nariz assim.

(p.24-25)

Ao longo desses exemplos citados, fica clara a importância e a recorrência da ironia. Como havíamos apontado, a paródia, para se constituir como tal, necessita recorrer à ironia. Porém, no mesmo sentido que a “paródia”, o conceito da “ironia” encontra-se “deformado”. Isto é, habitualmente, apontamos como “irônico” aquilo que remete ao cômico, divertido, zombeteiro, entre outros.

Na verdade, o termo “ironia”, através dos séculos, teve o seu conceito alterado, como fica claro na seguinte citação:

A palavra ironia não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. Os diferentes fenômenos a que se aplica a palavra podem parecer ter uma relação muito fraca. [...] Assim, o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro.

(ALAVARCE, 2009, p. 25 *apud* MUECKE, 1995, p.22)²⁸⁸

A ironia constitui-se por um discurso duplo. Em sua forma verbal, há um texto operando, enquanto o sentido, aquilo que realmente busca transmitir, está codificado, escondido por trás das palavras. Hutcheon, em *Teoria e Política da Ironia* (2000), diz que a ironia pode ser vista através do relacionamento entre o “dito” e o “não dito”, onde cada um assume um significado apenas em relação ao outro. Porém, ela nos lembra que não é um poder entre iguais, pois a força

²⁸⁸ ALAVARCE, CS. A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 208 p. ISBN 978-85-7983-025-9. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>. Acessado em 03 de abril de 2019

do “não dito” desafia aquilo que está “dito”, sendo, na verdade, a condição semântica que vai definir a ironia.

Hutcheon, contudo, chama atenção também para o contexto no qual se encontram o texto, a ironia e a paródia:

Tanto a ironia como a paródia operam a dois níveis - um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis.

(HUTCHEON, 1985, p. 51)

Na paródia, a ironia vai funcionar da seguinte forma, de acordo com Hutcheon:

A ironia pode ser simultaneamente incluir e excluir; sugere tanto cumplicidade como distância. Nisto, parece-se com o funcionamento do riso, quer social [...], quer psicologicamente [...]. Mas dizê-lo não equivale a equacioná-la com o riso ou o ridículo. A ironia, ao exigir códigos comuns para a compreensão, pode ser uma estratégia tão exclusiva como o ridículo. É uma força tão potencialmente conservadora como o riso correctivo, escarnecedor. **A paródia que exhibe ironia para estabelecer a distância crítica necessária para a sua definição formal, trai também uma tendência para o conservadorismo, apesar do facto de ter sido louvada como o paradigma da revolução estética e da mudança histórica.**

(grifo nosso) (HUTCHEON, 1985, p.87)

Dessa maneira, dentro do contexto paródico, a ironia teria como função a contestação. Tomemos o romance pós-moderno e pós-colonial para esclarecer esse pensamento. Nessas ficções, como bem disseram Hutcheon e Spivak, os ex-cêntricos/subalternos vão poder falar. Só esse fato já é algo que desafia a autoridade. Os discursos dessas narrativas funcionam na zona de recusa àquele poder tipicamente “centralizador” e todo o seu sistema.

O já citado romance de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, busca, através da ironia e da paródia, estabelecer um contraponto ao discurso da autoridade inglesa, que, durante séculos, foi uma força colonizadora no Caribe. A narrativa paródica se desenvolve dando voz aos silenciados, subalternos ou ex-cêntricos, permitindo que eles contem sua história. *Foe*, de

Coetzee, segue o mesmo sentido, dentre outras coisas, desmitifica a narração masculina de *Robinson Crusoe*, de Defoe, e assim se dá com diversas obras.

Diante disso, as palavras de Luna (2018) esclarecem o pensamento de Hutcheon. Segundo a autora:

[...] a paródia pós-moderna desconstrói valores do mundo por via interna, isto é, operando ironicamente em relação a valores do próprio universo da arte e, nesse sentido, não pode ser vista nem como transitiva, nem como intransitiva, mas como jogo irreverente entre enunciado e enunciação.

Hutcheon, contudo, pensa que a ironia poderia funcionar como uma espécie de “contra-canto” zombeteiro. Além disso, a ironia não funciona em uma só frequência. Em outras palavras, suas potencialidades de crítica podem variar em diferentes graus, como ocorre, por exemplo com a sátira, como defende Luna, referenciando Hutcheon (2018):

A ironia, por exemplo, pode atuar sobre o discurso apenas como recusa, rasura, antífrase, podendo, entretanto, no outro extremo do espectro de suas funções, sugerir um elevado grau de zombaria. Isso também ocorreria com a paródia, daí que, em alguns casos, o canto paródico se possa fazer como o “contra-canto” zombeteiro, podendo realizar-se, também, no extremo oposto do leque de variações de intento, apenas como um canto paralelo, revisionista, ainda que sempre irônico. Assim também a sátira, valendo-se da ironia, pode variar em graus e tons de crítica. Entretanto, a autora [Hutcheon] considera que a ironia, assim como a sátira, têm seus *ethos* necessariamente “marcados” por certo grau de zombaria, de maneira que ambos, mesmo nos seus espectros mais “neutros”, ainda “mordiscam” o discurso a que fazem alusão, já o *ethos* da paródia, segundo Hutcheon, seria “não-marcado” em si mesmo, embora, por via da ironia, assuma o *ethos* desta em seus graus distintos. Hutcheon não esquece de considerar a frequência com que a paródia se torna satírica ou a sátira se torna paródica, sempre fazendo variar seus “intentos” ou funções pragmáticas por meio do manejo da ironia.

Mas, pode-se dizer que a ironia, em determinados contextos, tem a capacidade de contestar e ser ao mesmo tempo bem-humorada, depreciativa ou destruidora. Ou seja, a ironia, dentro de um contexto paródico, não vai exercer apenas um viés, pelo contrário, ela se torna

elástica e tem a capacidade de assumir diferentes papéis, como acontece, a título de exemplo, em *The Simpsons*.

A ironia, contudo, não se caracteriza como um artifício literário inédito. Ao longo dos séculos, a tradição literária tem recorrido a esse recurso como um dos elementos narrativos mais habituais. A ironia, ao lado da paródia, foi utilizada pelos gregos e seus sucessores latinos na Antiguidade. Além disso foi uma ferramenta tomada por Rabelais, Shakespeare, Cervantes, entre outros.

Já no século XVIII, o irlandês Jonathan Swift escreveu uma das obras mais irônicas da língua inglesa, *As Viagens de Gulliver*, originalmente em inglês, *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*. Contudo, na obra, a ironia funciona ao lado da paródia e da sátira. É importante notar que o romance é uma paródia aos livros que relatavam viagens e descobertas mundo afora, um gênero muito comum no período.

Na trama, as diversas situações vividas pelo personagem central, Gulliver, são narradas de modo a criar um contradiscurso ao poder dos superiores, em muitas ocasiões ridicularizando-os. Dentre outras coisas, o narrador critica o que, mais tarde, se tornaria o Império Britânico e os sistemas políticos. As ironias no romance aparecem tanto na descrição dos personagens como advém das situações relatadas.

Comecei meu Discurso dizendo a sua Majestade que nossos Domínios consistiam em duas Ilhas, as quais compunham três poderosos Reinos sob um único Soberano, além de nossas Colônias na América. Estendi-me muito sobre a Fertilidade de nossas Terras, e as Temperanças de nosso Clima. Em seguida, alonguei-me num relato sobre a Constituição do Parlamento Inglês, composto em parte de um Corpo ilustre chamado de Câmara dos Pares, Pessoas do sangue mais nobre, e com os mais antigos e extensos Patrimônios. (...) Que a outra parcela do Parlamento Consistia de uma Assembleia denominada Câmara dos Comuns, que eram todos Cavalheiros importantes, livremente escolhidos e nomeados pelo próprio Povo, por suas grandes Capacidades, e Amor ao seu País, para representar a Sabedoria de toda a Nação. E que esses dois Corpos juntos formam a mais augusta Assembleia da Europa, a quem, com o Príncipe, compete toda a legislação. Em seguida, discorri sobre os Tribunais de Justiça, a que presidem os Juizes, esses veneráveis Sábios e Intérpretes da Leis (...)

(SWIFT, 2010, p. 212-213)

Minois (2003), que classifica a ironia de Swift como um “niilismo trocista”, diz que o principal alvo das críticas do autor irlandês seria a organização de sua época. E mais:

André Breton não se engana quando põe Swift em primeiro lugar em sua *Antologia do humor negro*: “Em matéria de humor negro, tudo leva a crer que ele seja o verdadeiro iniciador”. “Impassível, glacial, ... mas sempre indignado”, Swift está nos antípodas de Voltaire, que “vive perseguindo a zombaria, aquela do homem que apreendeu as coisas pela razão, nunca pelo sentimento, e se encerrou no ceticismo”. O humor negro de Swift advém de seu imenso amor pelo ser humano, o indivíduo concreto. É impossível amar os seres humanos se não se é profundamente individualista. Amar essa abstração, essa entidade, esse conceito que é a humanidade, o gênero humano, é uma declaração puramente intelectual, que não implica nenhum sentimento real. Swift escreve: “Sempre detestei todas as nações, profissões e comunidades e só sei amar indivíduos. Eu abomino e odeio, sobretudo, o animal que leva o nome de homem, embora ame, de todo o meu coração, João, Pedro, Tomás etc”. Preparando o próprio epitáfio, Swift lembra, justamente, que seu riso visava aos vícios, às coletividades, mas nunca aos indivíduos.

Ainda no século XVIII, Swift escreveu uma das obras que, até hoje, é considerada uma das mais irônicas da literatura ocidental, *A Modesta Proposta*. A ironia, que já pode ser percebida no título, sugere “apenas” que, para reduzir a pobreza da Irlanda, as crianças sejam comercializadas no açougue. O escrito, por sua vez, também acaba parodiado os tratados políticos, como assinala Minois (2003),

A obra apresenta-se como um verdadeiro tratado de economia política, com fórmulas e cálculos extremamente sérios. A demonstração também é imperturbável. A Irlanda sofre de três males: a penúria alimentar, a pobreza e a superpopulação. A solução (como não se pensou nisso mais cedo?) é simples: que os pobres vendam seus filhos como carne de açougue! Apoiando-se em cifras, Swift prova que os três problemas seriam resolvidos. Para que o sistema seja eficaz, ele dá conselhos a respeito da criação, dos abatedouros e das receitas de cozinha. É a obra-prima do humor negro, sem dúvida, dada a enormidade da coisa. Trata-se de atrair a atenção para a situação dramática da população irlandesa, e aqui a ironia substitui a diatribe com vantagem.

Eis um trecho da obra de Swift:

É motivo de tristeza, para aqueles que andam por esta grande cidade, ou viajam pelo país, verem as ruas, as estradas ou as portas dos barracos

apinhados de mendigos do sexo feminino, seguidos por três, quatro ou seis crianças, todas esfarrapadas, a importunar os passantes com solicitações de donativos. Essas mães, em vez de poderem trabalhar pelo seu honesto sustento, são forçadas a perambular o tempo todo atrás de esmolas a fim sustentar os seus pequenos desvalidos, os quais, à medida que crescem, se tornam ladrões, por falta de trabalho, ou deixam sua terra natal para lutar pelo Pretendente na Espanha ou se vendem para ir às Barbados. [...] Um americano muito experiente, conhecido meu, me disse em Londres que uma criança nova, saudável e bem nutrida é, com a idade de um ano, um petisco bastante delicioso e salutar, seja servido ensopado, assado, grelhado ou cozido; e não tenho dúvida de que poderá ser preparada como um fricassê ou um ragu. Assim, ofereço humildemente à consideração do público o seguinte: que das cento e vinte mil crianças, já computadas, vinte mil possam ser apartadas para a reprodução, das quais apenas uma quarta parte serão machos, o que é mais do que costumamos fazer com as ovelhas, as vacas ou os porcos. E a razão que apresento é que essas crianças quase nunca são frutos do casamento, uma circunstância muito pouco considerada pela plebe, portanto um macho será suficiente para cobrir quatro fêmeas. Que as cem mil remanescentes possam ser, com um ano de idade, oferecidas para a venda a pessoas de qualidade e posses em todo o reino, sempre advertindo as mães para que as amamentem bem no último mês, de modo que fiquem bem cheinhas e fornidas para uma boa mesa. Uma criança dará dois pratos numa recepção de amigos, e quando a família jantar sozinha os quartos anteriores ou posteriores fornecerão um prato razoável; e, com uma pitada de pimenta e de sal, agüentará bem até o quarto dia, especialmente no inverno. Fui informado por fonte segura de que uma criança recém-nascida, podendo pesar 12 libras, dentro de um ano, se convenientemente nutrida, aumentará para 28 libras. Admito que esse alimento será caro, e, portanto, adequado aos proprietários, os quais, já tendo devorado os pais, parecem ter todo o direito de fazer o mesmo com os filhos. A carne das crianças será de época durante todo o ano, mas mais abundantemente em março, e um pouco antes e depois, pois somos instruídos por um grave autor e eminente médico francês de que, sendo os peixes uma dieta prolífica, há mais crianças nascendo nos nove meses posteriores à Quaresma. Os mercados estarão mais abarrotados do que de costume, devido a que o número de crianças católicas alcança pelo menos três por um neste reino, o que leva a supor uma outra vantagem adicional, que é a diminuição do número de papistas entre nós.²⁸⁹

²⁸⁹ It is a melancholy object to those, who walk through this great town, or travel in the country, when they see the streets, the roads, and cabin-doors crowded with beggars of the female sex, followed by three, four, or six children, all in rags, and importuning every passenger for an alms. These mothers, instead of being able to work for their honest livelihood, are forced to employ all their time in strolling to beg sustenance for their helpless infants who, as they grow up, either turn thieves for want of work, or leave their dear native country, to fight for the Pretender in Spain, or sell themselves to the Barbadoes. [...] I have been assured by a very knowing American of my acquaintance in London, that a young healthy child well nursed, is, at a year old, a most delicious nourishing and wholesome food, whether stewed, roasted, baked, or boiled; and I make no doubt that it will equally serve in a fricasee, or a ragoust. I do therefore humbly offer it to publick consideration, that of the hundred and twenty thousand children, already computed, twenty thousand may be reserved for breed, whereof only one fourth part to be males; which is more than we allow to sheep, black cattle, or swine, and my reason is, that these children are seldom the fruits of marriage, a circumstance not much regarded by our savages, therefore, one male will be sufficient to serve four females. That the remaining hundred thousand may, at a year old, be offered in sale to the persons of quality and fortune, through the kingdom, always advising the mother to let them suck plentifully in the last month, so as to render them plump, and fat for a good table. A child will make two dishes at an entertainment for friends, and when the family dines alone, the fore or hind quarter will make a reasonable dish,

Ainda no contexto da literatura da Irlanda, *Ulysses* não é conhecido apenas por suas intertextualidades paródicas. O romance do escritor irlandês James Joyce é comumente referenciado por ser um romance com situações “engraçadas”, que emergem, dentre outras coisas, a partir de ironias presentes na trama, que se dão, por exemplo, através de piadas de duplo sentido, *puns* e trocadilhos.

O texto modernista narra um dia da vida do personagem Leopoldo Bloom pelas ruas de Dublin. Contudo, esse “passeio” a vários locais ganha ares épicos, que estão justamente parodiando a *Odisseia*, de Homero. A ironia, presente nesse contexto, se dá em relação ao caráter épico que foi utilizado para revestir a história da vida de um “homem comum”, enquanto no texto do escritor grego temos a narração das aventuras de um herói grandioso que passou anos em guerra, batalhando contra exércitos e míticas criaturas, enfrentando inúmeras dificuldades, que colocaram em risco sua própria vida.

Outra ironia que se estabelece entre *Ulysses* e a *Odisseia* se dá quando, na trama tecida por Joyce, Bloom, após sua longa e “épica” jornada pelas ruas dublinenses, observa sua amada, Molly, prestes a lhe trair com outro homem, enquanto na trama grega, Ulisses, personagem central da história, depois de anos lutando pelo mundo, retorna a Ítaca para encontrar sua esposa, que havia lhe esperado fielmente durante todo o período em que ele esteve fora vivendo e enfrentando grandes batalhas.

Wright (1991), comentando o papel da ironia presente nas obras de Joyce, diz que uma das funções desse recurso nos trabalhos do autor irlandês seria uma espécie de fuga ao didatismo.

Em particular, a ironia poderia reivindicar ser a estratégia literária mais vital empregada por Joyce. Desde os seus primeiros escritos até *Finnegans Wake*, mas especialmente em *Portrait* e em *Ulysses*, as obliquidades ou a ironia convieram a muitos de seus propósitos. **A ironia o ajudou a evitar o**

and seasoned with a little pepper or salt, will be very good boiled on the fourth day, especially in winter. I have reckoned upon a medium, that a child just born will weigh 12 pounds, and in a solar year, if tolerably nursed, encreaseth to 28 pounds. I grant this food will be somewhat dear, and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title to the children. Infant's flesh will be in season throughout the year, but more plentiful in March, and a little before and after; for we are told by a grave author, an eminent French physician, that fish being a prolifick dyet, there are more children born in Roman Catholick countries about nine months after Lent, than at any other season; therefore, reckoning a year after Lent, the markets will be more glutted than usual, because the number of Popish infants, is at least three to one in this kingdom, and therefore it will have one other collateral advantage, by lessening the number of Papists among us.

discurso direto e o didatismo que ele sempre detestava, auxiliando no tipo de julgamento moral indireto, ostensivamente modesto, que ele rapidamente passou a preferir, e também se prestou ao seu fascínio pelas palavras e sua interpretação e interpretação errônea.²⁹⁰

(WRIGHT, 1991, p.8)

Já nos EUA, em nossa contemporaneidade, *Beloved*, escrito por Toni Morrison (1931-), publicado em 1987, é um romance que toma como ponto de partida “eventos reais”. Segundo relata a autora, no prefácio da obra,

Um recorte de jornal do *The Black Book* [O livro negro] resumia a história de Margaret Garner, uma jovem que, depois de escapar da escravidão, foi presa por matar um de seus filhos (e tentar matar outros), para impedir que fossem devolvidos à plantação do senhor.

(MORRISON, 2011, p.14)

Na trama ficcional, costurada por um enredo não linear, ambientada por volta do século XIX, seguimos o passo de Sethe, após sua fuga da fazenda “*Doce Lar*”, no Kentucky, EUA, onde era escrava, até sua chegada na casa de Baby Sugar, sua sogra. A mulher teve quatro filhos: duas meninas e dois meninos. Sabemos que os garotos fugiram, uma das garotas morreu, enquanto a outra, Denver, convive com a mãe e Baby Sugar (até a morte dessa) em Cincinnati, no estado de Ohio.

Trágica, a história nos relata as dores de Sethe após precisar matar sua filha, até então sem nome, em um ato de desespero, para que o “capataz” da fazenda, conhecido como Professor (Schoolteacher), depois de localizá-la, não a levasse junto com seus filhos de volta para *Doce Lar*. A descrição da cena beira o grotesco, envolto em sangue e dor.

Após o infanticídio, a casa onde Sethe mora passa a ser assombrada por um espírito, possivelmente, de sua filha. A trama de Morrison acaba parodiando o gótico através dos elementos presentes na narrativa e da ambientação da história. Contudo, após esse breve resumo do enredo de *Beloved*, queremos destacar, resumidamente, algumas ironias presentes na obra.

²⁹⁰ **Irony could claim to be the most vital literary strategy employed by Joyce in particular.** From his earliest writings to *Finnegans Wake*, but especially in the *Portrait* and *Ulysses*, the obliquities or irony suited many of his purposes. **Irony helped him to avoid the direct address and didacticism which he always disliked, aided in the kind of indirect, ostensibly self-effacing moral judgment which he quickly came to prefer, and also lent itself to his fascination with words and their interpretation and misinterpretation.** (grifo nosso) (WRIGHT, 1991, p.8)

A primeira, e mais clara, talvez seja a ironia presente no título do romance. O nome “Beloved” é dado ao bebê morto de Sethe. Porém, são as circunstâncias do “batizado” da criança que projetam a ironia sobre a situação. Até ser morta, a filha da protagonista não tinha nome, como apontamos, porém, mesmo abalada, a mulher desejava oferecer uma espécie de “enterro digno” a sua criança. Sem dinheiro, a única opção que lhe restou foi ceder o seu próprio corpo em troca de umas letras cravadas em uma lápide. O tempo do “serviço” oferecido a um homem, só foi capaz de lhe garantir que sua filha fosse chamada de “Beloved”, Bem-Amada na tradução para o português.

O Frescor de boas-vindas de lápides não lapidadas; aquela que, na ponta dos pés, ela escolhera para encostar, os joelhos tão abertos como qualquer túmulo. Rosa como uma unha e polvilhado de pontos cintilantes. Dez minutos, ele disse. Você tem dez minutos e eu faço grátis. Dez minutos para cinco letras. Com mais dez ela poderia ter conseguido “Bem” também? Não tinha pensado em perguntar a ele e ainda a incomodava aquilo ter sido possível – que em troca de vinte minutos, meia hora digamos, ela poderia ter conseguido a coisa toda, todas as palavras que tinha ouvido o pregador dizer no enterro (e tudo o que havia para dizer, com certeza) entalhado na lápide: Bem-Amada.

(MORRISON, 2011, p.21-22)

Outra ironia presente no texto vem do nome da fazenda que Sethe e os outros escravos moravam, “*Doce Lar*”, como apontamos. É irônico pensar que um lugar que serviu como ambiente para atrocidades e violências, durante o período da escravidão estadunidense, venha receber como nomenclatura alguma coisa que se relacione a sentimentos de ternura.

Na realidade, a expressão “doce lar” é, corriqueiramente, utilizada para indicar um espaço aconchegante, acolhedor, que promove afeto e segurança. Tudo aquilo que esse cenário presente em *Beloved*, possivelmente, não representaria. Essa “desarmonia” fica mais latente quando olhamos para a história e os relatos de horror sofridos pelos negros. Inclusive, como epígrafe de sua obra, Morrison cita sessenta milhões de escravos mortos durante o período da escravidão, “Sessenta milhões e mais”.

Ou seja, como se vê nos exemplos citados, a extensão da paródia e da ironia em um texto é muito elástica e seus efeitos muito ecléticos. Sua extensão pode variar de uma letra presente na obra ou ser o romance completo. Hutcheon (1985) ainda diz que quando falamos da “paródia” não estamos apenas nos referindo apenas a dois textos que vão se inter-relacionar. Nas palavras da crítica canadense:

Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. É aqui que a semiótica pragmática de um teorizador como Umberto Eco apresenta as ferramentas que permitem ultrapassar o formalismo de Genette. A paródia seria um dos passos inferenciais, nos termos de Eco, que têm de ser dados pelo receptor: não são meras iniciativas caprichosas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção da obra
(HUTCHEON, 1985, p.34)

Assim, quando tratamos da paródia/ironia é importante observarmos o papel do decodificador do texto, isto é, o leitor. Uma obra literária, ou mesmo um filme ou quadro, podem estar cheios de referências intertextuais, porém, se o leitor não conseguir “ler” que ali existe paródia ou ironia, essa não atingirá sua função. Por exemplo, como vimos, Hutcheon (1985) diz que *Star Wars* é uma paródia, porém, ela ressalta que para que a obra seja lida como tal, é necessária “(...) a competência do decodificador.” (p.40)

Por esse motivo, é importante que o texto, no caso da literatura, dê pistas, de alguma maneira, que remetam à obra que está sendo parodiada.

A paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efectuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. A paródia é uma síntese bitextual (Golopentia-Eretescu 1969, 171), ao contrário de formas mais monotextuais, como o pastiche, que acentuam a semelhança e não a diferença. Em certo sentido, pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo.

(HUTCHEON, 1985, p.50)

Além disso, o leitor precisa ter determinadas competências para entender que o texto que está lendo é uma paródia. Dentre eles, destacam-se o conhecimento ideológico, linguístico e retórico. Hutcheon nos lembra, no entanto, que, em momentos precedentes da história, os leitores estavam mais inclinados a entenderem referências a textos clássicos por estarem, em

certo sentido “mais próximos” a eles, serem “contemporâneos” aos textos clássicos, que circulavam mais facilmente.

Luna (2018), novamente comentando Hutcheon, diz que:

A abertura da arte contemporânea a tantas esferas e convenções, assim como a democratização de suas formas não parecem permitir que se assumam *a priori* a competência dos leitores para a decifração do texto em suas apropriações paródicas. Nesse caso, cumpre perguntar sobre quem realmente estaria no controle dessas produções contemporâneas: o codificador, um elitista, que corre o risco de não ser compreendido? O leitor, que pode não enxergar a paródia e ler o texto como novidade absoluta? Ou o leitor que, mesmo reconhecendo o *ethos* do texto, pode recusar-se a lê-lo enquanto paródia? Hutcheon evoca as considerações de Wayne Booth sobre “autor implícito” para nos lembrar que, seja qual for o gênero de codificação textual, sempre houve, e há, a intenção de controlar ou de constranger o leitor, conhecemos isso como retórica. Hutcheon acredita apenas que a paródia pós-moderna faz isso de forma aberta, explícita, afinal, “the best way to desmistify power is to reveal it in all its arbitrariness” (2002, p. 89). Mesmo assim, a despeito de toda a energia autoral no sentido de fazer com que a paródia e seu *ethos* sejam reconhecidos, o gênero, em sua feição contemporânea, complexa como pode ser, corre o risco de tornar-se apenas um flagrante da exibição de um virtuoso, sendo essa mais uma das preocupações infiltradas na crítica à paródia pós-moderna.

Justamente por depender de um público receptor capaz de decifrar as estratégias paródicas adotadas por um autor, Hutcheon considera que a paródia tende a se difundir em tempos de maior sofisticação intelectual. No que diz respeito à paródia pós-moderna, no entanto, acreditamos que, em nossos dias, devido à proliferação da cultura de massa, as referências mais “fáceis” de serem compreendidas são aquelas disseminadas através de imagens na televisão e no cinema. O advento da *Internet* também contribui para tornar as referências ditas “clássicas” mais fragmentadas e dispersas, quando comparadas àquelas que atingem o “grande público”. Mesmo assim, não são poucas nem pouco complexas as referências paródicas que se pode encontrar em obras contemporâneas, ainda que as mesmas possam passar despercebidas de um público desprovido de um acúmulo de referências artísticas. Veremos, no capítulo a seguir, em nossa análise de *The Butcher Boy*, o quanto seu autor, Patrick McCabe lança mão de estratégias paródicas, remetendo-nos a um amplo leque de fontes que incluem desde referências literárias ditas canônicas, celebradas pela tradição estética, até obras representativas da cultura de massa.

CAPÍTULO 3 - ELEMENTOS DO PÓS-MODERNISMO E DO PÓS-COLONIALISMO NO VANDALISMO ESTÉTICO DE *THE BUTCHER BOY*

“Doomsday is near; die all; die merrily”

HENRY IV, PART I, William Shakespeare.

Neste capítulo analisaremos o romance *The Butcher Boy*, de Patrick McCabe. Para tanto, articularemos, em nosso estudo crítico, teorizações abordadas nos Capítulos 1 e 2 e que dizem respeito, respectivamente, ao pós-colonialismo e ao pós-modernismo. É importante salientar que, para maior clareza metodológica, dividimos este capítulo em duas seções. Na primeira, exploramos aspectos e particularidades que dizem respeito à vida e às obras do autor Patrick McCabe. Na segunda parte, apresentamos nossa análise crítica da narrativa *The Butcher Boy*, à luz dos postulados teóricos discutidos nessa tese.

Acreditamos que essa introdução por via das relações entre a vida e a obra do autor é necessária, principalmente, porque Patrick McCabe não é um nome reconhecido no Brasil. Apesar do seu sucesso literário, crítico, e até mesmo comercial, que o torna “famoso” em vários países, como a Irlanda e a Inglaterra, no Brasil, no entanto, McCabe tem sido discutido e estudado em círculos acadêmicos e literários muito restritos. Tal situação nos levou a julgar ser pertinente discutir alguns pontos da vida e das obras do escritor de *The Butcher Boy*. Contudo, não iremos fazer um estudo detalhado da biografia do homem, pelo contrário. Elencaremos dados e situações que se relacionam direta ou indiretamente com a narrativa que estamos nos propondo a investigar.

3.1 Incursões sobre a bio/grafia do autor: o estilo de Patrick McCabe no entrecruzamento de mundos reais e fictícios

É na infância de Patrick McCabe que encontramos parte dos elementos que inspiram suas tramas. Segundo o autor, quando criança, ele era fascinado pelos personagens de histórias

em quadrinhos. De acordo com a irmã do escritor, Mary, em entrevista publicada no jornal *The Guardian*, as revistinhas em quadrinho tiveram um papel muito importante no dia a dia de McCabe, “salvando-o” do tédio do cotidiano. Ele teve acesso aos quadrinhos através do seu pai, que levava para casa, entre outros jornais, o *Dandy*, o *Daily Express* e o *Irish Press*. Com o tempo, tornou-se um leitor voraz dos gibis. Nas palavras do autor:

(...) mudei para [os quadrinhos] de *Victor*, *Hotspur* e *Hornet* e então, em uma encomenda dos Estados Unidos, você conseguia os quadrinhos da *Marvel*, todos em cores. Então, aí haviam todos estes mundos diferentes, e o mundo irlandês, da realidade cotidiana, era meio que confundido com os quadrinhos em minha mente. Até hoje, ainda uso todos eles.²⁹¹

Em sua fala para o *Zlín Film Festival*²⁹², McCabe disse que passou muito tempo de sua infância nos campos, brincando, porém, ao mesmo tempo, ele também utilizava parte das suas horas para ficar em casa, exercitando a leitura. Isso teria propiciado ao autor uma infância de “leitura imaginativa” (*imagination reading*, em inglês, tradução livre), que, consequentemente, impactou, mais à frente, seu processo de escrita. Isso mostra a propensão de McCabe para a leitura com temáticas vindas do mundo *pop*, o que também revela, em certo grau, a influência dos EUA no contexto cultural irlandês.

Apesar da vida aparentemente divertida e cheia de imaginação, é em sua meninice que McCabe sofre seus primeiros traumas. Seu pai, uma figura bastante influente em sua formação, grande conhecedor de música e um bom trompetista, morreu quando o autor ainda era pequeno. Segundo Keating (2019), esse acontecimento acabou por impactar os enredos que McCabe escreveria:

Um comentário feito por McCabe em *Blood Relations*²⁹³ aponta para um luto não resolvido como uma das fontes dos elementos sombrios em seu trabalho: ‘Eu acho que talvez seja de onde a ficção venha. Talvez a ficção seja sobre o preenchimento desses vazios que assustam você’.²⁹⁴

²⁹¹ "I moved on to the Victor, the Hotspur and the Hornet and then, in a parcel from America, you'd get the Marvel comics, all in colour. So, there were all these different worlds, and the Irish world of daily reality was kind of mixed up with the comics in my mind. To this day, I still draw on them all."

²⁹² Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JDdVAGqShlY&t=174s> Acessado em 13 de setembro de 2019

²⁹³ Infelizmente, não tivemos acesso ao documentário. Segundo o site *IMDB* o documentário foi dirigido por Dara McCluskey, em 2008, Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt3505044/> Acessado em 11 de setembro de 2019.

²⁹⁴ A comment made by McCabe in *Blood Relations* points to unresolved grief as a source of the darker elements in his work: 'I think maybe that's where fiction come in. Maybe fiction is all about filling in those gaps that haunt you'

Outro momento importante que acabou influenciando a vida e as obras de McCabe se deu quando, ainda na infância do ficcionista, o amigo com quem ele, usualmente, trocava as revistas em quadrinhos, deixou a cidade onde moravam e se mudou para outro lugar. Segundo o escritor, ele experimentou, naquele momento, um grande abalo, um enorme sentimento de perda. No romance *The Butcher Boy*, objeto desta tese, relação análoga ocorre na representação da amizade entre Francie e Joe.

As aptidões de McCabe, como futuro escritor, começaram a se manifestar nesse período, quando ele estava ainda na escola primária. O professor do autor irlandês, Gerry McMahon, em entrevista ao *The Guardian*, diz que desde muito cedo o menino já mostrava sua ligação com a escrita e a língua inglesa:

‘Pat era o que eu chamaria de versátil’, diz seu professor, Gerry McMahon, ‘mas em inglês ele tinha obviamente talento’. As composições do garoto eram tão excepcionais que McMahon as lia como exemplo para os colegas de classe e retinha o melhor para as gerações futuras. Uma peça, com o título *Robbing an Orchard*, demonstra um talento inegável: ‘Na cerca que circunda o pomar há uma tábua solta que só eu conheço’, começou o autor aos 10 anos de idade, ‘meus meios de obter as maçãs eram os seguintes: eu me afastava para pegar o guarda-chuva do meu pai, que tem uma alça curva. Em seguida, usando a alça, puxava os galhos e pegava calmamente as maçãs. Enrolava a alça do guarda-chuva em torno de um galho suspenso e subia na cerca. Pegava meu guarda-chuva e começava a libertar as árvores de seus frutos.’²⁹⁵

(grifo nosso)

Mais à frente, quando já estava mais crescido, McCabe aprofundou sua aptidão para a escrita e viveu situações que teriam influenciado, mais uma vez, suas obras e seu processo de criação literária. Durante a década de 1970, em Dublin, o autor de *The Butcher Boy*, enquanto se formava no *St Patrick's Teacher Training College*, experienciou o que ele próprio chama de

²⁹⁵ "Pat was what I would call an all-rounder," says his teacher, Gerry McMahon, "But in English he obviously had talent." The young boy's compositions were so exceptional that McMahon often read them out as an example to classmates and retained the best for future generations. One piece, with the stock title of *Robbing an Orchard*, demonstrates an undeniable talent: "In the fence surrounding the orchard is a loose board that only I know," the 10-year-old author began, "My means of getting the apples were as follows: I would wrangle away to get my father's umbrella which has a curved-up handle. Then, using the handle, I would pull the branches and calmly pick the apples from them. I curled the handle of the umbrella around an overhanging bough and scaled the fence. I got my brolly and started to relieve the trees of their fruit."

“wild years”²⁹⁶ (“anos selvagens”, em tradução livre), usando drogas ilícitas e vivendo uma filosofia “hippie”.

John O’Mahony, em artigo publicado no *The Guardian* (2003), diz que, por volta de 1980, McCabe tornou-se professor de uma escola em Londres, na Inglaterra, onde trabalhou por mais de uma década, começando, ao mesmo tempo, o processo de formação de seu “corpo literário”. Esses anos teriam impactado McCabe e o motivado a escrever, posteriormente, *The Dead School*, romance publicado em 1995.

Ao final da década de 1970, McCabe conseguiu seu primeiro prêmio como escritor, o *Hennessy*.

Frequentemente ambientadas em Clones (...) e exibindo o estilo McCabe em forma embrionária, essas histórias incluíam ‘*The Call*’, um esboço de amadurecimento expressionista sobre um jovem que deixou a faculdade de formação de professores e encontrou a maturidade. Ganhou com isso o prêmio *Hennessy*, em 1979, o que deu a McCabe seu primeiro grande impulso.²⁹⁷

(grifo nosso)

Além disso, enquanto ensinava, McCabe dava seus primeiros passos para se tornar, de fato, um “autor profissional”, algo pelo qual ele, na verdade, ansiava. O escritor já havia publicado alguns contos e romances, mas sem muito sucesso de público e sem chamar atenção dos especialistas em literatura. Em meados de 1989, quando lançou *Carn*, que se passa em uma cidade da fronteira da Irlanda, a crítica especializada começou a olhar para os textos de McCabe por outro ângulo. Analisando a narrativa, o crítico John O’Mahony, no jornal britânico *The Guardian*, ressaltou que “Sua escrita [de McCabe] é bruta e, às vezes, didática, mas memorável”²⁹⁸.

Antes de começar sua carreira como escritor profissional, McCabe chegou a participar de *workshops* para autores. Um dos editores do autor irlandês, Dermot Bolger, que também é romancista, diz que nesses encontros:

²⁹⁶ <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 03 de setembro de 2019

²⁹⁷ Often set in Clones (or Clones clones, as one wag reviewer noted) and displaying the McCabe style in embryonic form, these stories included “The Call”, an expressionist coming-of-age sketch about a young man leaving teacher training college and encountering adulthood. This won the Hennessy award in 1979, giving McCabe his first major boost.

²⁹⁸ “His writing is raw and sometimes didactic but it is memorable”. Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 03 de setembro de 2019

Você tinha uma coleção de pessoas estranhas e incomuns vagando pela oficina, pessoas andando de bicicleta pela sala e poetas performáticos pulando pelas janelas, e Pat apareceu como um tipo muito tranquilo de sujeito com uma barba grande que lia esses incríveis contos.²⁹⁹

Foi a partir desses cursos que McCabe teria dado forma a um de seus primeiros escritos, a história infantil *The Adventures of Shay Mouse*, em 1985, ilustrado por sua esposa, Margot McCabe, com quem ele se casou em 1981. Dentre os trabalhos já publicados por McCabe desde a década de 1980, destacam-se os seguintes romances e compilações de contos³⁰⁰: *Music on Clinton Street* (1986); *Carn* (1989); *The Butcher Boy* (1992); *The Dead School* (1995); *Breakfast on Pluto* (1998); *Far from the Land: Contemporary Irish Plays* (1998); *Mondo Desperado* (1999); *Emerald Germs of Ireland* (2001); *Call Me the Breeze* (2003); *Winterwood* (2006); *The Holy City* (2008); *The Stray Sod Country* (2010); *Hello and Goodbye* (2013); *Heartland* (2018), *The Big Yaroo* (2019). Todos, porém, salienta McCabe³⁰¹, têm sua própria textura e efeito, ou seja, são “únicos”.

Mesmo que McCabe seja tão produtivo, quanto sugere a lista acima, ele não se renderia a escrever livros meramente “comerciais”, *best-sellers*. Quem afirmou isso foi o próprio autor em uma matéria publicada no *Journal IE*³⁰². Contudo, McCabe ainda se mantém preocupado com o mercado editorial, e tece tramas ficcionais com o intuito de que as pessoas, efetivamente, leiam seus livros, afinal, esse é o seu meio de vida.

Em sua entrevista ao *The Pat Kenny Show*, o autor revelou um pouco como é o seu método de escrita e seu dia a dia. Segundo ele, quando está redigindo seus textos, busca uma disciplina “regular” de produção, para extrair o máximo de sua criatividade/imaginação. No mesmo diálogo, McCabe afirma que não vê a si como um “boêmio”, como ocorre com muitos escritores, pelo contrário.

McCabe, na realidade, enxergaria a arte de escrever não apenas como um “*hobby*” ou uma atividade “simplesmente prazerosa”, a visão do escritor é o oposto disso. Ele entende que a escrita é o seu meio de vida, sua profissão, e, consequentemente, sua fonte de renda. Quando

²⁹⁹ You had a collection of strange and unusual people wandering through the workshop, people riding bicycles around the room and performance poets jumping in through the windows, and Pat came across as a very quiet sort of fellow with a big beard who read out these amazing short stories.

³⁰⁰ A relação de trabalhos McCabe tem como referência, em parte, o site *Literary Festival*. Fonte: <http://www.literaryfestivals.co.uk/authors/patrickmacabe.html> Acessado em 04 de setembro de 2019

³⁰¹ Fonte: https://www.jstor.org/stable/27759608?seq=1#page_scan_tab_contents Acessado em 16 de setembro de 2019

³⁰² Fonte: <https://www.thejournal.ie/pat-mccabe-interview-3948273-Apr2018/> Acessado em 03 de setembro de 2019

o apresentador do programa *The Pat Kenny Show*, Pat Kenny, pergunta ao autor se ele já teve algum “bloqueio” de criação, o que não é raro no meio literário, McCabe sorri, e relata que quando sua esposa lhe diz que não tem mais leite ou chá, sua “inspiração” rapidamente retorna. Em outra declaração, dessa vez ao *Bookclub*, no programa intitulado *Patrick McCabe discusses his novel The Butcher Boy* ³⁰³, na *BBC Radio 4*, em 2017, o autor diz que quando vai escrever seus textos, utiliza, como modo de escrita, o “escrever, escrever, escrever”.

McCabe, em *Pat McCabe has drawn inspiration from his experiences on both sides of the classroom* ³⁰⁴, texto escrito por Colette Sheridan, publicado no jornal *Irish Examiner*, de 2016, reflete um pouco sobre o espaço e as circunstâncias da escrita na Irlanda em nossos dias, ele diz que: “Escrever é muito diferente do que costumava ser. No passado, estava ligado aos problemas que o país tinha com o catolicismo, republicanismo e ideologia. Agora, é literatura inspiradora. É o que eleva seu coração. Então, sou eu que estou fora do jogo” ³⁰⁵.

Muitos críticos literários relacionam constantemente a escrita do autor com o cenário que lhe é muito comum, Clone, sua cidade natal. Quando buscamos nos mapas especificamente a cidade de Clones, é possível ver que a localidade, geograficamente, fica muito próxima à fronteira da República da Irlanda com a Irlanda do Norte.

Figura 40 – Border Region

³⁰³ <https://www.bbc.co.uk/programmes/p05dph21> Acessado em 09 de setembro de 2019.

³⁰⁴ <https://www.irishexaminer.com/lifestyle/artsfilmtv/pat-mccabe-has-drawn-inspiration-from-his-experiences-on-both-sides-of-the-classroom-384530.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

³⁰⁵ “Writing is a lot different to what it used to be. In the past, it was linked into the problems the country had with Catholicism, republicanism, and ideology. Now, it’s inspirational literature. It’s what lifts your heart. So, that’s me out of the game.”



O mapa acima mostra a *Border Region*, palco dos *Troubles* Fonte da imagem: <http://www.transfrontier.eu/regions/ireland-northern-ireland/> Acessado em 02 de setembro de 2019

Figura 41 – Clones entre duas Irlandas



O pin, em vermelho, mostra a localização da cidade de Clones, na Irlanda. Como se percebe, geograficamente, a cidade se situa muito próxima à Irlanda do Norte, e, também, dentro da zona de disputa dos *Troubles*. Fonte da imagem: Captura feita através do Google Maps, no site: <https://www.google.com/maps/place/Largy,+Clones,+Co.+Monaghan,+Irlanda/@54.4652521,-6.2485812,8z/data=!4m5!3m4!1s0x485e185022ac573b:0xa00c7a997317670!8m2!3d54.1796829!4d-7.2306671>. acessado dia 24 de dezembro de 2019.

Assim, é possível imaginar que McCabe estava familiarizado com as questões das disputas políticas e sociais da Irlanda pós-colonial, os *Troubles*, pois os conflitos tiveram origem poucos anos após o seu nascimento, e marcaram, historicamente, toda uma geração de irlandeses, sendo, inclusive, uma ferida que ainda não cicatrizou totalmente, como se percebe com os debates e dilemas, até mesmo de viés violento, que surgiram após a confirmação da saída do Reino Unido da União Europeia, o *Brexit*. McCabe admite que as querelas em relação aos *Troubles* foram e são circunstâncias muito expressivas para toda a nação. Segundo ele, “(...)

claro que ainda é relevante, quando dois mundos diferentes colidem, isso é sempre relevante”³⁰⁶,
307

Nesse sentido, é possível perceber que as desavenças e impactos sócio-políticos desencadeados pelos *Troubles* acabaram respingando nas obras de McCabe. É o que acontece, por exemplo, no já citado romance *Breakfast on Pluto*. No texto, os *Troubles* aparecem, ao fundo, como uma das linhas de força temáticas que movem o enredo. São narradas, entre outras coisas, ações do IRA, inclusive, o protagonista do romance, Patrick, é acusado, após um atentado terrorista em uma boate inglesa, de ser um agente do grupo paramilitar de libertação irlandês.

Salienta-se que o enredo de *Breakfast on Pluto* é, além de marcado por questões históricas, costurado com forte ironia e humor ácido, provocativo, marcas do autor irlandês, que busca contestar e rebaixar posições de “poder”, como se demonstra no envolvimento homoafetivo entre o protagonista e um soldado do IRA. Na narrativa, McCabe ainda explora temas irlandeses, principalmente, o das instituições e símbolos nacionais, como a Igreja Católica.

No livro *Patrick McCabe's Ireland: The Butcher Boy, Breakfast on Pluto and Winterwood*³⁰⁸, de 2019, Jennifer Keating confirma nossa hipótese sobre a influência dos *Troubles* nos enredos do ficcionista irlandês. A estudiosa afirma, na introdução de seu trabalho, que, na ficção de Patrick McCabe, a questão da fronteira irlandesa reinaria suprema. Esses limites políticos, herdados dos tempos do Império Britânico, na verdade, são “assombrados” pelos resíduos do passado colonial irlandês.

Acrescenta-se que há “outras” fronteiras que podem ser evocadas e observadas através dos trabalhos de McCabe, além daquelas físicas, tipicamente irlandesas. Em outras palavras, o autor ainda investigaria, como foco de seu trabalho, por exemplo, a relação irlandesa com o Reino Unido, a Europa, os Estados Unidos, e, até mesmo, com o mundo.

Um aspecto da vida de McCabe nos chama atenção pela sua aparente “obscuridade” e “silêncio”. Mesmo que a religião se mostre como um dos assuntos mais efervescentes no

³⁰⁶ “(...) of course it's still relevant when two different worlds collide, it is always relevant”. (grifo nosso)

³⁰⁷ Fonte: <https://www.eolasmagazine.ie/pat-mccabe-lost-in-reassuring-surroundings/> Acessado em 16 de setembro de 2019

³⁰⁸ Infelizmente, só tivemos acesso a algumas páginas do livro através do *Google Books*: <https://books.google.com.br/books?id=SMuDDwAAQBAJ&pg=PA72&lpg=PA72&dq=friend+murder+friend+clones+ireland+1904&source=bl&ots=okWr1UdaEF&sig=ACfU3U2GcHkcRynHCRfBE77p6S1UtCV5Eg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjzw6PCqrzjAhXgK7kGHY0oCkYQ6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=friend%20murder%20friend%20clones%20ireland%201904&f=false> Acessado em 09 de setembro de 2019.

contexto cultural da Irlanda, tendo, inclusive, um papel ímpar, simbólico, na definição do cidadão “tipicamente irlandês”, não encontramos, em nenhum dos textos a que tivemos acesso durante a nossa pesquisa, a religião que McCabe pratica ou informações sobre ele ser ateu, agnóstico etc. O que sabemos é que em suas obras há uma forte e recorrente crítica ao papel social e político da Igreja Católica no país. Além disso, muitas vezes, os membros do clero, os dogmas e a doutrina da Igreja de Roma aparecem “rebaixados”, “carnavalizados” através do uso da paródia ou da ironia, como se percebe em *The Butcher Boy*, tópico que será abordado e discutido em nossa análise, em breve.

Já dissemos que McCabe, tratando de suas obras, reconhece que elas não se constituem como *best-sellers*, mas, mesmo assim, ele se preocupa com o público, já que são eles, os leitores, que determinarão o sucesso, ou não, de um texto, como havíamos aludido. Além disso, o autor acredita que os leitores de suas obras precisam estar “preparados” para fazerem um “salto imaginativo”:

Quero dizer, você não escreve livros para jogá-los no rio, tem que haver um diálogo. Mas, ao mesmo tempo, não daria a alguém que não esteja preparado para dar um salto imaginativo em um mundo que claramente não é familiar, com o qual eles nunca entraram em contato. Também existe uma demanda da minha parte e, se você não gostar dela, você pode deixar o livro de lado.³⁰⁹

Como estratégia de escrita, McCabe acredita que nos enredos é sempre bom manter os leitores em certo nível de “inocência”, para depois “surpreendê-los”. Isso é uma maneira de antecipação reversa, que, obviamente, não é uma estratégia pós-moderna, pelo contrário, teve origem ainda no tempo dos gregos, como comprova Aristóteles em sua *Poética*, na qual recomenda, como estratégia de perfeição estética na dramaturgia trágica, a ocorrência de uma cena na qual o reconhecimento de alguma verdade antes desconhecida (*anagnorisis*) aconteça juntamente com uma reversão da ação dramática (*peripeteia*).

No que diz respeito à construção de caracteres, McCabe dá vida a personagens “contraditórios”, loucos, figuras que estão colocadas à margem da sociedade, excluídos, alinhados, segundo acreditamos, com o pensamento de Spivak sobre os “subalternos”, que, a

³⁰⁹ “I mean, you don’t write books to throw them in the river, there has to be a duologue. But at the same time I wouldn’t give it to someone who’s not prepared to make an imaginative leap into a world that’s clearly not familiar, one which they’ve never come in contact. There is a demand on my part too and if you don’t like that you could leave the book aside.”

partir de determinada perspectiva, podem ser vistos como “monstros”, “assassinos”, tipos “asquerosos”. Corriqueiramente, eles carregam consigo alguma marca que os excluem socialmente, ficando a mercê do violento julgamento dos demais, que são “vistos”, habitualmente, como “normais”. Assim, o conflito “eu” x “eles” se impõe, ganha forma e movimenta as engrenagens dos textos.

Contudo, McCabe reflete que, nas suas obras, ele não está interessado em escrever sobre assassinatos/crimes e o caos em si, isto estaria apenas na superfície das suas tramas. O autor crê que essa temática é um tipo de canal ou filtro, através do qual ele refaz sua visão imaginativa sobre o “que é” o mundo. Por fim, McCabe afirma, em entrevistas, que nascer, viver e morrer é caos e loucura.

Os personagens de McCabe são, muitas vezes, violentos e incompatíveis com a norma “social vigente”, mas, apesar disso, taxá-los meramente como “vilões” seria um ato errôneo. Isso porque a tessitura das tramas que enredam esses personagens esconde algo a mais do que aquilo que se apresenta na superfície. Acreditamos que, quando lemos as histórias de McCabe, precisamos, verdadeiramente, mergulhar nos textos, investigar os mínimos detalhes que movem os protagonistas para, dessa maneira, compreendê-los. Essa característica fica latente quando analisamos, por exemplo, Francie Brady, o narrador de *The Butcher Boy*.

E mais, se nos propusermos a investigar alguns personagens criados por Patrick McCabe através de perspectivas unicamente moralistas, não conseguiremos ouvir suas “vozes”. Como o próprio autor defende, para entender suas tramas, é necessário um “salto imaginativo” para o seu mundo literário. Porém, o leitor precisa ficar alerta para não ser guiado cegamente pelo caminho indicado pelas personagens principais, que, em diversos casos, narram suas próprias histórias. Mesmo que o *pathos* se direcione aos protagonistas das tramas, devemos duvidar do que se conta e de como se faz isso.

O leitor, diante dessas considerações, torna-se uma peça-chave na construção do sentido das tramas, como discutido no capítulo 2, isto é, ele vai, a partir de sua “leitura de mundo” adicionar à trama elementos que fazem parte de seu contexto particular. Ao mesmo tempo que precisa aderir aos caminhos traçados pelos narradores, há a necessidade de um certo distanciamento, para que a história seja lida por um viés “crítico”. Contudo, reconhecemos, isso é difícil, visto que, como mencionamos, a força do narrador se torna tão potente, que aquele que está lendo a trama tende a criar um forte vínculo com quem está narrando o relato.

Em um texto do jornal *The Telegraph*³¹⁰, intitulado: *Patrick McCabe - Week One: Interview*, McCabe reflete sobre o papel do leitor. Na ocasião, ele se refere ao romance *The Stray Sod Country*, e conclui que as perguntas e interpretações da história dependem muito daquele que está lendo a obra, assim, reforçando a visão do leitor como um elemento importante e fundamental para o entendimento final do enredo, como apontou o jornal britânico. Essa característica nos lembra, inclusive, os postulados de Linda Hutcheon sobre o papel do leitor nas narrativas pós-modernas, como apontamos acima.

Patrick McCabe considera, portanto, a possibilidade de o sentido do texto ser “co-criado” pelo leitor. As perguntas que emanam do enredo não seriam, nesse contexto, totalmente respondidas: “Ele quer que nós, leitores, respondamos a essa pergunta – e nossas respostas dependem do que trazemos à sua história. ‘Assim como em *Trumpton*, os personagens às vezes parecem horríveis, às vezes, carinhosos. É a nossa percepção³¹¹.’” (grifo no original)³¹²

Além disso, como veremos em *The Butcher Boy*, para além daquilo que nos é contado, precisamos “decifrar/ler” os “silêncios”, as minúcias. Pois, por trás da trama principal, usualmente, reside, muito sutilmente, quase imperceptível, um enredo que pode ir de encontro àquele que está sendo relatado pelo narrador. Por esse motivo, o leitor precisa estar atento às minuciosidades e aos truques utilizados pela instância narrativa. Uma das artimanhas mais recorrentes, como ocorre com o objeto de estudo desta tese, é o uso do humor por parte do narrador para mascarar determinadas situações.

Vale a pena considerar que, em entrevista ao *The Guardian*, o próprio McCabe afirma que seus personagens não podem ser vistos por um viés realista, pelo contrário. Eles se desprendem dessa realidade, transformando-se em “algo” mais potente. Na verdade, é essa desconexão que alimenta essas *personas*

Os personagens refletem uma realidade mais precisa e potente do que seria possível com criações estritamente realistas: ‘As pessoas, frequentemente, comentam que todos em meus livros são loucos ou problemáticos. Mas você deve vê-los como prismas pelos quais os sentimentos da sociedade são refletidos. Elas não são ficções naturalistas. Houve um termo com o qual me

³¹⁰ Fonte: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8796917/Patrick-McCabe-Week-One-Interview.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

³¹¹ He wants us, the reader, to answer that question – and our answers depend on what we bring to his story. “Just like in *Trumpton*, the characters sometimes look hideous, sometimes endearing. It’s about our perception.”

³¹² Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 13 de setembro de 2019

deparei na *Sight & Sound*, que foi mencionado no contexto de Sam Fuller, ou algo parecido, que quase chegou a descrevê-lo – o ‘fantástico social’^{313, 314} (itálico nosso)

Em *Draining out the Colours: an Interview with Patrick McCabe*, o escritor de *The Butcher Boy* destaca o papel da linguagem e do ritmo em suas obras literárias, algo que ele julga preponderante. Para McCabe, esses componentes são peças importantes no funcionamento de um texto, pois precisam operar de maneira “harmônica”, comparativamente, como uma música, para que os elementos estejam em seus devidos lugares, “[...] tudo que escrevo tem um certo ritmo. E a menos que esse ritmo esteja certo, o livro está errado. É assim que eu trabalho. É como música, realmente.”³¹⁵

O *The New York Times*³¹⁶, em uma análise que faz de *The Butcher Boy*, na matéria *Books of The Times; The Voice of a Madman Explaining His Crime*³¹⁷, em 1993, atenta para o tipo de linguagem e o ritmo utilizados na escrita do romance. Segundo Michiko Kakutani, que assina a matéria do periódico, o texto é, inicialmente, difícil de ser lido - sentimento que compartilhamos com a crítica -, pois é escrito em forma de “loop”, o que acaba lembrando uma prosa musical, desprovido da pontuação “típica” que encontramos em outros textos de McCabe e “diferente” daquela estabelecida pela “gramática padrão” da língua inglesa.

Kakutani diz ainda que, ao começar a leitura do romance, deseja-se que o livro estivesse, na realidade, gravado, de modo que o efeito auditivo de *The Butcher Boy* pudesse ser simplesmente experimentado por “osmose”. Em sua matéria, a autora do *The New York Times* cita uma passagem da narrativa onde seu argumento pode ser percebido. Assim, decidimos reproduzir, no original, em língua inglesa, o trecho destacado pela jornalista para que seu ponto de vista fique mais evidente e, também, para que seja possível demonstrar que tipo de “ritmo” McCabe acredita haver em suas obras.

³¹³ His characters reflect a more precise and potent reality than might be possible with strictly realistic creations: "People have often commented that everyone in the books is mad or damaged. But you should view them as prisms through which the feelings of society are reflected. These are not naturalistic fictions. There was a term that I came across in *Sight & Sound* that was mentioned in the context of Sam Fuller or something like that, that came close to describing it - the 'social fantastic'."

³¹⁴ <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 11 de setembro de 2019

³¹⁵ "(...) everything I write has a certain rhythm about it. And unless that rhythm is right, the book is wrong. That's how I work it. It's like music, really."

³¹⁶ <https://www.nytimes.com/1993/08/06/books/books-of-the-times-the-voice-of-a-madman-explaining-his-crime.html> Acessado em 04 de setembro de 2019

³¹⁷ <https://www.nytimes.com/1993/08/06/books/books-of-the-times-the-voice-of-a-madman-explaining-his-crime.html> Acessado em 04 de setembro de 2019

A man made of bubbles in charge of a school for bad boys it was hard to believe but it was true for there he was at the window his big bubble head and out he comes bouncing bounce bounce ah Howare ye! he says to the sergeant, I never saw such a big bright white polished head as that old Father Bubble had.³¹⁸

Em outros trechos também podemos perceber o “ritmo” da trama, como se evidencia abaixo:

Whiz this way then whiz the other way. I'll do this no I'll do that. The whiz again. I know -- I'll think some more about Joe and the old days. But then, more laughing. Big whorly clouds made of ink powder riding the sky and the music book stuck in my back pocket.

(McCABE, 1992, p. 184)

Provavelmente, o pensamento e as crenças de McCabe sobre a importância da linguagem estejam atreladas ao papel que James Joyce exerce em sua vida, alguém cujas obras ele tem sempre à mão, perto de si, como textos de um “mestre-guia”. De acordo com uma entrevista concedida ao *The Pat Kenny Show*, hospedada no *YouTube*³¹⁹, assim como em outras oportunidades, Patrick McCabe diz que um dos seus grandes influenciadores literários é, de fato, Joyce, que ele acredita “(...) ter uma voz nitidamente irlandesa³²⁰”.

É possível notar que as construções linguísticas, semânticas e estilísticas utilizadas por Patrick McCabe em suas obras se assemelham, em certo grau, às aquelas empregadas pelo autor de *Ulysses* nos escritos de seus enredos. Michiko Kakutani diz que podemos encontrar, por exemplo, em *The Butcher Boy*, um dialeto irlandês, cheio de ritmos “joyceanos”, o que confirma que as influências de McCabe se estendem para além do mundo *pop*, como visto em sua infância, e estão, em certo grau, alinhadas com o cânone literário, sobretudo o texto literário considerado por muitos teóricos e críticos como um dos mais importantes da literatura ocidental, *Ulysses*, como destaca Dr. Joseph Collins, no texto: *James Joyce's Amazing*

³¹⁸ Fonte: <https://www.nytimes.com/1993/08/06/books/books-of-the-times-the-voice-of-a-madman-explaining-his-crime.html> Acessado em 04 de setembro de 2019

³¹⁹ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=h-f2jnH6UAk&t=74s> Acessado em 02 de setembro de 2019

³²⁰ Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/15/ilustrada/1.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

Chronicle ³²¹. Essa tessitura nos lembra, também, os postulados de Jameson sobre a cultura pensada como “alta” e aquela dita “baixa” que, na pós-modernidade, encontram-se fundidas, não existe uma “linha” separando-as. Ambas as formas culturais influenciariam, sem dúvida, McCabe, em seu processo de formação, enquanto escritor.

Keating (2019) continua a respaldar a ligação entre Joyce e McCabe. Segundo a pesquisadora, uma característica da escrita do autor de *The Butcher Boy* é justamente a influência de James Joyce sobre o seu trabalho. O antecessor de Patrick McCabe teria recorrido a um tipo particular de variante do padrão de fala do inglês utilizado na Irlanda.

Além disso, assim como em Joyce, a ficção escrita por McCabe captura, segundo Keating (2019), os meandros dos padrões de fala ao longo das fronteiras do oeste da Irlanda para significar, mas também para explorar a maneira pela qual particularidades culturais e políticas estão em contínua tensão com a influência cultural e política do Reino Unido, Europa e Estados Unidos (p. 2), como resquício, ainda, das questões que têm envergadura colonial, não totalmente resolvidas na pós-colonialidade.

Contudo, não é só a linguagem que “vincula” os dois autores irlandeses. Outras temáticas que circundam os universos literários dos escritores os aproximam. McCabe, assim como Joyce, faz críticas duras à Igreja Católica, uma das instituições irlandesas mais importantes. Suas críticas, assim como as de seu ilustre antecessor, são enviesadas pelo humor, principalmente naquilo que se refere à influência e ao poder da instituição religiosa sobre a política e a educação irlandesa, como se vê, por exemplo, no caso de Joyce em seu romance *Retrato do Artista quando Jovem* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, no original, em inglês), de 1916.

Em *The Butcher Boy*, especificamente, há no romance de McCabe um processo de (auto) descobrimento do personagem central. Francie vai se “(des) construindo” ao longo da narrativa. Inclusive, a jornada percorrida pelo menino-protagonista pode ser analisada de maneira semelhante a um *bildungsroman*, ainda que um romance de formação às avessas, profundamente irônico, como se discutirá em instantes.

Já em *Dublinenses* (*Dubliners*, no original), compilação de contos escritos por Joyce, publicada por volta de 1916, ocorrem algumas descobertas com os personagens centrais de pelo menos três histórias, como se dá em *As Irmãs*, *Um Encontro* e *Arábias*, que também apresentam

³²¹ <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/01/09/specials/joyce-ulysses.html?8bu> Acessado em 28 de janeiro de 2020.

crianças protagonistas. O mesmo processo também pode ser notado no arco narrativo transcorrido por Stephen Dedalus, figura central de *Retrato do Artista quando Jovem*.

Kakutani, em seu texto publicado no *The New York Times*, diz, comparando *The Butcher Boy* e *Dublinenses*, que, no texto de McCabe, é possível perceber, assim como se encontra nos contos de Joyce, um senso de vida das comunidades provinciais com suas devoções e preconceitos sociais que são “sufocantes”.

Marcelo Rezende, jornalista da *Folha de São Paulo*³²², comparou *The Butcher Boy*, de McCabe, com outra obra importante da literatura mundial, *The Sound and the Fury*, de 1929, escrito por William Faulkner (1897-1962). Porém, McCabe, em entrevista ao periódico brasileiro, disse que as duas obras se parecem apenas no começo e no fim, são uma mistura de imaginário infantil e misérias humanas. Além disso, o próprio autor irlandês reconheceu que essas semelhanças são apenas “coincidência”, pois ele se sente mais próximo, na realidade, a Joyce.

3.2 O arsenal criativo e as influências de uma temática perturbada

A publicação irlandesa *The Journal IE* diz que, quando analisamos as tramas de Patrick McCabe, encontramos enredos povoados por jovens violentos; pela escuridão e a perspectiva sinistra da vida; e também pelo lado sombrio das pequenas cidades da Irlanda. Porque são justamente essas “pequenas cidades” que o autor irlandês utiliza com mais recorrência como cenário de suas tramas.

O jornalista John O'Mahony acredita que McCabe transforma o microcosmo das cidades pequenas, espaços negligenciados e esquecidos, em cenários que podem vir a refletir experiências irlandesas, compondo uma arena para que o humor burlesco e a sátira floresçam, como se percebe em *The Butcher Boy*. O autor acrescenta: “A razão pela qual escrevo sobre cidades pequenas é que as amo tanto. É aí que está toda a experiência humana, em uma tela muito pequena”³²³.

³²² Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/15/ilustrada/1.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

³²³ “The reason that I write about small towns is that I love them so much. That's where all human experience is, on a very small canvas.” Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 28 de setembro de 2019.

Essas áreas, McCabe acredita, são vistas pelas pessoas com lentes preconceituosas, através de suas “velhas opiniões”. Ele complementa, em *Draining out the Colours*, de 2013, que esses espaços são cheios de barulho, clamor, excitação, lugares de interação. Na realidade, o autor do nosso *corpus* de análise tem uma relação muito próxima com as cidades pequenas, já que nelas viveu a maior parte de sua vida. Considera que esses locais escondem um “mundo secreto” (“*There is a whole secret world here.*”). Além disso, em uma entrevista, intitulada *An Interview with Pat McCabe*, concedida para Maurice Fitz Patrick, o autor afirma acreditar que as cidades pequenas do mundo se parecem de alguma forma, umas com as outras, como se fossem unidas por um laço “universal”³²⁴.

Contudo, mesmo que se volte para locais “silenciados” da Irlanda para escrever suas tramas, usando-os corriqueiramente, McCabe critica a relação que os jornais fazem de seus trabalhos com Sligo, que fica no norte da Irlanda, provavelmente porque ele tem vivido na cidade nos últimos anos.

Os jornalistas sempre aparecem e acabam escrevendo todas essas coisas sobre Sligo e sua relevância para o meu trabalho" (...). "Mas Sligo não tem absolutamente nada a ver com o meu trabalho. Não há menção ao mar no meu trabalho e muito pouco ao terreno que você encontra aqui."^{325,326}

Na verdade, o “arsenal criativo” (*imaginative armoury*,³²⁷ em inglês), como John O’Mahony chama as referências de McCabe, colocam-se para muito além das cidades pequenas. Ele é alimentado, dentre outras coisas, por imagens provenientes do mundo do cinema. Na prática, é possível notar que em suas obras há, claramente, um transpassar de gêneros e uma linguagem também contaminada pela esfera das produções cinematográficas, como o estilo *noir*. Além disso, destaca-se em seus escritos o influxo do universo televisivo, ou seja, mais uma vez na palheta de influências do autor se mostram elementos originados da esfera

³²⁴ Fonte: <https://www.jstor.org/stable/27759608> acessado em 16 de setembro de 2019

³²⁵ "Journalists always come over and end up writing all this stuff about Sligo and its relevance to my work," (...) "But Sligo has absolutely nothing to do with my work. There is no mention of the sea in my work, and very little of the terrain that you find out here".

³²⁶ Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 13 de setembro de 2019

³²⁷ Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 16 de setembro de 2019.

cultural estadunidense, tipicamente pós-moderna, *pop*, advindos daquilo que se considera “baixa cultura” (ou cultura de massas).

Um dos primeiros filmes que McCabe viu no cinema, mais ou menos aos sete anos de idade, segundo o autor, em uma entrevista durante o *Zlín Film Festival*³²⁸, em 2012, foi *Love me Tender*, de 1956. Assistindo à produção cinematográfica, ele disse que chorou quando os vilões³²⁹ atiraram no protagonista, Elvis Presley (1935-1977), enquanto este tocava a canção homônima ao título do filme, e acrescenta a seguinte informação sobre o sentimento relacionado à cena da película: “Eu realmente acho que foi um dos momentos mais tristes que eu já experienciei”³³⁰.

Figura 42 - *Love me Tender*



Reprodução da cena do filme *Love me Tender*, de 1956. Fonte da imagem: <https://br.pinterest.com/pin/21603273187388032/?lp=true> Acessado em 09 de setembro de 2019.

³²⁸ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JDdVAGqShlY> Acessado em 09 de setembro de 2019.

³²⁹ No original, em inglês, McCabe usa a expressão “*bad guys*”.

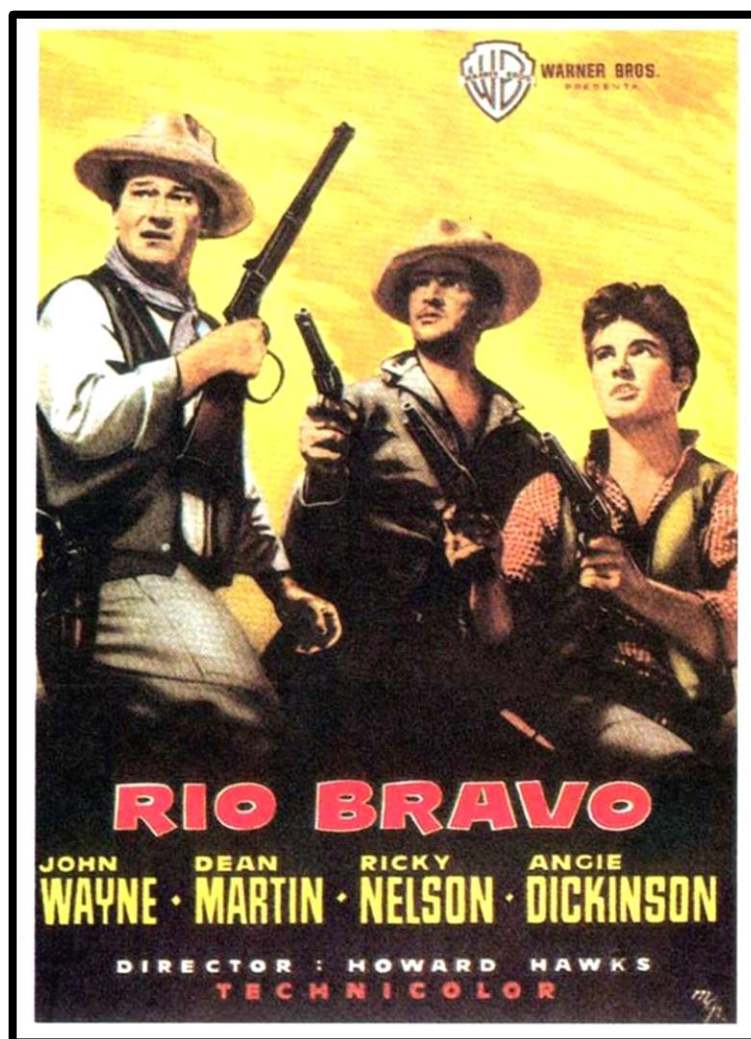
³³⁰ “I really thought that was the saddest moment that I’d ever experienced (...)”

Ainda segundo McCabe, em entrevista ao *Zlín Film Festival*, para dar vida à trama de *The Butcher Boy*, ele teria usado como base para o enredo elementos advindos de muitos filmes das décadas de 1940 e 1950, principalmente aqueles rotulados como “westerns”, gênero fílmico tipicamente norte-americano, mais conhecido no Brasil como *bang-bang*, ou faroestes. Na realidade, McCabe acredita que o *western* é um gênero fílmico voltado para uma grande audiência, que costuma ir ao cinema apenas para se “divertir.” Mas isso não seria um “desmerecimento”, o autor de *The Butcher Boy* considera que os *westerns* são uma forma de arte democrática.

Dentre as produções citadas pelo próprio McCabe como suas referências “fílmicas” estão o filme *Rio Bravo*, de 1959; os trabalhos dos cineastas Howard Hawks (1896-1997) e John Ford (1894-1973). John O’Mahony diz que “Foi no *Luxor* [um cinema] que McCabe viu pela primeira vez os clássicos *noir*, *Night of the Hunter*, *Black Angel*, *Night and the City*, bem como inúmeros *westerns* que se tornariam parte de sua visão literária.”³³¹.

³³¹ “It was at the *Luxor* that McCabe first saw the noir classics *Night of the Hunter*, *Black Angel*, *Night and the City*, as well as innumerable westerns that would become part of his literary vision.” (itálico nosso) Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 16 de setembro de 2019.

Figura 43 - Rio Bravo



Pôster do filme *Rio Bravo*, de 1959. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/845269423798322822/> Acessado em 28 de janeiro de 2020.

Como se pode perceber, essas influências apontadas por McCabe, que lhe ajudaram na construção da obra objeto do nosso *corpus*, são tecidas com base em alguns elementos violentos, como é o caso dos *westerns*. Laura Eldred, em sua dissertação intitulada *A Brutalized Culture: The Horror Genre in Contemporary Irish Literature*, de 2005, afirma que parte da literatura irlandesa contemporânea acabou sendo influenciada, além das películas violentas, por filmes de terror, e Patrick McCabe também se alinharia a essa vertente, aqui, inclusive, salienta-se a inclinação do autor irlandês, que ora discutimos, à “paraliteratura”, como classificados por Jameson os “gêneros textuais” que se alinham a um contexto mais comercial, tipo *best-seller*.

As obras cinematográficas de terror podem aparecer nos textos literários, dentre outras formas, através de alusões, referências ou mesmo sendo citados nominalmente pelos personagens. Contudo, essa inspiração teria um propósito. Segundo a pesquisadora acima mencionada, as imagens perturbadoras e de violência empregadas pelos escritores irlandeses, como é o caso de Patrick McCabe, podem servir para representar, entre outras coisas, a corrupção e a decadência do país, traços que, inclusive, são destacados por autores que se alinham à literatura pós-colonial irlandesa.

E mais, os filmes de terror “estruturariam” as obras literárias irlandesas com questões sobre “monstruosidade”, “identidade” e “coesão comunitária”. Ainda de acordo com Eldred (2005), um dos mais influentes longa-metragens presentes, como uma possível inspiração, em *The Butcher Boy*, através da temática, seria *Psycho*, dirigido por Alfred Hitchcock, em 1960.

Figura 44 – *Psycho*



A imagem acima mostra o cenário principal do filme de Alfred Hitchcock, de 1960. Fonte da imagem: <http://www.arthousefilmwire.com/2018/10/07/31-scary-movies-psycho/> Acessado em 26 de dezembro de 2019.

Além disso, Eldred (2005) diz que é possível perceber, ao longo das tramas tecidas por McCabe, um grande número de corpos de pessoas mortas, o que mostraria a inclinação do autor para o horror. Muitas vezes, esses cadáveres se apresentam de maneira “grotesca”. Em outras palavras, são narrativas com muito sangue presente em cena. Porém, em vez dessas circunstâncias evocarem um “senso de horror” no leitor, como se poderia esperar, elas se tornam “ironicamente” cômicas. Acreditamos que essa quebra de expectativa se dê porque McCabe utiliza um horror disfarçado por elementos tipicamente paródicos, provavelmente, mimetizando com forte carga irônica o enredo histórico do país.

É significativo dizer que Patrick McCabe é um autor eclético, suas obras se estendem para além do mundo dos romances. Mesmo que o nosso objeto de estudo seja uma narrativa, um romance, achamos necessário destacar alguns trabalhos do ficcionista que trafegam por outros gêneros literários, além do que investigaremos.

McCabe escreveu peças para o teatro e para o rádio. Salienta-se que ele, nesse contexto, tem vertido algumas de suas narrativas em textos para serem encenados nos palcos, em forma de drama. Como exemplo, pode ser citado o caso de *The Butcher Boy*, transformado em peça com o título de *Frank Pig Says Hello*³³², como apontado anteriormente. Outro trabalho que seguiu o mesmo percurso de adaptação do nosso *corpus* foi o romance *The Dead School*, adaptado para o teatro com título homônimo à obra que lhe deu origem.

Dentre outros dramas³³³ escritos por McCabe diretamente para o teatro, destacam-se: *Sacrifice at Easter* (2016); *The Bridge Below the Town* (2013) e *The Revenant* (2007). Esta última peça é considerada uma continuação para *The Butcher Boy* e *Frank Pig Says Hello*. Em *Draining out the Colours*, o autor afirma que o motivo que o levou a escrever uma sequência para o mundo ambientado por Francie é o final “infeliz” do protagonista na narrativa e em sua adaptação dramática.

Lamentavelmente, não tivemos acesso ao texto de *The Revenant*, mas McCabe afirma que não há humor na trama. A cor laranja³³⁴, que marca o céu de *The Butcher Boy*, e é descrita costumeiramente pelo protagonista no curso de sua narrativa, desaparece. O que se descreve,

³³² O texto de *Frank Pig Says Hello* foi publicado em uma compilação chamada *Far from the Land: Contemporary Irish Plays*, de 1998, editada por John Fairleigh.

³³³ Os anos referenciados em cada uma das peças, dizem respeito ao ano de produção de cada uma delas. Fonte: <http://www.irishplayography.com/person.aspx?personid=31629> Acessado em 04 de setembro de 2019

³³⁴ Na entrevista *Draining out the Colours*, McCabe disse que fosse atribuir uma cor a cada um dos seus trabalhos, relacionaria *Frank Pig Says Hello* a cor laranja “(...) When you think of *Frank Pig*, it’s orange, it’s crimson, acid yellows and all this carnival burlesque.”

nessa nova história que tem Francie como protagonista, é um céu “cinza”. A sinopse da peça, disponível no site *Playography Ireland*, resume a ação do drama da seguinte maneira:

O *Revenant* é uma pessoa que retornou, especialmente dos mortos. Ele poderia ter sido um personagem transposto do paraíso fotográfico de John Hinde, dos anos 60³³⁵. Mas agora ele se move com cautela - como se perseguido, caçado. Apenas uma coisa permanece constante: a cor cinza da lápide que eles ergueram sobre seu nome. E sobre aqueles cujas vozes iluminaram a pequena cidade, que não mais existe.^{336, 337}

De acordo com o *Irish Examiner*, a metodologia do processo de escrita das peças é vista por McCabe como uma solução para a “solidão” que ele sente, principalmente, quando está escrevendo suas narrativas. Segundo o autor, escrever romances o deixa “meio mal”, pois ficaria apenas sentado em uma sala, digitando e enviando para as editoras, que, por sua vez, demorariam muito para dar resposta quanto ao material. Assim, McCabe acredita que o trabalho no teatro, que se dá, muitas vezes, de maneira colaborativa, pode ser um caminho enriquecedor e de aprendizagem.

Ele ainda escreve romances, mas em um ritmo diferente. "Não quero fazer o ciclo de entrevistas (publicitárias). Não tenho ideia de mim como uma pessoa pública, que tenha algo a oferecer além de escrever livros. Não tenho conselhos para dar a ninguém. Estou tão confuso quanto a pessoa que está próxima."^{338,339}

Além disso, McCabe ainda adaptou seus romances para outros gêneros além do teatro. O autor foi o responsável por roteirizar duas narrativas suas para o cinema. Junto com o diretor

³³⁵ Um fotógrafo que registrou diversas partes da Irlanda durante a década de 1960, muitas de suas fotos se transformaram em cartões postais.

³³⁶ The *Revenant* is a person who has returned, especially from the dead. He might have been a character bestriding John Hinde's sixties photographic heaven. But now he moves cautiously - as if pursued, hunted. Only one thing remains constant: the grey colour of the tombstone they've erected over his name. And over those whose voices once lit up the little town, which no longer exists.

³³⁷ Fonte: <http://www.irishplayography.com/play.aspx?playid=32466> Acesso em 04 de setembro de 2019

³³⁸ He still writes novels, but at a different pace now. "I don't want to do the cycle of (publicity) interviews. I have no idea of myself as a public persona that has anything to offer other than writing books. I have no advice to give anybody. I'm as muddled as the next person.

³³⁹ Fonte: <https://www.irishexaminer.com/lifestyle/artsfilmtv/pat-mccabe-has-drawn-inspiration-from-his-experiences-on-both-sides-of-the-classroom-384530.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

irlandês, Neil Jordan³⁴⁰, o escritor redigiu os roteiros que deram origem às versões cinematográficas de *The Butcher Boy* e *Breakfast on Pluto*, acima mencionadas.

Figura 45 – Adaptações dos romances de McCabe



Posters das adaptações dos romances de Patrick McCabe para o cinema. *The Butcher Boy* e *Breakfast on Pluto*, ambos dirigidos por Neil Jordan. Fonte das imagens: <https://filmow.com/no-na-garganta-t3002/> e <https://www.imdb.com/title/tt0411195/> Acessados em 16 de setembro de 2019

Em *Draining out the Colours*, falando sobre suas adaptações, em especial quando se trata do universo literário que emana de *The Butcher Boy*, o autor entende que essas histórias estão, no fim, interligadas. Em outras palavras, o romance *The Butcher Boy*, o filme homônimo e a peça *Frank Pig Says Hello*, mesmo que sejam atualizadas em diferentes gêneros, mantém entre si um tipo de ligação.

³⁴⁰ Diretor de cinema que dirigiu entre outros filmes “*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*”, de 1994, sendo indicado ao *Oscar* de melhor filme e melhor trilha sonora.

ML: Você adaptou *The Butcher Boy* e *The Dead School* ao palco, bem como *The Butcher Boy*, *Breakfast on Pluto* e, até certo ponto, *Emerald Germs of Ireland* (para a tela). O que é que o atrai para o processo de adaptação? Parece-me que seu trabalho é um esquema contínuo de reescrita ...

McCabe: Sim, eu entendo. Bem, acho que tudo o que faço é como um livro longo. Desde *Frank Pig*, agora, até o fim...é como uma longa e grande história, dividida em coisas diferentes. Fatiado em um romance, fatiado uma pequena peça... Mas eles estão todos entrelaçados ...^{341, 342}

(grifo nosso) (itálico no original)

Entretanto, quando entrevistado por Marcelo Rezende para o jornal *Folha de São Paulo*, McCabe afirmou que suas adaptações, mesmo que surgidas de uma mesma “fonte”, apresentam distinções. Ele apontou as diferenças, por exemplo, entre a peça *Frank Pig Says Hello* e o romance *The Butcher Boy*. Segundo o autor, os trabalhos são completamente heterogêneos no estilo, apesar de o conteúdo ser, de certa forma, “homogêneo”, inclusive em suas intenções. Já o filme, quando comparado à narrativa, estaria muito mais próximo a esta: “O livro é o filme. O filme é o livro”³⁴³, destaca McCabe.

3.3 Críticas a McCabe e a importância de *The Butcher Boy* para sua carreira como escritor

De acordo com a matéria de John O’Mahony, em 2003, para o *The Guardian*, o romancista John Banville (1945-) considera McCabe “verdadeiramente original” (*true original*). Banville complementa afirmando que o autor de *The Butcher Boy* utiliza elementos que, até então, permaneciam esquecidos por outros romancistas irlandeses. Isto é, materiais que

³⁴¹ **ML:** You have adapted *The Butcher Boy* and *The Dead School* to the stage, as well as *The Butcher Boy*, *Breakfast on Pluto*, and, to a certain extent, *Emerald Germs of Ireland* (adapted to the screen). What is it that draws you to the adaptation process? It seems to me that your work is one continuous re-writing scheme...

McCabe: Yes, I understand. Well I think that all I do is like one long book. Right from *Frank Pig*, right now, right on through... it’s like one long, big story, chopped up at different things.

Chopped up into a novel, chopped up into a little bit from a play... But they’re all intertwined...

³⁴²Fonte: <https://www.estudiosirlandeses.org/2013/03/draining-out-the-colours-an-interview-with-patrick-mccabe/> Acessado em 04 de setembro de 2019

³⁴³ Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/15/ilustrada/1.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

outros escritores do país não tinham tomado como “fonte”, inspirando-se, a título de exemplo, no mundo das pequenas cidades irlandesas, ou seja, tomando como cenário um universo rural.

Segundo Banville:

Como Roddy Doyle escreve sobre a vida nos subúrbios da classe trabalhadora de Dublin, McCabe usou coisas com as quais o resto de nós não se preocupou e fez disso um tipo peculiar de poesia bruta (rough poetry). Ele [McCabe] pega esse tipo particular de mundo bizarro e insano da vida rural irlandesa nos anos 50 e 60. Pessoas como [Sean] O’Faolain e Frank O’Connor escreveram sobre isso no modo lírico, [John] McGahern escreveu sobre isso no modo trágico, mas McCabe escreve sobre isso em uma espécie de grotesca comédia negra, que é absolutamente única.^{344, 345}

Porém, por outro lado, a constante “repetição” das temáticas utilizadas por McCabe em suas obras, assim como a linguagem e os cenários, renderam ao autor de *The Butcher Boy* algumas críticas negativas por parte de jornalistas especializados. O periódico *Independent*, segundo John O’Mahony, disse que a técnica de linguagem empregada por McCabe causa em *Mundo Desperado*, de 1999, uma coleção de contos baseados em “filmes B”, do tipo *trash*, um “desgaste”, com “piadas repetidas”. Já o jornal *Observer*, ainda de acordo com O’Mahony, afirmou que alguns traços de *Emerald Germs of Ireland* são inconsistentes, “entediantes” em suas pausas prolongadas, clichês³⁴⁶.

Em uma das respostas do autor em *Draining out the Colours*, McCabe trata da repetição dos tópicos em seus textos. Na verdade, ele prefere chamar essa replicação dos elementos de “reinvestigação”. Segundo Patrick McCabe, todos os escritores têm um determinado número de temas que lhes são familiares, uns quatro ou cinco para ser mais preciso, se o artífice sair muito desse escopo, do seu “padrão”, ele pode colapsar:

³⁴⁴ Like Roddy Doyle writing about life in working-class Dublin suburbs, McCabe has used stuff the rest of us didn't bother with and made a peculiar kind of rough poetry out of it. He catches that particular kind of bizarre, insane world of Irish country life in the 50s and 60s. People like [Sean] O’Faolain and Frank O’Connor wrote about it in lyrical mode, [John] McGahern wrote about it in tragic mode, but McCabe writes about it in a kind of antic black comedy that is absolutely unique

³⁴⁵ Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 13 de setembro de 2019

³⁴⁶ Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 13 de setembro de 2019

ML: (...) Você sabe por que você está sempre tão interessado em desenvolver esses mesmos elementos?

McCabe: Bem, isso provavelmente é verdade para quase todos os escritores. Penso em James Joyce, certamente é verdade nele. É verdade sobre Bob Dylan, seu relacionamento com mulheres e tudo isso. Você sabe, é um tipo constante de reinvestigação da psique de alguém e acho que existem apenas quatro ou cinco temas que qualquer escritor tem, e depois que você se afasta dele, seu trabalho pode entrar em colapso. Por exemplo, você toma Seamus Heaney e seu relacionamento com a terra e a história. Às vezes não é tão interessante quando ele se afasta disso, você sabe. A maioria dos escritores ou autores é obcecada de uma maneira ou de outra. Por que eles fazem isso? Bem, eles fazem isso porque querem liberar as obsessões em algum lugar ou compartilhar com as pessoas para refazer o mundo de uma maneira que faça sentido. E nunca questionei a maneira como operava, porque lia muito quando era criança. Eu pensei que isso acontecesse repetidamente. Seja Flaubert, Nabokov ou James Joyce É o mesmo padrão o tempo todo. Bem, eu diria que é o mesmo na música e na maioria das artes visuais ...^{347,348}

(grifo no original)

Foi através de *The Butcher Boy* que Patrick McCabe teve seu nome incluído pela crítica especializada entre os literatos irlandeses de maior notoriedade em nossa contemporaneidade, sendo comparado a autores como John Banville, Roddy Doyle (1958 -), Colm Tóibín (1955 -) e, até mesmo, em algum grau, a James Joyce. Nesse sentido, *The Butcher Boy*, que tem Francie como protagonista, pode ser considerado como um marco na carreira profissional de McCabe.

Peter Murphy, do jornal irlandês *Irish Times*³⁴⁹, em 2019, vai além. Segundo o jornalista que assina a matéria, a publicação de *The Butcher Boy*, devido a sua importância, representa, para a literatura irlandesa, o “ano zero”. E mais, a relevância da narrativa para a carreira de

³⁴⁷ ML: Yes, it's all there. Do you know why you are always so interested in developing these same elements?

McCabe: Well, that's probably true of nearly every writer. I think of James Joyce, it's certainly true of him. It's true of Bob Dylan, his relationship with women, and all that. You know, it's a constant kind of reinvestigation of one's psyche and I think there are only four or five themes that any writer has, and once you have moved away from it your work can collapse. For example, you take Seamus Heaney and his relationship with the land and history. Sometimes it's not that interesting when he moves away from that, you know. Most writers or any authors are obsessed in one way or another. Why do they do it? Well they do it because they want to release the obsessions somewhere out, or to share with people to re-make the world in a way that makes sense. And I've never questioned the way I operated because I've done so much reading when I was a kid. I thought this happens again and again. Whether Flaubert or Nabokov or James Joyce... It's the same pattern all the time. Well, I'd say it's the same in music, and it's the same in most visual arts...

³⁴⁸Fonte: <https://www.estudiosirlandeses.org/2013/03/draining-out-the-colours-an-interview-with-patrick-mccabe/> Acessado em 13 de setembro de 2019

³⁴⁹ <https://www.irishtimes.com/culture/books/welcome-back-francie-brady-patrick-mccabe-on-an-anti-hero-s-return-1.4030185> Acessado em 20 de janeiro de 2020.

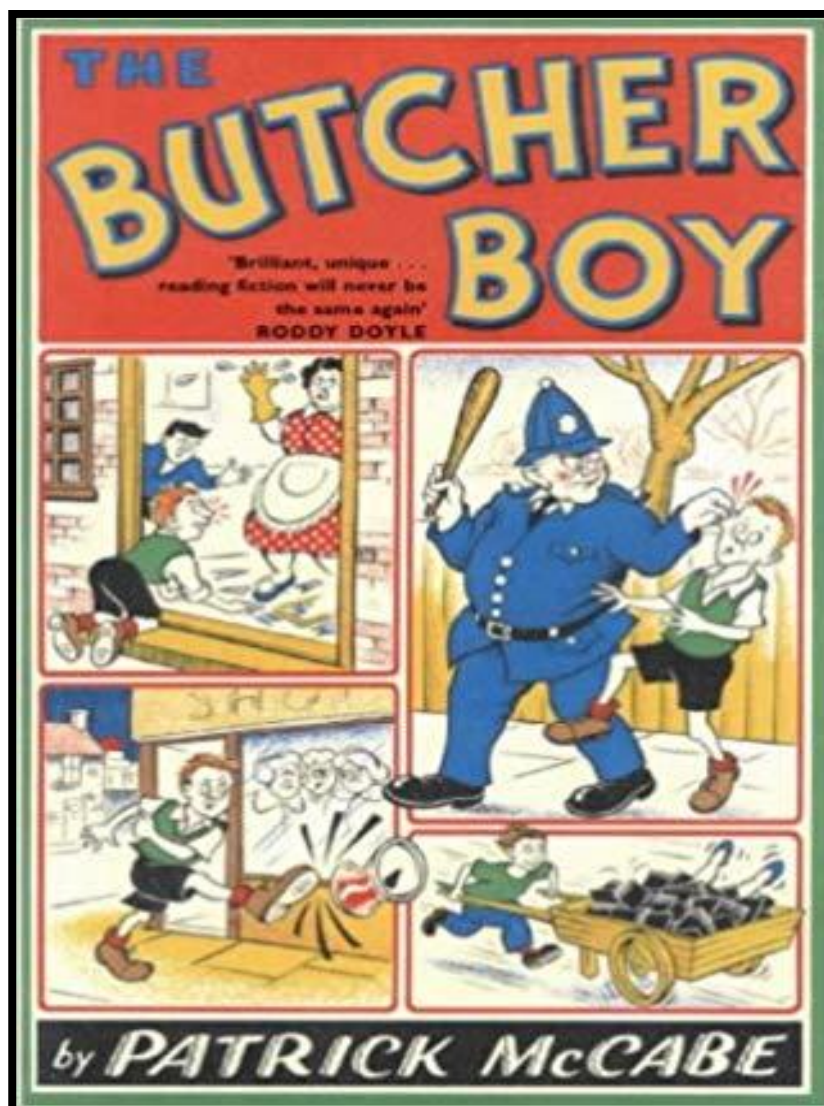
McCabe foi tamanha, que o estilo empregado na obra, principalmente através da “voz” de Francie, tornou-se uma espécie de “estilo próprio” do autor.

Quando o terceiro livro de Patrick McCabe, *The Butcher Boy*, foi publicado, em 1992, seu efeito na ficção irlandesa, não foi diferente do impacto que a música *Never Mind the Bollocks*, do *Sex Pistols*, teve para a música popular. Embora ambientado no início dos anos 60, o romance, assim como *Laranja Mecânica*, antes, parecia mais um artefato *proto-punk* do que um fenômeno literário. **Sua publicação representou um novo ano zero na escrita irlandesa.** Quase todos os romances adultos, subsequentes, foram marcados por sua influência. [...] Essa voz [de Francie] era tão singular que se tornou sinônimo do estilo de prosa de McCabe, desenvolvido e expandido em romances seguintes, como *The Dead School*, *Breakfast On Pluto*, *Winterwood* e *The Stray Sod Country*: Francie como o pai do homem.³⁵⁰

(itálico nosso) (grifo nosso)

Figura 46 - *The Butcher Boy*

³⁵⁰ When Patrick McCabe's third book, *The Butcher Boy*, was published, in 1992, its effect on Irish fiction was not unlike the impact The Sex Pistols' *Never Mind the Bollocks* had on popular music. Though set in the early 1960s, the novel, like *A Clockwork Orange* before it, seemed closer to a proto- punk artefact than a literary phenomenon. **Its publication represented a new year zero in Irish writing.** Almost every subsequent small-town Hiberno coming-of-age novel has been branded by its influence. [...] That voice was so singular it became synonymous with McCabe's prose style, developed and expanded over subsequent novels such as *The Dead School*, *Breakfast On Pluto*, *Winterwood* and *The Stray Sod Country*: Francie as the father of the man. (itálico nosso)



Capa da edição de *The Butcher Boy*, de 1992, editora Picador, edição publicada no Reino Unido e Irlanda. Fonte da imagem: <https://www.amazon.co.uk/Butcher-Boy-Patrick-McCabe/dp/0330328743> Acessado em 13 de setembro de 2019.

Antes que a narrativa de *The Butcher Boy* fosse finalizada e publicada, McCabe teria escrito uma versão diferente da história, considerada um “manuscrito confusamente expressionista” (*expressionistic rambling manuscript*). As consequências foram graves, causando a rejeição do romance, e, em vista disso, “[...] motivou seu perplexo editor a retirar sumariamente o autor iniciante de sua lista.”^{351,352} John O’Mahony, o jornalista, diz que essa

³⁵¹“ (...) which prompted his baffled publisher to summarily drop the budding author from his list.”

³⁵² <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 11 de setembro de 2019

rejeição, em um primeiro momento, impactou McCabe, mas também teve um efeito catártico, “liberando” o autor para escrever o enredo que ele “desejava”.

Apesar do sucesso da narrativa, McCabe, em uma entrevista³⁵³, declarou que não acredita que, nos dias de hoje, a história de Francie seria publicada, como ocorreu na década de 1990. O primeiro motivo apontado para tal afirmação seria o fato de ser ele, então, um autor “desconhecido”, e, assim, haveria mais “problemas” para que as suas tramas fossem lançadas, talvez, pelo conteúdo. Segundo, porque a indústria editorial sofreu grandes mudanças.

Quando começou a escrever *The Butcher Boy*, McCabe disse que a voz do seu personagem principal, Francie, não chegou facilmente para ele. Apesar disso, de acordo com o que o escritor afirma em *Draining out the Colours*, ele sempre “viu” o aspecto visual dos seres fictícios da trama. Os personagens do romance, para ele, eram “físicos”, “Era tudo físico em minha mente”³⁵⁴.

Por fim, quando *The Butcher Boy* foi lançado, McCabe recebeu diversas críticas positivas por seu trabalho. Fintan O'Toole, do jornal *The Irish Times*³⁵⁵, diz que o personagem Francie nunca perde seu charme como o narrador de sua própria história. Segundo O'Mahony, o periódico *Observer* indicou que a trama é “Um romance insidioso, engraçado e de tirar o fôlego [...] mudando da travessura para a loucura quando uma obsessão adolescente transforma Dennis, a Ameaça, em Jack, o Estripador”³⁵⁶. O *Sunday Times* afirmou que a obra de McCabe apresenta um estudo de desordem espiritual que rebita³⁵⁷, nos estimula, mais do que repele nossa atenção.³⁵⁸

Em outra matéria intitulada *Dysfunctional pigs, priests and pilchards*, assinada por Shaun Whiteside, à época do lançamento do romance, em 1992, o jornalista do *The Guardian* considera o texto de McCabe “esplêndido”, e o caminho percorrido por Francie, pela estrada da loucura e da delinquência, realizado com “maestria”. O artigo ainda compara a trama de *The Butcher Boy* com a obra *The Book of Evidence*,³⁵⁹ de John Banville, na qual Freddie Montgomery, o personagem central, narra, por meio de um relato confessional, sua trajetória

³⁵³ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qxjag72LLYU> Acessado em 13 de setembro de 2019

³⁵⁴ “It was all physical in my mind”

³⁵⁵ Fonte: <https://www.irishtimes.com/culture/modern-ireland-in-100-artworks-1992-the-butcher-boy-by-patrick-mccabe-1.2638039> acessado em 16 de setembro de 2019

³⁵⁶ “An insidious, funny, breathtakingly horrific novel,” [...] “switching from mischief to madness as an adolescent obsession turns Dennis the Menace into Jack the Ripper.”

³⁵⁷ Em inglês é usado o verbo “revit”.

³⁵⁸ As três críticas podem ser encontradas na seguinte fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 16 de setembro de 2019

³⁵⁹ No Brasil, *O livro das Provas*.

até se tornar um assassino, através de um crime cometido cruelmente, aparentemente, sem motivos, ou por motivos que não ficam claros em um primeiro momento.

Neil Jordan, em uma entrevista para a emissora irlandesa RTE, no programa *Filming The Unfilmable The Butcher Boy*, em 1998, diz que o romance de McCabe foi uma das melhores coisas que ele havia lido nos últimos vinte anos³⁶⁰, e completa:

Ler algumas coisas dele [de McCabe] é como ler seções de *Ulysses*" (...) É um tipo de imaginação irrestrita que olha coisas absolutamente comuns, como os quadrinhos da DC - os momentos da sua infância, que você nem se lembra. É um exemplo clássico de pessoas olhando para o próprio quintal e descobrindo uma espécie de gênio.^{361,362}

(itálico nosso)

McCabe, em 1992, foi indicado para o *Booker Prize for Fiction*; sendo ainda vencedor do *Irish Times Irish Literature Prize for Fiction*; ganhou, pelo mesmo romance, o *Aer Lingus Prize*. Ao saber da nomeação para o *Booker Prize*, o autor disse que ficou “chocado” com a notícia, mas, segundo ele mesmo, reagiu de maneira discreta: “A coisa de *Booker* foi um choque completo. Eu peguei algum material de leitura e fui para cama. (itálico nosso)”^{363, 364}

Ao fim de 2019, McCabe lançou outro romance, intitulado *The Big Yaroo*. Na trama, novamente, Francie Brady aparece como protagonista da história. Dessa vez, segundo Peter Murphy, no artigo *Welcome back, Francie Brady: Patrick McCabe on an anti-hero's return*³⁶⁵, para o jornal *Irish Times*: “Quando nos juntamos a ele, Francie Brady está em seu terceiro ato, tendo passado a maior parte de sua vida em uma ala psiquiátrica. Nada mudou, mas tudo mudou.”³⁶⁶.

³⁶⁰ Fonte: <https://www.rte.ie/archives/2018/0208/939286-the-butcher-boy-film/> Acessado em 16 de setembro de 2019

³⁶¹ Reading some of his stuff is like reading sections of *Ulysses*," (...) "It's a kind of unfettered imagination that looks at utterly ordinary things, like DC comics - the bits of your childhood that you don't even remember. It's a classic example of people looking at their own backyard and discovering a kind of genius."

³⁶² Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 16 de setembro de 2019

³⁶³ “The Booker thing came as a complete shock. I just grabbed some reading material and went to bed.”

³⁶⁴ <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 16 de setembro de 2019

³⁶⁵ Fonte: <https://www.irishtimes.com/culture/books/welcome-back-francie-brady-patrick-mccabe-on-an-anti-hero-s-return-1.4030185> Acessado em 25 de janeiro de 2020.

³⁶⁶ “As we join him, Francie Brady is well into his third act, having spent most of his life in a psychiatric ward. Nothing has changed, yet everything has changed.”

The Big Yahoo é, portanto, a quinta história componente do “universo literário³⁶⁷” de McCabe que tem Francie como protagonista. Então, apesar de McCabe ter assinalado que não escreve suas obras visando um retorno comercial, como havíamos apontado, o autor parece estar tentando, ao máximo, “tirar proveito” do sucesso que o protagonista de *The Butcher Boy* representa em sua vida.

Patrick McCabe pode não ter adotado o “estilo” dos “*best-sellers*” em suas obras, como ele próprio estabelece, mas isso não quer dizer que o escritor não esteja tentando atingir essa prerrogativa. O “verniz transgressor” parece estar se consolidando em sucesso comercial. Seja como for, o autor tem repetido, constantemente, a mesma fórmula que tanto lhe deu êxito.

3.4 Recontando *The Butcher Boy*: um resumo im/possível da trama

Divertido, solar, autêntico, claustrofóbico, insano, incompreensível, sombrio e grotesco, se alguém nos pedisse para qualificar a trama de *The Butcher Boy*, são esses alguns dos adjetivos que viriam à nossa mente e que demonstram os aspectos contraditórios, desafiadores, do próprio romance. A narrativa, conforme a lemos, torna-se pouco a pouco mais densa e pesada. É um caminho sem volta rumo à solidão, na verdade, em percurso muito bem-humorado, mas, ainda assim, macabro. Se, no começo, temos características infantis e pitorescas estruturando o enredo, essas marcas, passo a passo, se perdem, e conhecemos, cada vez mais, o coração pesado do protagonista.

Destaca-se a forte carga dramática que se faz presente na história, todavia, isso se mostra de maneira sutil, através de uma linguagem cifrada e poética. Por exemplo, Francie Brady, em um momento de profunda tristeza, quando está sozinho, na chuva, não nos conta que está chorando, ele diz que a água que cai sobre ele está “salgada”. Suas lágrimas, na verdade, estão misturadas ao temporal, mas ele omite ao seu leitor essa informação: “A chuva estava salgada

³⁶⁷ *The Butcher Boy*; *The Butcher Boy* (o roteiro do filme que McCabe escreveu a partir do romance); *Francie Pig Says Hello*; *The Revenant*; *The Big Yaroo*.

e turvava os meus olhos e estava me deixando irritado ela [dona Connolly] diz o que posso fazer por você Francie e eu digo ah é sobre meu pai [...]”³⁶⁸

Ao mesmo tempo em que a trama se revela árdua e violenta, ela tem uma face leve e engraçada. Apesar dos diversos percalços, nos momentos mais críticos, o narrador recorre à zombaria, ao jocoso, como um remédio para aliviar seus conflitos internos. Nesses casos, sua risada é disforme, assemelhando-se mais a uma careta de dor. Contudo, é possível notar diversos “tons” de humor no texto de McCabe.

Em *The Butcher Boy* acompanhamos as peripécias da vida traquina de um menino chamado Francie Brady, morador de uma cidadezinha no interior da Irlanda. Na verdade, Francie é o protagonista e narrador da trama. À medida que o enredo progride, percebemos que a história relatada tem como perspectiva apenas o seu olhar sobre os acontecimentos. Por consequência, não temos acesso direto às vozes dos outros personagens.

É importante ainda ressaltar que, quem nos expõe verdadeiramente os eventos descritos em *The Butcher Boy*, é uma “versão adulta” de Francie, que relembra seus feitos quando era um garotinho “(...) há vinte ou trinta ou quarenta anos”³⁶⁹ (McCabe, 1997, p.9). O marco narrativo da trama, que conduz o narrador às suas memórias, é “algo” que ele fez contra a Senhora Nugent, e que teria colocado toda a cidade em seu encalço. Note-se, no entanto, que esse “algo” praticado por Francie contra a mulher, que tomou por sua inimiga, só será revelado ao final da trama, cuja narração começa como um livro de aventuras infantis.

Assim, em um primeiro momento, a trama nos mostra o garoto Francie levando seu dia a dia sem grandes preocupações, feliz, envolvido em ações e brincadeiras muito pueris e inocentes, ao lado de seu melhor amigo, Joe Purcell. Os meninos se divertem pelas ruelas da cidade, entregues a “grandes aventuras”, em uma vida que nos lembra os clássicos filmes infantis das décadas de 1980 e 1990, como *E.T.: The Extra-Terrestrial* (1982), *The Goonies* (1985), *Flight Of The Navigator* (1986), *Home Alone* (1990), entre outros.

A vida de Francie é colorida; doce, cheia de chocolates, como as *flash bars*, citadas constantemente no texto. Essas guloseimas, a propósito, estão na trama compondo os muitos símbolos infantis e inocentes relacionados ao garoto. A narrativa se enche desses signos, influenciada como é por revistas em quadrinhos de super-heróis; séries de TV; filmes de ficção científica e *westerns*. Essas influências podem ser percebidas por meio da linguagem utilizada

³⁶⁸ “The rain was all salty now it was in my eyes and it was getting on my nerves she says what can I do for you Francie and I says oh its just about my father [...]” (McCABE, 1992, p. 164)

³⁶⁹ “(...) twenty or thirty or forty years ago(...)” (McCabe, 1992, p.1)

pelo protagonista, seus pensamentos, modos de agir, entre outros, elementos de um mundo cultural que foram entendidos, durante muito tempo, como pertencentes à “baixa cultura”.

Tudo muda com a chegada dos Nugents à cidade onde vive Francie. A família Nugent, que passou algum tempo na Inglaterra, está de volta à Irlanda. As coisas começam realmente a ser alteradas após o protagonista e Joe “pegarem emprestado” (leia-se, roubarem) de Philip Nugent, filho de dona Nugent, alguns gibis. Enraivecida, a mãe de Philip decide ir tirar satisfação com Francie, gritando na frente da casa dos Bradys que eles são “porcos” e que toda a cidade sabe disso (p.12). Dona Nugent expõe, por meio de seu preconceituoso xingamento, a precária “posição social” que a família Brady, de Francie, ocupava na cidade, ao chamá-los de porcos. A partir desse ponto, a trama começa a deixar para trás a inocência, tornando-se gradativamente mais violenta.

A ação de dona Nugent se mostra devastadora na vida de Francie. Como efeito quase direto ao ato da mulher, Annie, mãe do protagonista, que já sofria com distúrbios psicológicos, surta, e precisará ser internada no hospício, necessitando de tratamentos; à medida que a ação progride e se torna mais e mais dramática, a amizade de Francie e Joe começa a desandar e, por fim, desmorona. Todos aqueles a quem o protagonista ama, de uma maneira ou de outra, dele se afastam.

É importante notar que a tensão entre Francie e sua rival avoluma-se aos poucos, em primeiro momento, com pequenos gestos de violência, que passam a ser praticados pelo garoto e que são quase praticamente imperceptíveis, podendo ser vistos como traquinagens, brincadeiras com toques de perversidade, aos poucos adquirindo contornos mais graves que se tornam um prenúncio para a tragédia que virá a se realizar mais à frente.

Tudo de ruim que ocorreu com Francie, segundo a crença do próprio personagem, teria sido motivado pela chegada de sua rival à cidadezinha onde mora. Logo no começo da narração, ele já havia nos adiantado o seguinte em relação à mulher: “(...) **Nugent foi você quem causou todos os problemas** se não tivesse botado o nariz onde não era chamada tudo ia ficar bem.”³⁷⁰ (grifo nosso) (McCabe, 1997, p. 10)

Uma vez entrado no universo dos conflitos que marcam a despedida de sua infância inocente e despreocupada, no momento em que mais uma briga entre seus pais irrompe, Francie decide fugir, vai a Dublin. Lá, o menino conhece um mundo novo, cheio de cores, barulho, pessoas e diversão. Francie visita um cinema e assiste a um filme, possivelmente, de ficção

³⁷⁰ (...) **Nugent it was you caused all the trouble** if you hadn't poked your nose in everything would have been all right” (McCabe, 1992, p.2)

científica, *sci-fi*, em que um monstro se apossa dos corpos das pessoas. Através das imagens e da história que vê projetadas na tela, o menino passa a “acreditar” que dona Nugent é, simbolicamente, um daqueles seres horrendos, conseqüentemente, a partir daí, na cabeça fantasiosa de Francie, a mulher precisaria ser exterminada.

Depois de muito andar na cidade grande, quando decide deixar Dublin e retornar para sua casa, com um presente que havia comprado para sua mãe (com dinheiro roubado), Francie descobre que Annie morreu. A personagem teve uma crise psiquiátrica, foi levada ao tratamento, mas, por fim, cometeu suicídio. Em parte, o ato de Annie foi motivado pelo sumiço do filho, mas, desde o início da trama, a mulher já vinha “flertando” com o suicídio, como nos relata Francie em diversos momentos. Contudo, as narrações desses eventos sempre são feitas de maneira muito sutil, como demonstraremos em nossa análise adiante.

Após a morte de Annie, a trama torna-se mais soturna. Os traços e elementos inocentes e infantis que caracterizaram as primeiras passagens do romance praticamente se dissipam, como já vinha acontecendo gradualmente. O divertimento infantil dá lugar, de vez, à violência. O ambiente evidencia essas transformações: a casa dos Brady passa a ser descrita como exalando um constante cheiro de podre, com sujeira e moscas voando por todo o local. Crescentemente, Francie dá sinais de um possível declínio mental, talvez, sintomas relacionados à esquizofrenia. São seus atos e a linguagem utilizada na narração que denunciam essa alteração interna, psicológica, do personagem.

À medida que a trama avança para domínios mais grotescos, Francie invade a casa dos Nugents e defeca na sala da família. Em consequência, pelo seu “vandalismo”, é enviado a um reformatório gerido pela Igreja Católica. No local, o menino sofre uma das violências mais brutais do romance, ele é molestado por um padre. Porém, mesmo sendo abusado, Francie tenta utilizar o fato a seu favor. Ele passa a dar sinais de ter “visões” de Nossa Senhora, o que o favorece na instituição, conseguindo para si alguns “benefícios” com os clérigos do lugar. Pela narração, não podemos ter certeza se ele forjou essas aparições, ou se elas realmente se “materializaram” para o menino, a própria linguagem da obra, assim como o estilo esquizofrênico da narração mantém a dubiedade e, com ela, a própria riqueza da significação narrativa.

Nesse ínterim, enquanto Francie estava no reformatório, Joe e Philip Nugent se tornam praticamente melhores amigos. Os meninos cresceram, amadureceram, deixando os quadrinhos e as travessuras para trás. Quando finalmente retorna à cidade, Francie deseja se manter, de todas as formas possíveis, no mundo infantil, mas isso não é mais viável. O protagonista, porém,

parece não conseguir afastar-se da infância e do passado, provavelmente, porque eram as únicas coisas que o faziam feliz.

Benny, o pai de Francie, um bêbado, músico desempregado, que é visto como um motivo de chacota na cidade, também mudou, enquanto o filho estava no reformatório. Na verdade, o homem está doente, morrendo aos poucos no sofá, mas Francie não quer admitir isso. Numa alienação que lhe impede de enxergar, ou de querer enxergar a realidade, o menino não percebe a inércia do corpo do pai como signo de morte. Habitualmente estendido no sofá depois de suas bebedeiras, Benny assim ficará por longo tempo, enquanto o menino deixa que o corpo do pai praticamente apodreça na sala, como se nada estivesse acontecendo. Morto o pai, que já vivia simbolicamente como morto para Francie, o menino consegue um emprego no açougue local, passando a agir, parodicamente, como chefe da casa.

Além de conseguir o dinheiro com o trabalho no açougue, Francie transmuta-se no *Butcher Boy*, o menino açougueiro, que mata porcos. No entanto, mais uma vez, ele sofre outra grave violência em sua jornada. Quando os agentes que trabalham para as instituições públicas descobrem o estado pútrido de Benny, já morto, em cima do sofá, o menino é levado para um manicômio. A narração do evento nos conduz a acreditar que o garoto foi lobotomizado, um “tratamento” muito comum nas décadas de 1950 e 1960.

Ao fugir do manicômio, Francie vai até uma cidade onde Annie e Benny haviam passado a lua de mel. No lugar, ele busca traços e vestígios dos “dias felizes” de seus pais. Segundo Benny, durante esse período, ele e Annie teriam vivido grandes momentos de alegria e amor. Porém, ao conversar com a dona da pousada onde os seus pais haviam se hospedado, o garoto descobre que tudo que sempre lhe haviam contado seus pais sobre suas núpcias era apenas uma ficção, uma mentira. Na verdade, a lua de mel dos dois teria sido palco de uma terrível briga de casal, tão terrível que teria marcado a história da própria pousada. Mais uma vez, as estruturas emocionais que sustentavam Francie, implodem.

Em um ato de desespero, ele busca Joe, o amigo de infância, que agora estuda com Philip Nugent em um colégio interno, em uma região um pouco distante da sua cidade natal. Quando Francie invade a escola, à noite, acordando todos do dormitório, Joe, apavorado com aquela cena, diz que Francie não é seu amigo. Assim, quando nada mais resta a Francie, ele toma consciência de que todos que ele um dia amou e conheceu, realmente, se foram.

Por fim, ao voltar à cidade, Francie vê os preparativos para uma grande festa. Na verdade, todos estão esperando a visita que Nossa Senhora faria ao local. Friamente, o garoto se dirige ao açougue, pega os instrumentos que utiliza para matar porcos e vai à casa de dona

Nugent. Ali, como se estivesse a praticar uma ação rotineira, Francie mata e esquarteja a mulher, como se ela fosse um suíno, usando o sangue de sua vítima como “tinta” para pichar a palavra “porco” nas paredes.

Francie esconde o corpo de dona Nugent em uma pilha de esterco, mas não revela a ninguém o paradeiro dos restos de sua vítima. Preso, o menino pede ao sargento para ser enforcado. Sua “solicitação”, porém, não pode ser atendida, porque, na Irlanda, diz a autoridade policial, não há mais enforcamento como pena capital para os crimes, o que leva Francie a lastimar, ironicamente, a situação do país.

Finalmente, para pagar pelo seu crime, o menino é internado em um sanatório, onde passará os seus dias. Segundo o que o narrador nos diz, não temos certeza quanto tempo ele ficou no sanatório, “(...) vinte ou trinta ou quarenta anos” (McCabe, 1997, p. 239). Deitado em uma solitária, Francie fica detido, longe do convívio dos outros, a única atividade que lhe restou foi continuar a ler seus gibis e olhar para o gramado. Mais tarde, quando “ressocializado”, passa a tocar trompete para os demais internos. Conversando com um deles, Francie diz que nunca mais vai deixar que alguém o desaponte. Assim, ele segue, caminhando na neve, contando as pegadas, “com lágrimas escorrendo pelas faces” (McCabe, 1997, p.241)

Acima, tentamos, de maneira sucinta e superficial, sumarizar e comentar alguns eventos narrados em *The Butcher Boy*. Mas, evidentemente, não conseguimos expor os detalhes da rica e complexa história concebida por Patrick McCabe. Nossa proposta foi apenas apresentar “panoramicamente” os principais eventos componentes da trama. Antes de nos aventurarmos pelo universo da ação do romance, no entanto, faz-se necessário ponderar sobre o próprio processo narrativo que dá forma ao enredo.

Veremos, à medida que a nossa análise avançar e ganhar corpo, que o caminho trilhado pelo personagem central de *The Butcher Boy*, isto é, Francie Brady, se basará basicamente na “dor”. Este sentimento/sensação, sedimentado e alimentado por sua solidão, o guia a uma jornada permeada por traumas, violência, negações, vergonha etc. Devemos deixar de lado, quando lemos o romance de McCabe, nossos julgamentos morais sobre Francie, por mais que os atos por ele executados pareçam viperinos. Aliás, uma leitura que se faça “moralista” também não dará conta dos outros personagens que movem as estruturas do enredo. Cada ser que habita o mundo de Francie parece carregar consigo, cada um a sua maneira, suas aflições e angústias, por isso, precisamos recorrentemente ler os silêncios, as palavras omitidas, os gestos narrados. Por fim, ao final de nossa análise ficará claro que o mundo de Francie se constrói, como alertamos, no sofrimento, em um imenso tormento que ele não é capaz de suportar.

3.5 De volta ao passado: a narração da infância traumática de Francie, por ele mesmo, Francie Brady

As peripécias que acompanhamos em *The Butcher Boy* ganham corpo através do relato de Francie Brady. Por meio de sua narração, ele decide contar o que ocorreu com sua vida anos atrás, através de um longo *flashback*, dessa forma, posicionando-se, de acordo com as classificações narratológicas, como um “narrador-protagonista”. Segundo Carvalho, em *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência* (2012), essa definição se aplica “[ao] *personagem principal que conta sua história*” (itálico no original) (p.4).

Essa característica destacada fica evidente logo nas palavras que abrem o romance: **“Quando eu era um cara jovem há vinte ou trinta ou quarenta anos (...)”**³⁷¹ (grifo nosso) (McCabe, 1997, p.9). Ali, o narrador, isto é, Francie Brady, estabelece que a trama que começa a se desenrolar será personalista, e que ele será o “senhor” do seu mundo, o locutor de sua própria história.

Contudo, é importante salientar algo extremamente fundamental que, à medida que o enredo se desenvolve, pode ser “esquecido”, devido às artimanhas e à força que esse narrador exerce, tanto sobre a trama, quanto sobre o leitor: quem nos conta a história, ressalta-se, é o Francie adulto, que volta seus olhos para seu passado, focalizando um tempo em que algo de “muito ruim” aconteceu e todos estavam atrás dele em razão do que ele, quando menino, havia feito contra dona Nugent.

Quando eu era um cara jovem há vinte ou trinta ou quarenta anos, morava numa cidadezinha **e todo mundo estava atrás de mim pelo que eu fiz com dona Nugent**. Fiquei escondido na beira do rio num buraco embaixo de uma pilha de gravetos. Era um esconderijo que Joe e eu fizemos. Morte a todos os cachorros que entrarem aqui, declaramos. A não ser nós, é claro.³⁷²

³⁷¹ **“WHEN I was a young lad twenty or thirty or forty (...)”** (MCcABE, 1992, p. 1)

³⁷² WHEN I WAS A YOUNG LAD TWENTY OR THIRTY OR FORTY years ago I lived in a small town where they were all after me on account of what I done on Mrs Nugent. I was hiding out by the river in a hole under a

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p.9)

Na realidade, já nesse início da ação do romance, o narrador adulto “transfere” a voz narrativa para o seu “eu-infantil” do passado, ou seja, o narrador mais velho concede voz a um narrador criança. Esse movimento, então, faz com que a história pareça estar sendo contada por um menino de 11 ou 12 anos, quando, na realidade, é um homem com 40 ou 50 anos (ou mais) quem expõe toda a intriga. Essa transição é tão sutil que o leitor pode não se dar conta do movimento e do “truque” que esse narrador emprega. Por esse motivo, temos uma história pautada totalmente por meio de um discurso infantilizado.

Em outras palavras, a trama de *The Butcher Boy* é, de fato, sobre os acontecimentos que se desenrolaram com Francie Brady quando ele era uma criança, especialmente a partir da chegada de dona Nugent à cidade em que o garoto morava com seus pais e seu melhor amigo, Joe. Porém, quem nos conta esses eventos é um Francie, mais velho, que vivenciou essas situações e sofre, ao longo de sua vida, principalmente na infância, diversos traumas, muitos deles violentos.

A abertura de *The Butcher Boy* que destacamos acima, **“Quando eu era um cara jovem há vinte ou trinta ou quarenta anos (...)³⁷³”**, ainda nos mostra outros traços interessantes sobre esse narrador e sobre toda a trama, pois estabelece algumas diretrizes e características que impactam todo o traçado do que se verá narrado. Aliás, é interessante analisar as palavras de Terry Eagleton, em *How to Read Literature* (2014), pois o crítico irlandês afirma que as aberturas das narrativas ficcionais inauguram um “mundo novo”.

Segundo Eagleton, com o começo da narrativa, entramos em um universo “diferente” do nosso, afastamo-nos da realidade que nos rodeia, para viver, por algum tempo, em uma dimensão que está situada para além das fronteiras do “dia a dia”, da nossa “realidade”. Dessa maneira, as palavras iniciais dos textos literários, dos mais diversos gêneros, podem ser pensadas como a inauguração de um cosmo singular. São a constituição do “[...] ato divino da criação” (EAGLETON, 2014, p.8):

tangle of briars. It was a hide me and Joe made. Death to all dogs who enter here, we said. Except us of course. (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 1)

³⁷³ **“WHEN I was a young lad twenty or thirty or forty (...)”** (McCabe, 1992, p. 1)

[...] a abertura de um poema ou romance também parece surgir de uma espécie de silêncio, uma vez que inaugura um mundo fictício que não existia antes [mesmo que ecoem, de certa forma, outros textos literários]. Talvez seja a coisa mais próxima que temos do ato da Criação divina, como acreditavam alguns artistas românticos.³⁷⁴

(EAGLETON, 2014, p. 8)

Além disso, pelas palavras do crítico irlandês no capítulo *Openings*, em *How to Read Literature* (2014), podemos entender que os inícios das histórias fictícias nos dão pistas de como será, em certo sentido, a trama, pois revelariam traços importantes que estão na estrutura medular da narrativa. O mesmo processo, consequentemente, se dá em relação à história tecida por Patrick McCabe.

A vacilação presente nas palavras iniciais de *The Butcher Boy*, em relação ao tempo em que os fatos contados pelo narrador ocorreram, chama a atenção. Afinal, como fica evidente na linha de abertura da trama, ele não sabe quando, “de fato”, a história transcorreu. Podemos nos perguntar o que levou essa entidade literária a ter “esquecido” o momento temporal “exato” em que situações aparentemente tão graves, e que marcaram sua vida, modificando-a totalmente, se desenrolaram.

É evidente que a rotina do nosso dia a dia é capaz de nos fazer hesitar em relação ao momento em que uma circunstância ou outra aconteceu. Ora, como se sabe, nossa mente não é uma instância cem por cento confiável, pelo contrário. Aqui e acolá, ela nos prega pequenas peças, que podem nos levar a desconfiarmos de nós mesmos, principalmente quando consideramos a questão da memória, que não se apresenta, usualmente, como uma narrativa insuspeita.

Além disso, Francie está nos contando situações por ele vividas quando ele era criança, o que tem potencial para embaralhar ainda mais as lembranças do seu passado. A infância talvez seja a época da nossa vida em que os limites que separam a “realidade” da “fantasia” estejam mais nebulosos. As crianças, tradicionalmente, são tomadas como indivíduos, no mínimo, “criativos”. Assim, determinados eventos por elas narrados podem chegar a ser considerados ambíguos, confusos e duvidosos. Inclusive, é importante citar as palavras de Eagleton sobre o narrador infantil, pois, segundo ele:

³⁷⁴ Yet the opening of a poem or novel also seems to spring out of a kind of silence, since it inaugurates a fictional world that did not exist before. Perhaps it is the closest thing we have to the act of divine Creation, as some Romantic artists believed. (EAGLETON, 2014, p.8)

Ver o mundo do ponto de vista de uma criança pode parecer revelador e pouco familiar. Os objetos podem ser percebidos com frescura e um imediatismo peculiar, como Wordsworth³⁷⁵ está ciente. No entanto, a maneira como uma criança enxerga é, naturalmente, restrita (...) A visão da realidade de uma criança pode ser vívida, mas fragmentária (...) A visão limitada das crianças narradoras significa que elas, nem sempre, conseguem construir um sentido coerente de suas experiências. Isso pode levar a algumas situações divertidas ou alarmantes.³⁷⁶

(EAGLETON, 2014, p. 85-86)

Contudo, no caso de Francie, com as informações que vamos colhendo ao longo de sua narrativa, podemos concluir que essa imprecisão temporal, quanto ao seu passado, assim como a falta de organização cronológica do enredo, se dá também pelos traumas que marcam sua vida e pela sua condição psicológica, que, com o transcorrer de sua trajetória, se deteriora velozmente.

Pelas ações e alucinações narradas por Francie e levando em conta a linguagem por ele empregada, entre outros fatos, considera-se que esse narrador-protagonista sofra de esquizofrenia, característica que é reforçada por uma série de análises que tomaram a trama de McCabe como objeto de estudo. Considerando o contexto de produção do romance, esse seria um dos traços comuns aos protagonistas das tramas do autor irlandês, que, usualmente, dá forma a personagens com traços de aparente incoerência mental.

De acordo com Keating, em *Patrick McCabe's Ireland: The Butcher Boy, Breakfast on Pluto and Winterwood* (2019):

McCabe descreve a confusão de ficção e realidade através das fantasias geográficas de seus personagens, e através de sua percepção distorcida do mundo exterior. Entre o mal, estrangeiros primitivos e a promessa sedutora de

³⁷⁵ É significativo levar em consideração o pome *My Heart Leaps Up* (1802), de Wordsworth (1770-1850), que trata, dentre outras coisas da infância. No texto, o eu-lírico considera, por exemplo, a importância da infância na formação do homem.

³⁷⁶ To see the world from a child's point of viewpoint can make it seem revealingly unfamiliar. It may be to perceive objects with a peculiar freshness and immediacy, as Wordsworth is aware. Yet, a child's way of seeing is naturally restricted (...) A child's vision of reality maybe be vivid but fragmentary, and so often enough, is Dickens's own way of looking. (...) The limited vision of child narrators means that they cannot always make coherent sense of their experience. This can lead to some amusing or alarming situations. (EAGLETON, 2014, p. 85-86)

margens exóticas, os indivíduos de McCabe não conseguem se situar em um mundo novo, flutuante e em constante expansão. À medida que a distinção entre a realidade externa e o mundo interior se desvanece gradualmente, a experiência irlandesa do lugar se desdobra como uma história de loucura e esquizofrenia.³⁷⁷

(KEATING, 2019, P.106)

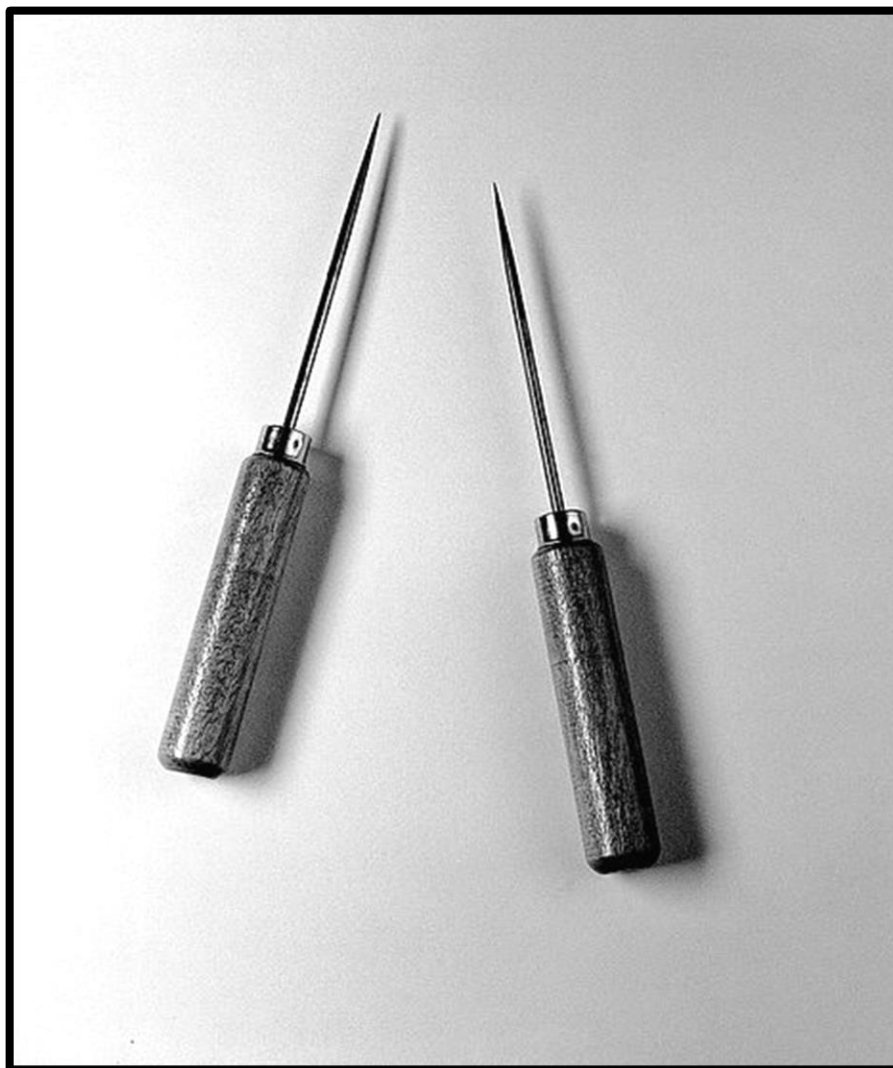
Essa propensão dos escritos de McCabe a construir personagens mentalmente perturbados não parece se dar por acaso. Historicamente, segundo estudo empreendido por Scheper-Hughes, intitulado *Saints, Scholars, and Schizophrenics: Mental Illness in Rural Ireland* (2001), realizado no fim da década de 70 do século XX, a Irlanda se revelou, proporcionalmente, o país com o maior número de esquizofrênicos do mundo. Aliás, entre as supostas causas apontadas pela pesquisa como mecanismos que potencializam o problema, estão fatores sociais, como o álcool, e motivos religiosos, sobretudo a opressão exercida pelo poder da Igreja, que interfere diretamente na vida dos fiéis.

Além dessa possível característica psicológica que se vê revelada em Francie, enquanto narrador, o fato de que, em sua infância, portanto, em sua experiência como protagonista da trama, ele tenha talvez sofrido uma lobotomia, deixa a narração ainda mais desgovernada. Contudo, salienta-se que, pela maneira como o enredo se apresenta, isto é, considerando-se o estilo confuso do narrador, não se pode ter total certeza de que, verdadeiramente, ele tenha passado por esse procedimento cirúrgico, que se tornou muito comum por volta de 1960, tido como uma solução, dentre outras coisas, para resolver problemas relacionados a certos comportamentos, vistos, na época, como “inadequados”.

Na obra que estamos analisando, em determinado momento dramático da narrativa, depois de mais uma de suas muitas e graves “traquinagens”, Francie nos conta o seguinte, o que pode ser lido como um relato sobre a lobotomia a que teria sido submetido:

Tentei fugir mas não adiantou. Agora Francie uma outra injeção na bunda deve ter sido uma injeção daquelas porque tudo o que eu podia dizer era mmm mmm enquanto eles me carregavam pela escada. **Podemos fazer agora diz o**

³⁷⁷ McCabe depicts the confusion of fiction and reality through the geographic fantasies of his small-characters, and through their distorted perception of the outside world. Between evil, primitive foreigners and the alluring promise of exotic shores, McCabe's subjects fail to situate themselves in a new, fluctuating and forever expanding world. As the distinction between outside reality and inner world the mind gradually fades, the Irish experience of place unfolds as a story of madness and schizophrenia. (KEATING, 2019, P.106)



Os instrumentos acima eram utilizados, recorrentemente, para o procedimento utilizado durante a lobotomia. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Watts-Freeman_lobotomy_instruments._Wellcome_L0026980.jpg. Acessado em 8 de março de 2020.

O narrador, então, devido a esses problemas mentais e inúmeros percalços que o marcam, passa a confundir e embaralhar a realidade com a ficção. A linha que divide esses dois universos se torna rapidamente confusa, indeterminada. Quando a trama se encaminha para o fim, ele não consegue mais distinguir o que ocorreu verdadeiramente, daquilo que ele apenas imagina ter acontecido, principalmente com relação às ações de dona Nugent, que se tornará sua antagonista na trama.

Em alguns momentos, Francie até chega a tentar raciocinar e separar o mundo imaginativo do que se desenrola a sua volta, mas, logo em seguida, ele não tem forças para manter esses campos em zonas distintas, e tudo volta a se embaralhar. Nesse sentido, o mundo desse narrador se revela dominado pelo caos mental. Suas memórias, atos e ações são um

reflexo disso. Contudo, esse “caos” narrativo empresta ao romance qualidades estéticas muito específicas e muito contribui para o estilo mosaicado do texto, cuja construção se faz como uma bricolagem de gêneros, como esperamos poder demonstrar adiante.

É importante destacar que, como veremos adiante, McCabe, à medida que a trama de *The Butcher Boy* se densenrola, vai utilizando, para compor o enredo, diversos gêneros originários da literatura, como da TV e do cinema. Inclusive, muitos destes gêneros estão alinhados com aquilo que Jameson classificou como “paraliteratura”, como o gótico e suas derivações. Mesmo que o escritor irlandês tente manter suas obras distante dos *best-sellers*, ele recorre a elementos que compõem esta literatura para dar vida a sua narrativa. Contudo, os gêneros estão subvertidos, parodiados, seguem as premissas dos pensamentos teóricos de Linda Hutcheon, que abordamos no segundo capítulo desta tese. Construído através de algo que se assemelha a um *patchwork*, em *The Butcher Boy*, não temos um gênero único. Cada um deles, que aparecem na trama, exerce um papel pontual e influente para todo o contexto narrativo.

Além disso, podemos pensar que o texto que tem Francie Brady como protagonista vai sendo costurado por peças daquilo que integram a “alta” e a “baixa” cultura, de maneira mesclada, misturando estes dois “mundos” de uma maneira muito particular, subversiva, não raramente, anárquica, através da já citada “bricolagem”.

No que diz respeito ao lugar da fantasia, da imaginação na estruturação da narrativa, note-se que ela não caracteriza apenas a linguagem, o estilo do narrador. Francie utiliza a ficção como uma fuga da realidade, como um meio de se autoiludir. Sempre que esse protagonista percebe que o mundo ao seu redor está prestes a desmoronar, ele busca na fantasia o apoio necessário para se firmar. Por sinal, Francie faz o mesmo com o riso, utilizando-o como uma máscara contra a dor, como analisaremos à frente.

O “mundo real” que o menino ambienta é marcado por mortes, abandono, solidão. À medida que sua jornada se desenrola, Francie parece fazer uma descida a um inferno pessoal, uma *via crucis*, em que a escuridão se torna mais e mais frequente. Já a esfera que ele decide “criar” (imaginar) se afasta do ambiente “concreto”, é um refúgio para que não seja engolido pelos “monstros” que açoitam a sua vivência. Nesse sentido, temos um narrador que, enquanto instância que relata sua experiência infantil de protagonista fantasioso, não raramente se aliena da realidade a sua volta como uma maneira de alcançar, provavelmente de maneira inconsciente, a sua autopreservação.

Algumas vezes, o leitor pode se confundir, sendo levado a indagar se o que Francie narra “realmente aconteceu”, ou se o narrador em pele de menino está apenas “imaginando”,

ficcionalizando a própria vida. Essa dubiedade entre realidade e imaginação criativa, escapista, consequentemente, afeta a sua relação com diversos personagens da trama, já que Francie, justamente por sua propensão à imaginação criativa, hostiliza personagens que com ele interage, por vezes sem motivos muito concretos, baseando-se apenas em seu “delírio”, pois, ao interpretar o mundo por via de sua fantasiosa imaginação, passa a acreditar que, de fato, certas coisas estão acontecendo.

Nada disso, no entanto, parece ser por acaso, ao contrário, tudo isso caracteriza o que temos chamado de vandalismo estético de Patrick MacCabe, que não perde oportunidade de inserir, em seu mosaico narrativo, motivos formais e conteudísticos que se lançam sobre aspectos da própria história da Irlanda, numa *mimesis* que nem de longe se faz realista, mas que diz muito enquanto crítica da realidade.

Por exemplo, o narrador-protagonista nos diz ver padres com cabeças que lembram moscas, simbologia que pode evocar, parodicamente, situações históricas relativas à Igreja Católica, como veremos mais à frente em nossa análise; em determinada ocasião, Francie visualiza seus pais como porcos; acredita veementemente que há uma espécie de “ligação” crescente entre Joe e Philip, porque seu melhor amigo ganhou um peixinho dourado do filho de dona Nugent; tem visões hierofânicas (irônicas e paródicas) com Nossa Senhora; julga, após assistir a um filme em Dublin, que dona Nugent é um *alien* que precisa ser eliminado. Tudo isso vem narrado sem que se faça distinção entre o real e o imaginado. Essa indiferenciação, claramente, contribui para a ambiguidade textual, uma marca evidente na obra de McCabe, mas também, reconhecidamente, uma característica da escrita pós-moderna.

Ainda atestando essa indecibilidade textual, em um momento de devaneio, que Francie narra como se fosse real, o protagonista-menino imagina dona Connolly, uma senhora que vive na mercearia fofocando com outras, jogando-lhe uma maçã no chão da mercearia, para que ele a coma. Mas, para tanto, haveria uma condição: Francie estaria obrigado a rolar no chão, mimetizando os hábitos de um porquinho. Na cena, que não sabemos ao certo se foi “real” ou apenas resultante de sua imaginação infantil, assombrada por humilhações a que era submetido, outras pessoas da cidadezinha estariam a sua volta:

Então dona Connolly abre a mão. Shh, ela diz e de repente aparece uma maçã vermelha brilhante.

Ó!, as mulheres ficaram de boca aberta. Estava bem na palma da mão de Dona Connolly.

O-que-você-acha-disto! Ela diz com os olhos brilhantes.

É muito linda, eu disse.

Quer dar uma mordida? Ela perguntou.

Quero dona Connolly eu disse, quero muito e balançava a cabeça já podia sentir o gosto na minha boca.

O que vocês acham mulheres? Vamos deixá-lo dar uma mordida?

Depois as mulheres começaram hem hem bem bem e tudo o mais e começaram a discutir.

Está bem, acabaram concordando por fim – mas só se ele pegá-la como um porco!

Dona Connolly esfregou a maçã na sua manga e disse: Bem Francis – *quer pegá-la como um porco?*

Eu disse que sim e ela se ajoelhou e rolou-a no capacho de borracha. Tentei segurá-la com meus dentes mas assim de quatro no chão era difícil de mantê-la na boca. Quando achava que a tinha agarrado lá ia ela de novo para o chão e toda vez as mulheres gritavam vivas. Ó! Elas diziam, ele derrubou de novo. Depois batiam palmas e diziam: Vamos Francie você consegue! Mas eu não conseguia. Era muito difícil. Posso usar uma mão? Pedi. Uma pata você quer dizer, elas corrigiram. Não não, desculpe. É contra a regra. Não sei quantas vezes a derrubei. Dez ou onze talvez. No fim dona Connolly ficou com pena de mim e me deu a maçã.³⁸¹

(McCABE, 1997, p. 171)

Componentes que fundamentam a linguagem empregada pelo protagonista indicam a ânsia pela manutenção da ficção em seu mundo. O narrador, não raramente, recorre a elementos que são oriundos do mundo dos gibis, da TV e do cinema, como destacamos acima. Ele utiliza

³⁸¹ Then Mrs Connolly put up her hand. Ssh, she says and out of nowhere a fat red polished apple.

Oh! the women gasped.

It just sat in the middle of Mrs Connolly's palm.

What-do-you-think-of-that! she says with her eyes twinkling.

Its lovely, I said.

Would you like to have a bite of it? she said.

Yes Mrs Connolly I said, I sure would and nodding away I could taste it in my mouth already.

What do you say ladies? Will I give him a bite of it?

Then the women started mm mm well and all this and had a big discussion.

Yes, they said then -- if he picks it up like a pig!

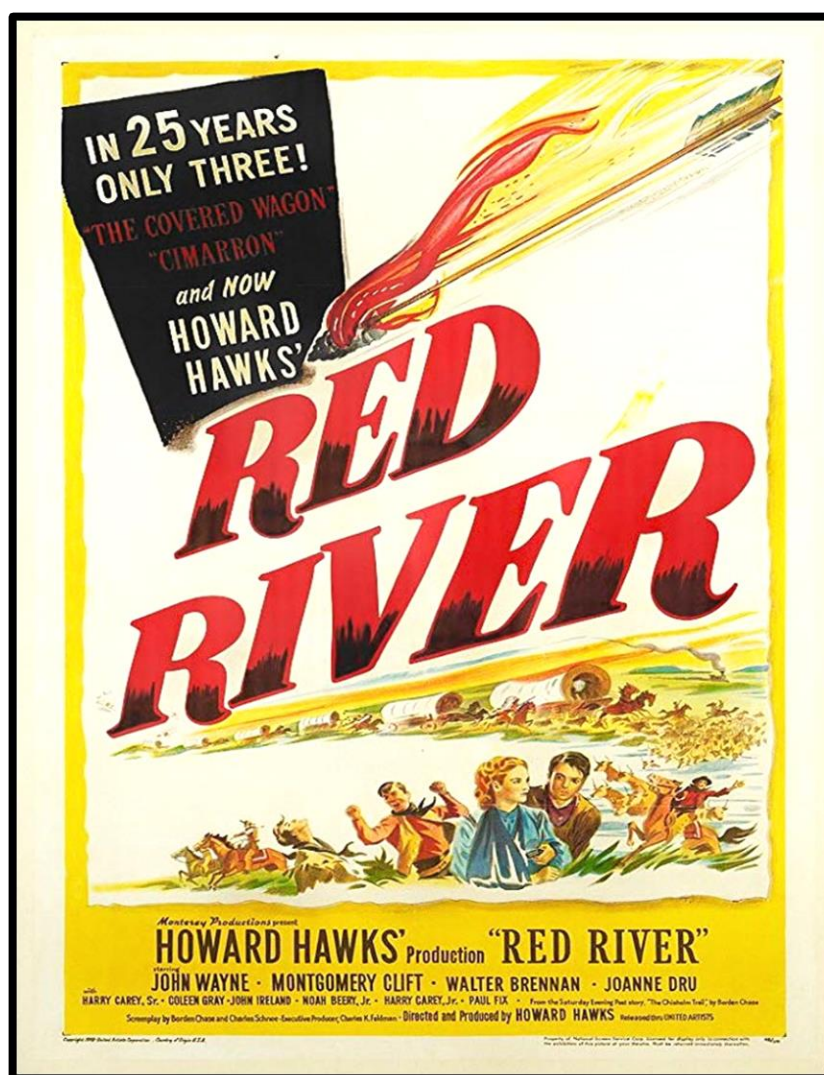
Mrs Connolly rubbed it on her sleeve and said: Well Francis -- *will* you pick it up like a pig?

I said I would and she went down on one knee and rolled it slowly along the rubber mat. I tried to grip it with my teeth but down on all fours like that it was too hard to get at it. You'd think you had it then down it'd go again and every time it did the women cheered. Oh! they said, he's dropped it again. Then they clapped and cheered and said: Come on Francie you can do it! But I couldn't do it. It was too hard. Can I use one hand? I said. One trotter you mean, they said. Uh-uh, sorry. That's against the rules. I don't know how many times I dropped it. Ten or eleven maybe. In the end Mrs Connolly took pity on me and handed me the apple.

(itálico no original)(McCABE, 1992, p. 151-152)

jargões, onomatopeias e faz alusões constantes a obras que têm origem na cultura *pop*, dentre eles, destaca a referência ao filme *Red River*, de 1948, “*Take 'em to Missouri! said John Wayne and hee-yah! he rode off in a thunder of hooves.*”; (itálico no original)(grifo nosso). Além disso, Francie diz narrar sua história, segundo ele mesmo, empregando, em alguns pontos, uma “voz de televisão” (*telly voice*).

Figura 48 - Poster de *Red River*



Poster do filme *Red River*, estrelado, entre outros por John Wayne, em 1948. Fonte da imagem: <https://www.imdb.com/title/tt0040724/mediaviewer/rm2358718208> Acessado em 11 de março de 2020

As revistas em quadrinho, na verdade, vão se revelar como um dos elementos medulares para a trama. Isto é, toda a querela que envolve o narrador-protagonista e sua rival se impõe por conta dos gibis que o filho de dona Nugent possui e do “empréstimo” (roubo) que Francie fez

deles. Além de tudo isso, essa literatura tipicamente *pop* revela o poder de um agente pós-colonial estrangeiro sobre a Irlanda, os Estados Unidos.

A linguagem, nesse sentido, também se coloca como um elemento importante quando avaliamos as transformações internas que atingem Francie. Quando nos voltarmos a analisar a jornada do protagonista, por meio do *bildungsroman*, que será considerado mais à frente, será possível enxergar indícios de que a linguagem adotada pelo personagem serve como um dos caminhos para a externalização das mutações mentais degradantes que vão afetando esse narrador-protagonista, e que se manifestam, especialmente, após a morte de sua mãe, Annie. Estágio da trama em que o pensamento perturbado do narrador se expõe por meio de construções linguísticas e gramaticais que beiram o caos. E mais, Francie vai construir suas lembranças, em parte, por meio de outras imagens.

Além disso, diversas vezes, ele se definirá por meio de imagens *pop*, como se para dar forma ao seu “eu”, ele recorresse a simulacros. O protagonista, então, não tem uma identidade monolítica, pelo contrário, ele é múltiplo, plural, adaptável. Adequa, como veremos, sua “personalidade” às mais diversas circunstâncias que o rodeiam. Às vezes, aliás, faz isso buscando “sobreviver” aos percalços que surgem em sua tenebrosa jornada.

Nesse percurso, a oralidade se mostra como um dos fatores mais relevantes, em razão de o protagonista optar por nos contar parte de sua vida como se ele estivesse se dirigindo a alguém, em uma conversa informal, casual, dando forma a uma espécie de “relato confessional”. Contudo, não sabemos a quem ele poderia estar “confessando” suas memórias, já que esse “ouvinte” não fica evidente em nenhum momento.

Além disso, há alguns motivos que podem ser apontados como as (possíveis) causas que levam Francie a recorrer a uma linguagem mais voltada ao aspecto oral em sua narração, dentre elas, estão: o baixo nível escolar do menino, afinal, ele decide largar a escola quando inicia seu trabalho no açougue; o possível distúrbio mental que o personagem começa a apresentar ao longo do seu arco narrativo; uma maneira de expor o sotaque irlandês de determinada região; ou, ainda, ser uma marca da divisão de classes, já que, na Inglaterra, algumas construções gramaticais como o sotaque inglês são “evidências” do pertencimento de uma camada social.

Segundo Eagleton (1999), historicamente, os ingleses, especialmente na época em que dominavam colonialmente os irlandeses, não raramente, os classificavam como “estúpidos” pela maneira como eles empregavam a língua inglesa, fugindo à norma “padrão” estabelecida. Na realidade, continua o crítico literário, o povo da Irlanda adaptou o idioma às suas próprias necessidades, e, completa: “Ao perder sua própria língua, os irlandeses perderam tragicamente

o contato com muitos de seus recursos espirituais e com grande parte de sua identidade única.”³⁸²(p. 128)

Porém, o que nos parece mais provável é que a linguagem utilizada por Francie em sua narração se dê como uma forma de resistência à língua inglesa imposta pelo colonizador na época que a Irlanda ainda era uma colônia britânica. Na realidade, como vimos nos capítulos anteriores, a questão linguística, na Irlanda, sempre acordou emoções violentas e debates acalorados, inclusive, durante o século XX, quando se buscava formar um corpo literário “tipicamente irlandês”. A utilização do inglês, para esse intuito, não foi bem recebida por grupos que pretendiam restaurar a língua nacional, o gaélico.

Essas questões levantadas acabam, como resultado, respingando na linearidade da obra. Isto é, o narrador não segue um fluxo contínuo ao nos contar seu relato, pelo contrário. A linguagem da narrativa, por conta disso, se torna caótica, fragmentada, não há a cronologia típica das narrativas “tradicionais”. Como apontamos logo no início desta seção, a trama se estrutura por meio de *flashbacks* e, além disso, em alguns pontos, há cortes temporais, embaralhando, ainda mais, a cronologia. Contudo, o protagonista perfaz uma trajetória na qual as mudanças em seu comportamento são motivadas, explicáveis em relação às circunstâncias que se apresentam em sua vida.

Mesmo que os tempos verbais da trama remetam a construções gramaticais no passado, tanto em português como em inglês, a narração parece não espelhar isso. Há, de maneira generalizada, uma espécie de “presentificação” da história, refletindo uma “temporalidade esquizofrênica”. No texto *A crise da narrativa sob os auspícios da loucura: ironia, indecibilidade e minimalismo em The Butcher Boy, e em sua adaptação para o teatro, Frank Pig Says Hello*, (LUNA & VIEIRA, 2017), escrevemos o seguinte:

O tempo pretérito, categoria cara aos modernistas, é pouco apreciado pelos pós-modernistas, que optam por se debruçar sobre o presente. Jameson (1991, p. 25-31) refere-se a esse encapsulamento no tempo presente como uma temporalidade esquizofrênica. Nas duas obras que estamos examinando, embora alicerçadas em memórias e recordações do protagonista, as temporalidades pretéritas são confusas, embaralhadas, desprezadas, a ação se evidencia num fluxo narrativo em que presente, passado e futuro se misturam, confundem-se na narração/dramatização de cenas mosaicadas, recortes desarticulados de uma memória que se refaz como *patchwork* extravagante, arrematados por uma retórica minimalista que pouco se importa com padrões tradicionais de lógica e coerência. No romance, o início se faz por via

³⁸² “In losing their own language, the Irish have tragically lost touch with a great many of their spiritual resources and with much of their unique identity” (EAGLETON, 1999, p. 128)

proléptica, numa abertura narrativa que explicitamente negligencia a fixação temporal: “QUANDO EU ERA UM CARA JOVEM HÁ VINTE OU TRINTA OU QUARENTA anos, morava numa cidadezinha e todo mundo estava atrás de mim pelo que eu fiz com a Sra. Nugent”

(*italico nosso*) (LUNA e VIEIRA, 2017, p. 309)

Há outros detalhes interessantes que constituem esse narrador-protagonista. Ele pode ser visto, de acordo com o pensamento pós-colonial e pós-moderno, concomitantemente, como um “subalterno” e “ex-cêntrico”. Ele não é “reconhecido” pela sociedade a sua volta como alguém “valeroso”; é ofendido e acaba estereotipado como “um porco”; é filho de um pai alcoólatra e de uma mãe enlouquecida e suicida; o menino, por fim, se transforma, por diversas circunstâncias que decorrem ao longo da história, em um “delinquente/assassino”. A verdade é que ele passa a habitar, no curso da trama, diversas zonas de exclusão, já que está à margem da sociedade. Além disso, como subalterno, ele adere, em suas falas, atos, expressões, a mímicas, a imitações, e, até mesmo, a “mungangas”, como são chamados os trejeitos no Nordeste do Brasil.

Mesmo assim, diante desse quadro “caótico”, ele toma para si o direito de falar, de recordar e lembrar, ao seu jeito, sua jornada. Ele quebra com o ciclo de dominação que o impedia de se expressar, usando, para isso, seus próprios “mecanismos”. A narrativa do “menino porco” é, até mesmo, uma maneira de jogar luz sobre relatos que foram “anulados” da construção nacional irlandesa durante o seu processo de formação.

Visando a edificação de um discurso que desse forma unitária a uma “comunidade imaginada” nacional, usando os termos de Benedict Anderson (2009), diversas “histórias” foram apagadas do corpo da narrativa irlandesa, principalmente no período seguinte ao pós-independência. Francie e sua família, claramente, faziam parte desse grupo que deveria ser “silenciado”, por não serem “compatíveis” com o que se intentava para a “nova Irlanda” que ganhava corpo.

No texto de Kayla McCarthy-Curtis, *The Narrative of Traumatic Memory in Postcolonial Irish Fiction*, de 2015, temos que:

Memórias dessas experiências, muitas vezes traumáticas, foram ocultadas da narrativa oficial da República, do final da década de 1930 até a década de 1990, porque reconhecê-las publicamente poderia expor a nação recém-formada a dúvidas, nacional e internacionalmente, de que elas mereciam

independência. **A obsessão em criar uma imagem perfeita**, desde a posição do estado político, até as famílias individuais, criaria uma negação sistemática de qualquer coisa que não fosse a projeção pastoral católica da ‘cultura’ irlandesa. Para isso, foram criadas instituições que se tornariam repositórios para aqueles indivíduos que não se encaixavam nesse ideal. Os cidadãos estavam cientes dessas instituições, que se tornariam os pontos focais dos escândalos de abuso quando as vítimas começaram a aparecer nos anos 90. Instituições semelhantes existiam na Irlanda do Norte, mas a natureza avassaladora da violência partidária obscurece as histórias já reprimidas de abuso institucional.³⁸³

(grifo nosso) (McCARTHY-CURTIS, 2015, p. 6)

Na literatura irlandesa contemporânea, principalmente com os romances que emergem após a última década do século XX, não se lê apenas histórias daqueles indivíduos que estão posicionados à margem social, mas mimetiza-se o anseio nacional de recuperar sua centralidade na história da Irlanda (McCARTHY-CURTIS, 2015, p. 7). Assim sendo, como se entende, *The Butcher Boy* e, conseqüentemente, o relato de Francie se alinham a essa perspectiva.

Sem dúvidas, Francie é o responsável por nos contar sua própria história, mas a maneira pela qual ele “decide” abrir sua narração deixa, através do excerto que destacamos anteriormente, para o leitor, um sinal de alerta: será que podemos mesmo confiar nesse narrador?, e mais, como alguém que está contando sua própria história pode não ter convicção do momento em que lhe ocorreu tal evento?, vinte, trinta, ou quarenta anos atrás?. Afinal, como fica claro em suas palavras, ele não sabe exatamente quando essa história, efetivamente, ocorreu. Pelo contrário, o personagem vacila diante daquilo que é apresentado.

À medida que o texto avança, fica mais claro que Francie será a única voz a ser “ouvida”. O que temos em mãos é a sua interpretação da história, dos “fatos”. Em outras palavras, a versão adulta do menino-traquina é que delimitará as regras da narrativa. Conseqüentemente, os outros personagens não têm o direito de se expressarem, de narrarem suas “versões” da história. Assim, o leitor do texto fica submetido ao “poder” exclusivo da voz do narrador.

³⁸³ Memories of these often traumatic experiences were hidden from the official narrative of the Republic from the late 1930s until the 1990s because to acknowledge them publically could have exposed the newly formed nation to doubts, domestically and internationally, that they were deserving of independence. **The obsession with creating a perfect image**, from the position of the political state, down to individual families would create a systematic denial of anything other than the pastoral, Catholic projection of Irish ‘culture’. To achieve this, institutions were set up that would become repositories for those individuals that did not fit with this ideal. Citizens were aware of these institutions, which would become the focal points of abuse scandals when victims began coming forward in the 90s. Similar institutions existed in Northern Ireland, but the overwhelming nature of partisan violence overshadows the already repressed stories of institutional abuse. (grifo nosso) ((grifo nosso) (McCARTHY-CURTIS, 2015, p. 6)

Não raramente, Francie está sempre dizendo que “sabe” que alguém “pensou” isso, ou “disse” aquilo:

Estava pensando como mamãe tinha razão - dona Nugent toda sorridente quando nos encontrava e como vai senhora e o pequeno Francis estão bem? Era difícil acreditar que o tempo todo ela estava na verdade dizendo: *Ah oi dona Porco como vai e olhe Philip está vendo quem vem lá – Família porco!*³⁸⁴

(grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 13)

Oi doutor, eu disse, como vão as coisas?

Ele não disse nada apenas olhou e era disso que eu não gostava no doutor Roche **o jeito que ele olhava para você dizia: Conheça seu segredo.** Você sabia que por ele poderíamos ficar parados ali sem dizer nada o tempo que ele quisesse.³⁸⁵

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 121)

Apesar disso, a narração, por mais que o narrador a controle, consente determinados vestígios que nos provocam a levantar questionamentos sobre a “veracidade” da história por ele relatada. Essas “pistas” estão dissipadas por todo o texto, e são oferecidas pelo próprio narrador, mas de modo indireto. Ele (aparentemente) não tem ideia de que o seu relato pode ser contestado.

Quando essas informações sobre os outros personagens estão reunidas, elas dão forma a um “contradiscurso”, ou mesmo uma “versão alternativa”, que antagoniza com a versão relatada pelo narrador, aquela que é fornecida por Francie. Diante disso, o poder e a autoridade que o narrador exerce sobre o texto são passíveis de oposição. O leitor, neste caso, tem um papel importante, precisando entender e fazer as inferências necessárias para “reunir”, “dar forma” e “compor” textos secundários, verdades alternativas ao que lhe é ofertado. Esse aspecto lembra os postulados de Hutcheon quando esta trata da relevância dos leitores para os romances

³⁸⁴ I was thinking how right ma was -- Mrs Nugent all smiles when she met us and how are you getting on Mrs and young Francis are you both well? It was hard to believe that all the time what she was really saying was: *Ah hello Mrs Pig how are you and look Philip do you see what's coming now -- The Pig Family!* (grifo nosso) (itálico no original) (McCabe, 1992, p. 5)

³⁸⁵ Ah hello there Doctor, I said, and how are things?

He didn't say anything just looked and that was what I didn't like about Roche the way he looked at you. He was saying: I know something about you. You knew by him he'd stand there for as long as he liked without saying a word.(grifo nosso) (McCabe, 1992, p. 105)

pós-modernos, quando trata da importância do leitor no processo de interpretação dos textos literários.

Dito isto, acreditamos que há, ao menos, duas maneiras de ler o romance, do ponto de vista do leitor. O primeiro é um leitor que adere totalmente ao relato de Francie; o segundo é aquele que se opõe às informações fornecidas por ele, e entende, ao fim, por exemplo, que o drama narrado e o *pathos* que dele emerge não se referem apenas ao menino, mas, de igual forma, também, a personagens que estão a sua volta.

À medida que a trama avança, fica evidente que precisamos não apenas ouvir as palavras do narrador, mas atentar para o que elas não dizem. E compreender, inclusive, os “silêncios” dos outros personagens, quando o narrador a eles se refere. Destaca-se que os detalhes revelados na narração são uma via de mão-dupla, pois, além de permitir que tenhamos uma imagem mais clara de Francie, também compreendemos melhor outros personagens.

Enfim, a despeito do poder do narrador em compor sua história, mesmo que entendamos que Francie não seja uma instância que dê voz aos outros, temos que ter em mente que seu relato é apenas uma “verdade”, algo que, obviamente, torna essa mesma “verdade” passível de contestação, como já destacado. A exposição propagada pelo narrador, por fim, acaba por dar forma a uma “metanarrativa”, um discurso totalizante, no qual não podemos confiar. Esperamos, em nossa análise, fazer jus ao que nos conta o narrador, sem esquecermos de atentar também para o que escapa ao seu controle, permitindo-nos “ouvir” outras verdades implicadas na tessitura do romance.

3.6 Estereótipos do colonizador e do colonizado: a parodização como discurso crítico

3.6.1 Dona Nugent, a “Emergente”

Dona Nugent, sem dúvida, ocupa um lugar de destaque na trama de *The Butcher Boy*. Além disso, podemos dizer que a personagem é uma das mais controversas na narrativa de McCabe. Sua relevância se dá, sobretudo, pelo embate de forças conflitantes com o protagonista, como Francie diz no parágrafo inaugural da trama. Inicialmente, é válido ressaltar

que, alimentando o principal conflito, há diversos componentes que o amplificam, tornando-o, gradualmente, mais violento.

Na realidade, os conflitos surgem em pequenos detalhes que estão espalhados ao longo do texto. Podemos dizer que, em sua maioria, esses elementos são componentes representativos de aspectos culturais e sócio-históricos e que estruturam *The Butcher Boy*, colaborando para tornar a narrativa mais rica e polifônica, interferindo, até mesmo, na formação do protagonista.

De acordo com o que o narrador nos relata, podemos supor que Francie Brady enxerga dona Nugent como a “vilã”, a “arqui-inimiga” de sua vida, aquela que vai “antagonizar” diretamente com o protagonista do romance. O grande “erro” da mulher, na trama, se assim podemos dizer, foi ter chamado a família Brady de “porcos”, “[...] **Porcos - claro que toda a cidade sabe disso!**”³⁸⁶ (grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1997, p.12). Segundo Francie, dona Nugent ainda teria dito que:

[...] conhecia a nossa laia muito antes de ir à Inglaterra e que não devia ter deixado seu filho chegar perto de gente como eu o que mais se pode esperar de uma família em que o pai nunca está em casa, enfurnado nos bares dia e noite, ele é pior que um porco. Não pense que não sabemos o que se passa nesta pois sabemos e como! Não surpreende que o menino é do jeito que é que chance ele tem se passa o tempo perambulando pelas ruas a qualquer hora e as roupas em farrapos não precisa de dinheiro para vestir uma criança Deus o abençoe não é culpa dele mas se aproximar de Philip de novo vai se ver comigo. Vai se ver comigo estou lhe avisando.³⁸⁷

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p.12)

Quando proferiu o xingamento, e disse as duras palavras contra a família Brady, dona Nugent estava enraivecida pelo que o protagonista fez contra seu filho, o *nerd* Philip Nugent. Francie havia, aos olhos da mulher, “roubado” as revistas em quadrinhos de Philip. O ato, porém, não foi cometido apenas por Francie, Joe, seu melhor amigo, também estava envolvido.

³⁸⁶ “[...] *Pigs -- sure the whole town knows that!* (grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1992, p.4)

³⁸⁷ [...] knew the kind of us long before she went to England and she might have known not to let her son anywhere near the likes of me what else would you expect from a house where the father's never in, lying about the pubs from morning to night, he's no better than a pig. You needn't think we don't know what goes on in this house oh we know all right! Small wonder the boy is the way he is what chance has he got running about the town at all hours and the clothes hanging off him it doesn't take money to dress a child God love him it's not his fault but if he's seen near our Philip again there'll be trouble. There'll be trouble now mark my words! (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 4)

Além disso, segundo Francie, os garotos não iriam surrupiar “de verdade” as revistas de Philip. O plano seria ficar com os gibis até que o dono as pedisse de volta, como se fosse um “empréstimo”, sem ser, verdadeiramente, “emprestado”.

[...] Joe disse para mim: Francie temos de ficar com elas. Por isso você podia dizer que foi ele que começou e não eu. Falamos sobre isso por muito tempo antes de tomar a decisão. Tínhamos de tê-las e pronto. Fomos à casa de Philip e fizemos a troca. Foi moleza. Limpamos tudo que ele tinha. Admito. Mas era só brincadeira. **Devolveríamos tudo se ele pedisse de volta. Tudo o que precisava dizer era: Olhe é melhor vocês me darem as revistas de volta e teríamos dito: Ok Phil.**³⁸⁸

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 11)

Após os xingamentos de dona Nugent, impregnados de preconceitos raciais e sociais, contra Francie e sua família, igualando-os a “porcos”, a vida do protagonista começa a adquirir contornos dramáticos. Metaforicamente, as palavras da rival de Francie funcionam como estilhaços de uma bomba que atingem pontos da vida do menino. Isto porque, diversos conflitos narrados na sequência da trama que vão causar sofrimento intenso em Francie originam-se, supostamente, a partir desse evento.

Dentre outras coisas, após ouvir que os seus familiares não passam de “porcos”, ocorre o caminhar do garoto rumo a uma profunda solidão, já que, todos a sua volta, especialmente aqueles a quem ele mais ama, se vão, seja porque morrem, como ocorre com seus pais, ou porque lhe dão as costas, abandonando-o, como fazem seu tio Alo e Joe.

Além disso, ainda tomando como impulso provocador as duras palavras de dona Nugent, o menino, solitário, se vê à beira de um caminho que não o leva para outro lugar, experimentando, uma espécie de “inferno pessoal”. Como se demonstrará, por meio de nossa análise, ele rumo para uma *via crucis* penosa para uma criança, potencializada pelo seu isolamento social.

³⁸⁸ **Joe said to me: Francie we've got to have them. So you could say it was him started it and not me.** We talked about it for a long time and we made our decision. We had to have them and that was that. We called round to Philip and had a swopping session. We cleaned him out. I admit it. It was only a laugh. **We'd have given them back if he asked for them. All he had to say was: Look chaps, I think I want my comics back and we'd have said: OK Phil.** (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 3)

Nesse espaço, agora habitado por Francie, lentamente, o colorido que orna os primeiros momentos da narrativa se dissipa, dando lugar à escuridão, ao riso deformado, que Francie usará como uma tentativa de mascarar suas desgraças íntimas. E mais, o xingamento de sua rival causa uma mudança interna em Francie. Ele, aos poucos, incorpora um comportamento rebelde, desafiador, satírico. Tudo isso após ouvir de dona Nugent, aos gritos, que ele e sua família são “porcos”.

Novamente, todos esses movimentos que destacamos e comentamos nos parágrafos acima têm relação direta com dona Nugent, já que é em consequência das ofensas da mulher ao tratá-lo de porco que Francie dilapida pouco a pouco seu “jeito criança”, vai perdendo a inocência, os afetos, conhecendo a violência.

Diante do aparente aspecto medonho e cruel que o narrador pinta, e que está diretamente relacionado à dona Nugent, levantamos alguns questionamentos que são importantes para a leitura de toda a trama, afinal, “quem é dona Nugent?”. Quando essa pergunta é elaborada, não estamos interessados em saber quem é a personagem que Francie vê, mas buscamos investigar aquilo que o “silêncio” e os “não-ditos” do narrador nos revelam sobre a mulher.

De fato, não temos muitas informações concretas sobre dona Nugent. O motivo para isso é, sem dúvidas, a narração interessada feita por Francie, a única voz que nos chega com informações sobre a personagem antagonista. Mas, aqui e ali, podemos captar, no texto, determinadas pistas que, quando juntas, nos dão possibilidade de criar um curto, porém, elucidativo perfil da mulher, que serve para os nossos interesses de análise.

Sabemos, através da voz narrativa, que ela é natural da cidadezinha onde a trama se passa, mas, em algum ponto do passado, que não fica claro, ela emigrou para a Inglaterra, Londres, para ser mais exato. Segundo Francie, na escola, Philip Nugent foi apresentado à turma nos seguintes termos: **“Este é Philip Nugent, disse o mestre, agora faz parte da nossa classe Philip morava em Londres mas seus pais são daqui e resolveram voltar a morar na cidade”**³⁸⁹ (grifo nosso). (McCabe, 1997, p. 10).

É nas minúcias que encontramos o contradiscurso a que podemos dar forma, principalmente, no que diz respeito ao *ethos* de alguns personagens da trama, o que, conseqüentemente, se aplica também à dona Nugent. O que temos certeza é que dona Nugent, seria, de fato, irlandesa. Apesar disso, a mulher carrega consigo traços culturais, de pensamento e crenças de uma inglesa, como se fosse originária da Inglaterra, uma típica filha da sede da

³⁸⁹ “This is Philip Nugent, said the master, he's come to join us Philip used to live in London but his parents are from the town and they have come back here to live.” McCabe, 1992, p. 2)

coroa britânica. Na realidade, a personagem, na trama, vai representar, simbolicamente, a figura do colonizador do Império Britânico. Mas, por conta de sua naturalidade, isto é, sendo irlandesa, esse emblema precisa ser lido por meio de lentes paródicas.

Provavelmente, dona Nugent, ao ir morar na Inglaterra, “aderiu” ao pensamento e a ideologia metropolitana que, costumeiramente, olhava para os colonizados como se fossem criaturas “menores”, de “segunda categoria”, “brancos não brancos” (no caso irlandês), os *white trash*, como ela expõe por meio de sua fala altamente estereotipada e intercortada por preconceitos raciais, quando compara os Brady a “porcos”. Esse xingamento demonstra uma forte carga de valoração negativa dos ingleses contra os filhos da Irlanda, recordando, inevitavelmente, os tempos da colonização britânica nas terras irlandesas.

Na trama, por conta de sua empáfia “colonial” e todos os valores que se atrelam à dona Nugent, em sua maioria distante do *ethos* tipicamente irlandês, ela acaba, como resultado, se colocando como uma *outsider*, principalmente em relação aos moradores locais da cidade que serve de *setting* para a trama de *The Butcher Boy*. O contraste, todavia, fica mais evidente quando a comparamos diretamente com os Brady.

A família de Francie vai servir como uma espécie de “modelo” de tudo o que dona Nugent busca não ser, e a mulher tenta se manter distante, com sua aura “distintivamente” inglesa, mas, como já apontamos, isso deve ser lido por meio da paródia, e também da ironia. Afinal de contas, os Bradys representam diversos estereótipos que os ingleses atribuíam constantemente aos irlandeses, entre outros, ser podres, bêbados, loucos, sujos, porcos etc.

Por esses motivos, os porcos se tornam um elemento simbólico importantíssimo para a leitura da trama. Pode-se dizer que os porcos passaram a ser um emblema que se ligava à imagética do “pobre”. Em outras palavras, esses animais marcavam o lugar do miserável, daquele que vem de baixo, do submundo, da região que é habitada por figuras que estão localizadas, usualmente, “às margens da sociedade”, tanto em termos geográficos, como simbólicos. Lugar e aspecto que se relacionam, na trama, com os Bradys, principalmente quando comparamos a família de Francie com os Nugent, ou mesmo com os pais de Joe.

Francie, ao observar (e depois invadir) a casa dos Nugent, fica “encantado” com o aspecto do lugar. É um mundo desconectado do seu, um espaço totalmente limpo (sem moscas), com aromas, arrumado, decorado, ou seja, bastante diferente do seu lar, que a narrativa nos faz entender que se localizava em uma espécie de “beco”, amplificando a exclusão social do menino e de sua “família-porca”.

Olhei pela janela antes de bater e parecia gostoso lá dentro com o fogo fazendo sombras ao redor da sala e um vaso grande de cobre com um buquê de flores rosas pintadas no meio e em cima do piano de mogno um porta-retrato com dona Nugent[...] Era uma sala bonita e aconchegante com uma luz amarela que banhava as paredes e convidava a entrar. Entre, por favor, ela dizia [...] É com imenso prazer que estou aqui parado neste piso de cerâmica preto e branco da copa, dona Nugent. [...] Tinha um aroma de fresco de pão assado, era assim que cheirava. Pão acabado de sair do forno naquele minuto. Acho que era apenas o cheiro de pão assado em outros tempos que ficou no ar e ela não tinha assado pão coisa nenhuma. Não importa. Sniff sniff. Cera também. Em todo lugar. Dona Nugent encerava tudo até espalhar. Tinha-se de tirar o chapéu para dona Nugent quando o negócio era encerar. Moscas? Não, não na casa de dona Nugent! E se houvesse bolos, estes estavam trancados a chave e cadeado onde o seu Mosca e seus comparsas não botavam a asa.³⁹⁰

(McCABE, 1997, p. 63-69)

A descrição de parte da residência dos Nugent contrasta diretamente com o cenário da casa de Francie. Inclusive, as diferenças presentes nesses dois “mundos” nos fazem recordar as postulações de Fanon sobre a realidade colonial vivenciada nos assentamentos europeus ao redor do globo. Segundo o autor, o espaço e a casa dos colonizadores, comumente, estavam situados em ambientes limpos. Eram regiões organizadas, com calçamento e iluminadas. Enquanto isso, do outro lado, os colonos se deparavam com um cenário totalmente diferente. Eles residiam em locais sem estrutura, sujos, basicamente sem nenhuma assistência. O mundo colonial, então, pode ser pensado como um lugar cindido, dicotômico.

Desse modo, o lar dos Bradys não aparenta ter nenhuma relação com a casa dos “recém-chegados”. Se, do lado dos Nugent, havia um mundo ordeiro, limpo, do outro, na parte que cabia aos Brady, há o caos, a imundície, o fedor, com moscas, além de fezes de cachorros por diversos locais da sala, as fezes, por sinal, sendo um dos componentes da topografia do baixo corporal, do grotesco, como pensado por Bakhtin. A casa de Francie pode então ser vista como uma paródia de um chiqueiro de porco.

³⁹⁰ I took a look in the window before I knocked on the door and it was nice in there with the fire tossing shadows round the room and a brass guard with a spray of pink flowers painted on it and on top of the mahogany piano Mrs Nugent in an oval frame. [...] It was a nice warm room with an amber glow that reached out to you and beckoned you in. It gives me great pleasure to be here standing on these black and white tiles in the scullery, Mrs Nugent. [...] “t smelt of freshly baked scones, that's what it smelt of. Scones just taken out of the oven that very minute. I went on the hunt for them but I could find them nowhere. I think it was just the smell of old baking days that had stuck to the place and she hadn't been making scones at all. No matter. Sniff sniff. Polish too there was plenty of that. Mrs Nugent polished everything till you could see your face in it. The kitchen table, the floor. You name it if you looked at it you were in it. You had to hand it to Mrs Nugent when it came to the polishing. Flies? Oh no, not in Mrs Nugents! And any cakes there were were all under lock and key where Mr Fly and his cronies couldn't get at them. (McCABE, 1992, p. 51-57)

Tirei o papel para pegar moscas de monte. O cheiro indicava que os cachorros deviam ter entrado em casa de novo por isso tive que voltar à farmácia também. Peguei o que vi na frente. Perfumes, perfumador de ar e talco e assim deu para disfarçar o odor. Seria um desacato receber pessoas em casa com um cheiro daqueles no ar. O perfume e o talco fizeram uma diferença enorme.³⁹¹

(McCABE, 1997, p. 160)

Estou em casa! O que era mesmo que mamãe dizia? Tenho tanto para fazer que não sei por onde começar. Cocei a testa e fiquei parado com as mãos na cintura. Não sei mesmo! Que fedentina nesse lugar! Não apenas Grouse Armstong [o cachorro] tinha entrado ali, mas todos os vira-latas da cidade também. Para onde olhava tinha merda de cachorro! Nos cantos, espalhadas nas paredes, em todo lugar. Apanhei o que pude e fiz um monte no meio da cozinha. Bem eu disse, pelo menos é um começo!³⁹²

(McCABE, 1997, p. 231)

Gostaríamos de sinalizar que, além de espelhar a divisão de classes entre o colonizador e o colonizado, em *The Butcher Boy*, os cenários das residências também são um reflexo das estruturas familiares da narrativa. Em outras palavras, a casa dos Nugent aparenta ser um cosmo harmônico, porque esses membros familiares estão em “equilíbrio”, são a paródia de uma família perfeita, tipo “propaganda de margarina”, como se diria ironicamente no Brasil. Ali, todas as peças estão no lugar, ajustadas. Os Bradys, por outro lado, vão de encontro a tudo o que os Nugent estampam. Assim, o lar deles, representado como um chiqueiro, é apenas um indicativo da desordem desse grupo.

Segundo Chevalier (2012), “Parece que na concepção irlandesa de habitação a casa simboliza a atitude e a posição dos homens em relação às forças soberanas do Outro-mundo”. Além disso, “A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos **estados da alma**.”. E mais: “A casa é também um símbolo feminino, com

³⁹¹ I took down the flypaper and put up a new one. There was no shortage of flypapers. There was a smell the dogs must have been in again so I had to go back up to the chemists now too. I took anything I could lay my hands on. I got perfume and air freshener and talcum powder and that got rid of it. You couldn't have people coming into a house with a smell the like of that. The perfume and powder made a big difference. (McCABE, 1992, p. 141)

³⁹² I'm home! What's this ma used to say? I've so much tidying to do I don't know where to start. I rubbed my brow do I don't know where to start. I rubbed my brow and stood there with my hands on my hips. I just don't know! Such a smell there was in the place! Not only had Grouse Armstrong been in but every dirty mongrel in the town. Everywhere you looked there was dog poo! In the corners, smeared on the walls. I gathered up as much of it as I could and put it all in a big pile in the middle of the kitchen. Well, I said, at least that's a start! (McCABE, 1992, p. 206)

o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio materno”. (grifo no original) (CHEVALIER, 2012, p. 197).

Annie, em diversos momentos da história, está prostrada em frente a uma lareira vazia, que, segundo o narrador, nunca foi acesa. Enquanto isso, na casa dos Nugent, o fogo parece ser algo constante.

Eu digo vou mamãe e ela diz sei que vai filho e depois sentamos assim por horas só olhando a lareira mas só que nunca tinha fogo porque mamãe nunca se abalava em acender eu não sabia como. Eu disse para que se precisa de fogo na lareira quando é suficiente ficar sentado aqui olhando as cinzas? ³⁹³
(McCABE, 1997, p. 14)

Encontramos no dicionário de Chevalier (2012) algumas explanações sobre determinados símbolos presentes nas passagens acima, que são importantes para nossa análise, pois nos ajudam a entender melhor determinados detalhes das cenas, e como consequência, de toda a história. A lareira, por exemplo, representaria a vida em comum da casa, da união do homem com a mulher, do amor, da conjunção do fogo com seu receptáculo, servindo também como fonte de comunhão. (CHEVALIER, 2012, p.536)

Antes de voltarmos ao texto de nossa pesquisa, continuemos brevemente com Chevalier, porque o autor diz que, na Irlanda, inicialmente o elemento “fogo”, antes da conquista cristã, era um componente preponderante para os Celtas e sua religião, fazendo parte de seus ritos sagrados, foi um “[...] signo que marcou decisivamente, o posterior prevalecimento do cristianismo. [...] A interpretação desses costumes gauleses é incerta e, até hoje, mal estudada; porém no caso da Irlanda, é visivelmente **solar**. É a páscoa dos pagãos.” (grifo nosso) (itálico no original) (CHEVALIER, 2012, p. 441)

O fogo é um símbolo de caráter duplo, do lado positivo representa, entre outras coisas, as paixões, o espírito, o conhecimento intuitivo, sendo purificador e regenerador, inclusive para o cristianismo. Segundo Joseph Campbell, em *The Power of the Myth* (1991), uma das funções do fogo era manter os animais à distância, ou seja, garantir que o “mal” se conservaria longe.

³⁹³ I says I will ma and she says I know you will son and then we'd just sit there for hours sometimes just staring into the firegrate only there never was a fire ma never bothered to light one and I wasn't sure how to go about it. I said what fire do we want its just as good sitting here staring into the ashes. (McCABE, 1992, p. 6)

Em *The Butcher Boy*, a falta do fogo na lareira dos Brady representaria o desarranjo familiar, a falta de amor, a carência do calor parental e aconchego, característico, culturalmente, das células familiares. Assim, podemos dizer que o menino não vê ou sente sua casa, verdadeiramente, como um “lar”, quer dizer, um local que possa servir de refúgio para os seus momentos de dores e tristezas, em que possa encontrar conforto e afeição, um colo para o socorrer.

Para Francie, o espaço que funciona e representa um “lar” é a cabana de folhas e galhos que ele constrói com Joe. É, inclusive, nessa habitação onde ele se refugia após matar dona Nugent. Isso se dá porque, seus pais, Annie e Benny, vivem um relacionamento conturbado e abalado por traumas, ao que tudo indica, desde o início, e nunca foram capazes de resolver ou findar suas querelas conjugais, diferente do que se vê com os Nugents. Assim, metaforicamente, eles são os porcos selvagens, animais indomáveis e o cenário e as circunstâncias em que vivem só potencializam isso.

Sinaliza-se que cada um deles, o pai e a mãe de Francie, é atormentado por uma perturbação pessoal que se reflete no convívio de ambos. Eles são seres humanos infelizes e vivem às turras. O menino, por efeito, é atingindo duramente pelos problemas íntimos e conjugais de seus pais. Francie até finge que não ouve as brigas, mas, em determinado ponto da trama, isso se torna tão latente que acaba levando o menino a fugir de casa,

Mamãe estava num descontrole agora. Aquele lugar os destruiu, será que não percebe isso? Ela disse. **Não consegue nem falar sobre isso, não é?** [sobre o orfanato] Não consegue nem falar sobre isso, não é Nem mesmo depois de todos esses anos! Não é vergonha Benny que tenha ido para lá! E mesmo que fosse, não é vergonha tão grande para fazê-lo virar-se contra seu próprio irmão como um cão raivoso! Ele não gostou disso e virou-se para ela. **Disse que pelo menos ele nunca teve de ser levado para um hospício para humilhar a família inteira [...]** Ficou parado esperando pela próxima briga [Benny]. Isso era o que queria mas não tinha ninguém ali para começar uma briga com ele. E como não aconteceu ele não sabia o que saber. Ficou parado segurando e copo, balançando-se, como um gigante drogado no meio da sala. Está me ouvindo? Gritou de novo e o uísque derramou pelas suas calças. Ficou olhando para as gotas deslizando pelo tecido até alcançar o vão da porta. Ele continuou olhando como se houvesse um significado secreto escondido na forma que a água criava. Foi então que começou a chorar, seu corpo inteiro sacudindo-se com cada soluço. **Esperei até que ele dormisse na poltrona e saí pela porta da frente enfrentando a manhã. Estava com medo porque não tinha plano nenhum e nunca tinha fugido de casa antes. Devia ter trazido a mochila ou algo assim. Mas não tinha trazido. Assim que saí pela porta comecei a**

andar. Queria andar e andar até que as solas das minhas botas ficassem carcomidas. E não pudesse mais andar.³⁹⁴

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 45-46)

Como mostramos em uma das citações a que nos referimos, dona Nugent já havia indicado, quando chamou a família de “porcos”, que sabia “muito bem” o que acontecia naquela casa. Dessa forma, podemos pensar que parte da “ruína” do protagonista tem relação com a falência da instituição familiar a que ele pertence.

Após a morte de Annie, Francie tenta contornar essa caótica situação em sua casa. O menino e seu pai, Benny, tentam se unir, criar um laço que faça deles uma família “de verdade”. Novamente, a lareira e o fogo aparecem provendo simbolismo à tocante passagem. Nota-se que as palavras “filho” e “pai” são repetidas diversas vezes no trecho destacado abaixo:

Ah, papai, eu disse, não sabia disso, e pus a palma da mão na sua testa e estava fria como gelo. Eu disse: Não se preocupe papai. Vou tomar conta de você pode deixar. Posso tê-lo decepcionado antes mas dessa vez não! Ah não – dessa vez não! Nós os Brady – vamos mostrar a eles! Vamos mostrar a eles que estamos juntos para o que der e vier! Empurrei sua cadeira para perto da lareira e disse sente aqui papai. Fiz um fogo grande e bom com tudo o que achei no quintal era a primeira vez que eu via fogo na lareira. Era um fogo bom, faiscando e as sombras dançando no teto. Dei uma procurada e achei pão. Torrei-o num garfo e tomamos chá e ficamos assim sentado era tudo o queríamos fazer. Papai olhou para mim e quando vi seus olhos tão tristes e sofridos o que eu queria dizer era: Eu amo você papai. Os olhos me pediam: Não vá me deixar filho. Eu disse: Não vou lhe deixar. Dessa vez tudo vai ficar tudo bem – não é filho? Disse que sim. Vamos ser uma família feliz. Sabia

³⁹⁴ “Ma was in a bad way now. It destroyed you that place, can't you see that?, she said. **You can't even talk about it, can you?** Not even after all this time! Its no shame Benny that you were put in there! And even if it was, no shame should make you turn on your own brother like a dog! [...] He didn't like that and he turned on her then. **He said at least he never had to be took off to a madhouse to disgrace the whole family.** He just stood there waiting for another argument to start. That was what he wanted but there was no one there to start it with. Then when it didn't happen he didn't know what to do. He just stood there holding the glass swaying, like a drugged giant in the middle of the room. You hear me? he roared again and some of the whiskey spilt down his trouser leg. He watched it dribble until it reached the floor parting into twin rivers on the lino. It went right across as far as the bottom of the door. He kept looking at it as if there was some hidden meaning in the pattern it was making. Then he started crying, his whole body shuddering with each sob. **I waited until he was asleep in the armchair and then I opened the front door and went out into the morning. I was afraid because I hadn't planned it and I had never run away from home before. I should have brought a bag or something. But I didn't. As soon as I got out the front door I just started walking. I wanted to walk and walk until the soles of my boots were worn out and I could walk no more.** (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 35-36)

que no fim de tudo íamos. Disse que seríamos. Vou fazer com que sejamos, confirmei. Tudo dependia de mim agora. De mim e ninguém mais.³⁹⁵
(McCABE, 1997, p. 135)

Voltando a ler dona Nugent, ela é tratada pelo narrador de *The Butcher Boy* com um “quê” de impessoalidade. Francie não nos deixa saber o nome real da personagem, só temos acesso exclusivamente ao seu sobrenome, “Nugent”. Provavelmente, o narrador serve-se dessa artimanha para que nós, leitores de sua história, não nos liguemos “afetivamente” à mulher. Melhor dizendo, é uma forma que o narrador encontrou para que não criemos laços empáticos diretamente com dona Nugent. Veremos que, à medida que a narrativa se desenvolve, fica mais claro que Francie tenta trazer o leitor para perto de si, que narra suas aventuras ou desventuras de maneira a que a empatia circule apenas a sua volta e respalde unicamente a ele. Trata-se de uma técnica importante e inteligente, faz com que o leitor não olhe e observe o drama vivenciado por dona Nugent, afinal, a mulher será morta e esquartejada.

Apesar das considerações acima, o sobrenome “Nugent” é bastante informativo, e torna-se relevante para o contexto da trama. “Nugent” teria origem normanda, remota, datando mais ou menos do século XI. Os “Nugent” teriam chegado à Irlanda por volta do século XII, através de invasões, passando a significar “novo assentado”³⁹⁶. Diante disso, é importante notar como o sobrenome da rival de Francie vai ser um contraponto direto ao sobrenome da família do garoto, Brady, revelando alguns contrastes que se impõem entre esses dois núcleos familiares.

O sobrenome da família de Francie é uma forma anglicizada, que tem como origem, possivelmente, Mac Brádaigh ou Ó Brádaigh. Aponta-se que cerca de quatro clãs distintos usaram o nome. Um deles, o clã “Mac Brádaigh”, representaria a linearidade de um líder desonesto, isto porque, Mac, isoladamente, significa “filho de”, enquanto Brádaigh sugere algo

³⁹⁵ Oh da, I said, I didn't know and I felt his forehead it was cold as ice. I said: Don't worry da. I'll look after you. I'll see that you're all right. I might have let you down before but not this time! Oh no -- not this time! Us Bradys -- we'll show them! We'll show them we stick together! I saw him smiling when I said that. I pulled his chair into the fire and said sit in there da go on now. I built it up good and high I used anything I could find in the yard it was the first time there had “been a fire in the house for as long as I could remember. It was good, flickering away there and the shadows swarming all over the ceiling. I rooted about and found bread and toasted it on a fork then we had tea all we did was just sit there that was all we wanted to do. Da looked at me and when I seen those eyes so sad and hurt I wanted to say: I love you da. They said to me: You won't leave me son. I said: I won't da. I'll never leave you. This time its going to be all right -- isn't it son? I said it was. We're going to be a happy family son. I knew we would be in the end. I said we were. I'd make sure we were, I said. It was all up to me now. Me and nobody else. (McCABE, 1992, p. 118-119)

³⁹⁶ Fonte: <https://www.ancestry.com/name-origin?surname=nugent> <https://www.definitions.net/definition/nugent> <https://ireland-calling.com/irish-names-nugent/> Acessados em 25 de setembro de 2019

como “ladrão” ou “chefe desonesto”. Todavia, essa não é a única origem para o sobrenome. Entre outras procedências, aparece “Brad gehaeg”, que era uma pessoa que vivia da agricultura, alguém que tinha preparado o solo para o cultivo, consequentemente, acredita-se que o termo sofreu variações e transformou-se, por fim, em Brady.³⁹⁷

Dessa forma, o sobrenome que o protagonista carrega consigo é significativo e revelador, e mais, amplifica a simbolização da família de Francie como um grupo de criaturas “rebaixadas”, “estereotipadas”, principalmente quando olhamos para as acepções que emergem do clã “Mac Brádaigh”. Todo esse enredamento interpretativo que explicitamos faz os nomes das famílias “Brady” e “Nugent” contrastarem dicotomicamente, representando valores sociais e culturais totalmente inversos, o que é corroborado pelos cenários de suas residências.

Francie, porém, em determinados momentos da trama, tenta abrandar essa “aura elevada” que recobre dona Nugent. Para que seu objetivo seja atingido, o garoto recorre à comicidade, uma das marcas de sua narração. Ele, então, decide zombar, por meio da ironia, do sobrenome de sua rival. Astutamente, o menino troca “Nugent” por “Nooge”. Destacamos que Francie, na trama, corriqueiramente, fará piadas com os mais diversos personagens, às vezes, tomando de suas características físicas para rotulá-los a seu próprio capricho, ou brincará com os nomes deles, ironizando-os, como será tratado em nossa análise.

Um das primeiras vezes que Francie chama dona Nugent de “Nooge” se dá no episódio que pode ser classificado como “Pedágio dos Porcos”,

Continuei me aproximando. Ah, quem vejo aqui, dona Nugent eu digo com um sorriso aberto, e Philip. Ela me furou com os olhos um desses olhares que é para fazer você tremer nas bases e cair duro na hora mas só me fez sorrir ainda mais. Fiquei parado no meio do caminho. Dona Nugent segurou o chapéu com uma mão e pegou a mão de Philip com a outra, quer me deixar passar por favor ela fala. Mas não posso fazer isso, eu disse, precisam pagar para passar. [...] **Chama-se pedágio dos Porcos. Sim dona Nugent eu disse, é o Pedágio dos Porcos e toda vez que a senhora quiser passar por aqui vai custar um xelim.** [...] Então que pechincha não é? Um xelim para dona Nooge, eu disse, e seis pence para Philip. Não sei por que a chamei de dona Nooge, me veio à cabeça naquela hora. Achei uma boa ideia chamá-la disso mas ela não. Ela ficou vermelha como um tomate. Sim, isso mesmo, eu repeti, a senhora tem de pagar o imposto devido, dona Nooge, e fiquei parado com meus dedos enfiados nos suspensórios como num antigo filme de faroeste. Ela ficou toda espevitada, ficou sim, toda esquentada e nervosa. Philip não sabia o que fazer tinha desistido da ideia de investigar o Pedágio dos Porcos eu acho

³⁹⁷ Fontes: <https://ireland-calling.com/irish-names-brady/> <https://www.behindthename.com/names/usage/irish> <https://nameberry.com/babyname/Brady/boy> Acessado em 25 de setembro de 2019.

que agora só queria fugir mas eu não ia permitir até que o Pedágio dos Porcos fosse pago, que **era a lei da terra dos porcos** falei para eles. [...] **Ela tentou passar por mim, mas agarrei-a pela manga de seu casaco e a coisa ficou difícil para ela porque não podia ver o que estava segurando ela nem nada. Seu chapéu deslizou de um lado e vi um limão pendurado na aba. Ela tentou se livrar, mas segurei ainda mais firme na manga e ela não conseguiu. Maldito imposto, eu disse, não é justo para o povo. Quando olhei de novo vi uma lágrima no seu olho mas ela não sabia dizer por favor me solte.** Quando vi sua lágrima então soltei sua manga e sorri. Certo, eu digo, vamos fazer uma coisa então, vou deixá-la passar dessa vez mas lembrem-se para a próxima vez, tragam a quantia do Pedágio dos Porcos na mão.³⁹⁸

(grifo nosso) (itálico nosso) (McCABE, 1997, p. 20-21)

A ocasião acima, em que dona Nugent é chamada de “Nooge”, ocorre após a mulher ter chamado a família Brady de “porcos”, Francie salta sobre sua rival para cobrar um pedágio que ele mesmo criou, o “Pedágio dos Porcos”. Segundo o menino, para que dona Nugent possa transitar na rua, ela precisará pagar um determinado valor a ele, a taxa de um xelim. Se dona Nugent não fizer isso, como resultado punitivo, seu caminho não estará liberado.

A ironia, pela troca do nome de Nugent para Nooge, é percebida pela associação do sobrenome da personagem com o apelido. Isto é, quando pronunciamos “Nooge”, oralmente, há uma aproximação com Nugent. A palavra “*Nooge*”, de acordo com o *Urban Dictionary*,³⁹⁹ tem diversos significados, uma característica que os une é a condição ridicularizada e irônica que suas acepções carregam consigo. “*Nooge*”, em inglês, pode ser alguém que se coloca em

³⁹⁸ I just kept on walking. Ah there you are Mrs Nugent I says with a big grin, and Philip. She looked right through me and it was one of those looks that is supposed to make you shrivel up and die but it only made me grin even more. I was standing in the middle of the footpath. Mrs Nugent held on her hat with one hand and took Philip with the other would you let me by please she says. [...] **It was called the Pig Toll Tax. Yes, Mrs Nugent I said, the pig toll tax it is and every time you want to get past it costs a shilling.** [...] So what's that then one shilling for Mrs Nooge, I said and twopence halfpenny for Philip. I don't know why I called her Mrs Nooge, it just came into my head. I thought it was a good thing to call her but she didn't. She got as red as a beetroot then. Yup, I said again, ya gotta pay the old tax Mrs Nooge, and I stood there with my thumbs hooked in my braces like a Western old timer. She got all heated up then oh yes hot and bothered. Philip didn't know what to do he had given up the idea of investigating the pig toll tax I think he just wanted to get away altogether but I couldn't allow that until the pig toll tax was paid, **that was the rules of pig land** I told them. [...] **She tried to push her way past then but I got a grip of her by the sleeve of her coat and it made it all awkward for her she couldn't see what was holding her back. Her hat had tilted sideways and there was a lemon hanging down over the brim. She tried to pull away but I had a good tight hold of the sleeve and she couldn't manage it. Durn taxes, I said, ain't fair on folks. When I looked again there was a tear in her eye but she wouldn't please me to let it out.** When I saw that I let go of her sleeve and smiled. Right, I says I'll tell you what, I'll let you by this time folks but remember now in future -- make sure and have the pig toll tax ready. (grifo nosso) (itálico nosso) (McCABE, 1992, p. 11-12)

³⁹⁹ Fonte: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Nooge> Acessado em 30 de setembro de 2019

uma situação suspeita; uma pessoa louca, ou que não tem atividade cerebral; sem traços físicos bonitos, entre outros.

Como apontamos anteriormente, sabemos poucas informações sobre dona Nugent, apenas aquelas que Francie nos fornece. Ou seja, não sabemos ao fundo, de fato, o que a personagem pensa, sente, ou deseja, por exemplo. Suas características não estão claras, mas, na maioria das vezes, quando são referidas, evidenciam algo “medonho”, como se a percepção malévola que Francie tem do interior da mulher se refletisse na aparência física de dona Nugent.

Em uma determinada passagem da narrativa, dona Nugent será caracterizada nos seguintes termos: “Seu nariz tinha veias saltadas e suas sobrancelhas subiam até quase encontrar os seus cabelos [...] Seus lábios afinaram tanto que até pareciam ter sido desenhados com lápis e a pele da testa estavam tão esticada que achei que os ossos talvez fossem pular fora.⁴⁰⁰” (McCABE, 1997, p. 20). Essas características/feições ressaltadas por Francie nos deixam ver Nugent muito de perto, como se a mulher estivesse sendo observada através de uma lupa, ou mesmo de um *close-up*, a técnica cinematográfica, embora, claro, submetida a uma apresentação tipicamente caricatural. Fica claro aqui, a mistura de gêneros, a interlocução entre mídias, algo comum em tramas pós-modernas. Entre outras funções, o *close-up*

[...] acrescenta emoção para uma cena. Enfoca diretamente o rosto de um ator, fazendo de suas reações o foco principal do quadro. [...] Isso permite ao ator estabelecer uma forte ligação emocional com o público, e o público de ver intimamente os detalhes do rosto da pessoa que não veriam de outra forma [...]

401

Além disso, “Os cineastas de Hollywood, desde a década de 1920, **têm procurado acrescentar glamour a *close-ups*, principalmente de mulheres**, por meio de filtros de difusão, juntamente com géis ou sedas colocados sobre fontes de luz [...]”⁴⁰² (itálico nosso)

⁴⁰⁰ She had all these broken nerve ends on her nose and her eyebrows went away up nearly meeting her hair [...] Her lips got so thin you really would think they were drawn with a pencil and the skin on her forehead was so tight I thought maybe the bones were going to burst out (McCABE, 1992, p. 11)

⁴⁰¹ It tightly frames an actor’s face, making their reaction the main focus in the frame. [...] This allows the actor to establish a strong emotional connection with the audience, and the audience to intimately see details in the subject’s face they wouldn’t see otherwise [...]. Fonte: <https://www.masterclass.com/articles/film-101-what-is-a-close-up-shot-how-to-creatively-use-a-close-up-camera-angle-to-convey-emotion#what-is-a-closeup-shot> Acessado em 12 de janeiro de 2020.

⁴⁰² “Hollywood cinematographers since the 1920s **have sought to add glamour to close-ups, especially of women, by means of diffusion filters**, along with gels or silks placed over light sources[...].” (grifo nosso) (BORDWELL E THOMPSON, 2012, p.163)

(grifo nosso) (BORDWELL E THOMPSON, 2012, p.163). Podemos pensar que a utilização dessa técnica cinematográfica, por parte do narrador de *The Butcher Boy*, que se dá por meio da paródia, e evidencia a influência do cinema americano em sua trama, serve para “reforçar”, através de um “grande impacto”, os possíveis traços “feios” e “repugnantes” da personagem, em uma tentativa de nos manter afastados de uma adesão a Nugent, como se ela fosse um “monstro” asqueroso.

Lembrando que, ao longo da história, o feio, ou aquilo que se considera como “feio”, foi lido como um traço de perversão maligna, monstruosa e repugnante. De acordo com Eco (2011), Cesare Lombroso em seu *Criminal Man*, teria apontado que pessoas feias são sempre criminosas, “ele associou estigmas físicos a estigmas morais” (p.261), e mais: ““pessoas feias são ruins por natureza””⁴⁰³ (p.261). Na cultura ocidental, se por um lado tínhamos o belo sendo associado ao bem, o mal foi cravado pelo feio, na maioria das leituras.

Se examinarmos as sinônimos de *beleza* e *feiura*, vemos que, embora o que é considerado bonito seja: bonito, fofo, agradável, atraente, agradável, amável, encantador, fascinante, harmonioso, maravilhoso, delicado, gracioso [...] o que é feio é: repelente, horrível, horrendo, repugnante, desagradável, grotesco, abominável, repulsivo, odioso, indecente, [...], obsceno, repulsivo, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, disforme [...] todos os sinônimos de *beleza* poderiam ser concebidos como uma reação de apreciação desinteressada, quase todos os sinônimos de *feiura* contêm uma reação de repulsa, se não violenta repulsão, horror, medo.⁴⁰⁴

(itálico no original) (ECO, 2011, p. 16)

Mas, ao que tudo indica, as coisas nem sempre foram dessa forma para dona Nugent, pois, um dia, suas feições haviam sido diferentes, e o narrador reconhece isso. Quando Francie invade a casa dos Nugents, ele observa uma foto de sua arqui-inimiga na parede da residência. O que ele vê, e parece surpreso, é uma garotinha de uns cinco anos de idade. Francie diz que nunca havia imaginado que a mulher, no passado, tinha sido uma criança. Essa figura, que ele

⁴⁰³ “he did associate physical stigmata with moral stigmata” (p.261); ““ugly people are bad by nature””(p.261)

⁴⁰⁴ If we examine the synonyms of *beautiful* and *ugly*, we see that while what is considered beautiful is: pretty, cute, pleasing, attractive, agreeable, lovely, delightful, fascinating, harmonious, marvelous, delicate, graceful [...] what is *ugly* is: repellent, horrible, horrendous, disgusting, disagreeable, grotesque, abominable, repulsive, odious, indecent, [...], obscene, repugnant, frightening, abject, monstrous, horrid, horrifying [...] all the synonyms for *beautiful* could be conceived as a reaction of disinterested appreciation, almost all the synonyms for *ugly* contain a reaction of disgust, if not violent repulsion, horror, of fear.
(itálico no original) (ECO, 2011, p. 16)

enxerga na imagem, é, pela sua percepção, totalmente diferente da dona Nugent “atual”, que ele conhece. Mas, como fica claro na citação abaixo, Francie logo faz a narrativa resvalar para o irônico:

Havia uma foto na parede de dona Nugent deitada na grama num parque em algum lugar. O que me veio à cabeça era que nunca pensei que dona Nugent tivesse sido jovem um dia tão jovem quanto eu. Por muito tempo pensei que ela tinha nascido da mesma idade que era agora mas é claro que isso era idiotice. Naquela foto ela tinha uns cinco anos de idade. Estava deitada com um vão enorme entre os dentes e sardas no rosto como Busty. Hi hi ela dizia para a lente da câmera. A boazinha dona Bebê Nooge, eu pensei. Há quantos anos foi isso eu me perguntei. Poderia ser uns cem anos pelo que eu sabia.⁴⁰⁵

(McCABE, 1997, p. 70)

Era outro tempo, a personagem era uma menininha que sorria para a câmera fotográfica, deitava-se na grama, sua face era marcada por sardas e dentes separados, e caracterizada como “boazinha” (p.51). Uma figura distinta da dona Nugent que tem traços “repulsivos”, como explicitado, anteriormente, pelo narrador.

É importante notar ainda que, sutilmente, ao se deparar com essa foto, na casa de sua rival, Francie olha para dona Nugent como alguém além daquela tessitura que ele mesmo criou. O menino visualiza ali, na imagem, sentimentos e gestos humanos, algo totalmente longe da construção perversa que ele havia pensado sobre a mulher, ao menos por um breve momento.

Apesar disso, os outros personagens da trama que estão ligados diretamente à dona Nugent também são apresentados por meio de traços caricaturais, irônicos, beirando, corriqueiramente, o ridículo, como se fosse uma resposta do colonizado. Philip, filho da rival de Francie, é descrito como alguém que está sempre com a “fuça” enfiada nos livros, fazendo cálculos ou projetos, com uma cara de “Senhor professor”⁴⁰⁶ (McCABE, 1997, p. 20). Um dos irmãos de dona Nugent, Buttsy, nome que se assemelha à palavra *butt*, bunda, em inglês, segundo o narrador: “Parecia um daqueles padres na capa de uma revista sobre a África com

⁴⁰⁵ There was a photo on the wall of Mrs Nugent lying on the grass in a park somewhere. What came into my mind was that I never knew that Mrs Nugent had been young once as young as me. For a long time I thought she had been born the same age as she was now but of course that was stupid. In that photo she was about five. She was lying there with a big gap between her teeth and freckles all over her face like Buttsy. Hee hee she was saying to the camera. Good old Mrs Baby Nooge I thought. How many years ago was that I wondered. Could have been a hundred for all I knew. (McCABE, 1992, p.51)

⁴⁰⁶ “Mr Professor” (McCABE, 1992, p.11)

suas sardas e os cabelos ruivos cobrindo os olhos⁴⁰⁷” (McCABE, 1997, p.33). O outro irmão da antagonista de Francie chama-se Devlin, nome de origem irlandesa, que significa⁴⁰⁸, dentre outras coisas, “sem sorte”. Além disso, pode haver uma associação irônica do nome com “*Devil*”, isto é, Diabo, em inglês.

À medida que acompanhamos a trajetória de Francie, fica mais claro, para o leitor, que dona Nugent vai ocupar duas dimensões na trama. Uma delas é a “real”, que podemos inferir através de pequenos detalhes que o próprio narrador nos fornece. A outra esfera habitada pela mulher diz respeito à percepção imaginativa do menino. Nessa esfera, a imagem de dona Nugent está totalmente influenciada pela imaginação de Francie.

Porém, esses domínios não estão separados de maneira clara e evidente, pelo contrário, eles se mesclam. Não é fácil, para aquele que lê a narrativa, ter uma compreensão imediata e plena daquilo que é “real” ou apenas filtrado pela percepção imaginativa de Francie, tanto a respeito de dona Nugent, quanto em relação a qualquer outra percepção da história narrada por Francie, como já havíamos apontado.

Assim sendo, é necessário estar atento às colocações e às palavras do narrador. Principalmente, porque, à medida que Francie faz a descida ao seu inferno pessoal, e sua mente se torna mais caótica, embaralhada pelos seus problemas, as coisas e o mundo ao redor do menino ganham ares ainda mais irreais. Nesse contexto, Francie extrapola, como resultado, os limites entre a dona Nugent “real” e a “imaginária”, aquela que ele imagina como sua rival. As fronteiras que separam essas duas “categorias” se confundem.

No que diz respeito à personagem em sua dimensão que estamos considerando “real”, ou seja, o que ressalta da narrativa que nos permite enquadrar dona Nugent sob ângulos interpretativos destoantes daqueles em que Francie apreende o comportamento de sua arqui-inimiga, sabemos, por diversas referências tomadas a partir do próprio narrador, que dona Nugent parece ser uma figura zelosa, sua casa é limpa e arrumada, além de ser uma cidadã bem vista entre os moradores da cidadezinha. Alguns desses aspectos são percebidos quando o menino invade a casa dos Nugents, como havíamos já relatado.

Inclusive, em outro trecho da narrativa, dona Nugent parece ser alguém “diferente” para sua época, já que, segundo o que o narrador nos conta, ela dirigia automóveis, algo que, provavelmente, nos anos de 1960, e especialmente na Irlanda pós-colonial, devido às inúmeras

⁴⁰⁷ He looked like a priest on the cover of Africa magazine with his freckles and the carrot hair falling down over his eyes. (McCABE, 1992, p. 23)

⁴⁰⁸Fonte: <https://www.ancestry.com/name-origin?surname=devlin> Acessado em 02 de outubro de 2019.

restrições do papel social feminino impostas pelo governo e influenciadas e apoiadas pela Igreja Católica, não era muito habitual.

Em uma passagem que transita entre a realidade da vida de dona Nugent e a imaginação de Francie, é narrado que:

O que eu [Francie] vi foi o carro dos Nugent passando e espirrando água na calçada e seu Nugent se inclinando para limpar o vidro segurando o cachimbo com a outra mão. Dona Nugent estava dirigindo. Não sabia que ela sabia dirigir. Então o carro para na frente da casa dos Purcell. Dei a volta por trás e fiquei em pé na rua à distância escondido atrás de um caminhão estacionado para ver o que se passava. Antes de sair do carro dona Nugent virou-se e esticou o braço até o banco de trás procurando alguma coisa uma caixa talvez. E então seu Nugent tocou a campainha.⁴⁰⁹

(McCABE, 1997, p. 186)

Ainda no contexto da violação à casa dos Nugents, acontece um evento que chama atenção. Francie se imagina como filho de dona Nugent, ou melhor, na realidade, ele se coloca no papel de Philip Nugent e emula alguns atos do menino.

Quando acabei meu lanche subi as escadas para ver se achava o quarto de Philip. Sem problema. Os quadrinhos e uma flecha de pressão em cima da cama, zum lá vai a flecha, atrás da porta e ficou se balançando lá. Depois de abrir o guarda-roupa e achei o uniforme de escola de Philip aquele ele usou na escola particular da Inglaterra. [...] Pensei comigo, isso pode ser divertido e por isso vesti-os. Olhei para mim no espelho. Digo para mim Francis será que você faria a gentileza de ir até o quiosque de doces para mim por favor? Dei uma volta e disse mas é claro meu amigo. Pergunto menino como se chama por gentileza? Oh, eu respondi, meu nome é Philip Nugent. Depois andei pela casa como Philip. Imitei seu jeito de andar e tudo. [Na sua imaginação] Dona Nugent chamou do pé da escada você está aí Philip?⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Then what did I see only the Nugents car going by skitting water onto the footpath and Mr Nugent leaning over to wipe the windscreen holding the pipe in the other hand. Mrs Nugent was driving. I didn't know she could drive. Next thing the car slows and pulls up outside Purcells. I went round the back and stood on the far side of the road behind a parked lorry to see what was going on. Before Mrs Nugent got out she rooted around in the back and took something out a box or something. Then Mr Nugent rang the bell. (McCABE, 1992, p. 165-166)

⁴¹⁰ When I had finished my snack I went upstairs to see if I could find Philip's room. No problem. Comics and a big sucker arrow lying on the bed, dunk went the arrow into the back of the door and dangled there. Then I opened the wardrobe and what did I find only Philip's school uniform the one he wore at private school in England. [...]. I thought to myself, this could be a good laugh and so I put it on. I looked at myself in the mirror. I say Frawncis would you be a sport and wun down to the tuck shop for meah pleath? I did a twirl and said abtholootely old boy. I say boy what is your name pleath? Oo, I said, my name ith Philip Nuahgent! Then I went round the house like

(McCABE, 1997, p. 71-72)

Na ocasião, Francie chega a se imaginar mamando no peito de sua rival:

Dona Nugent estava em pé na minha frente. Sim, Philip. ela respondeu. Sei disso. Já sei disso há muito tempo. Depois devagar desabotoou sua blusa e tirou um peito para fora. E disse: Aqui pra você Francis. Pôs sua mão firmemente na minha nuca e pressionou minha cara para a frente. Philip ainda estava no pé da cama sorrindo.⁴¹¹

(McCabe, 1997, p. 73)

Através do ato da amamentação, que indicaria o pertencimento a um clã, o que estaria sendo sinalizado nas entrelinhas “revelaria” o desejo de Francie em fazer parte da família Nugent, de ter os mesmos valores e *status* sociais, econômicos e culturais daqueles que são lidos, na trama, como “colonizadores”, e não um Brady “porco” tipicamente irlandês, colonizado, de “segunda classe”, que habita um local “imundo”. Esse desejo é tão latente, que ele precisa negar isso para todos que estão presentes no espaço.

Ele [Philip] disse: sabe o que ele está fazendo aqui, não sabe mamãe? Ele quer ser um de nós. Quer mudar seu nome para Francis Nugent. Isso é o que ele quer e sempre quis! Sabemos disso – não sabemos mamãe? [...] Eu [Francie] gritei: *Mamãe! Não é verdade!* Dona Nugent sacudiu a cabeça e disse: *Desculpe Francis mas é muito tarde para tudo isso agora. Devia ter pensado nisso quando decidiu vir morar conosco!* Pensei que ia ser estrangulado pela carne gorda e morna. *Não!*⁴¹²

(itálico no original) (McCabe, 1997, p. 72-73)

Philip. I walked like him and everything. Mrs Nugent called up the stairs to me are you up[...] the stairs to me are you up there Philip? (McCABE, 1992, p. 58)

⁴¹¹ Mrs Nugent was standing over me. Yes, Philip, she said. I know that. I've known it for a long time. Then slowly she unbuttoned her blouse and took out her breast. Then she said: This is for you Francis. She put her hand behind my head and firmly pressed my face forward. Philip was still at the bottom of the bed smiling. (McCABE, 1992, p. 60)

⁴¹² He said: You know what he's doing here don't you mother? He wants to be one of us. He wants his name to be Francis Nugent. That's what he's wanted all along! We know that -- don't we mother? [...]. I cried out: *Ma! It's not true!* Mrs Nugent shook her head and said: *I'm sorry Francis its too late for all that now. You should have thought of that when you made up your mind to come and live with us!* I thought I was going to choke on the fat, lukewarm flesh. No! (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 60)

Porém, Francie ainda luta contra esse pensamento. Como se percebe, ele não deseja magoar a memória da sua mãe, que havia cometido suicídio. Após Francie fugir para Dublin, em decorrência de mais uma briga entre seus pais, o menino assiste a um filme de *sci-fi* em um cinema da capital irlandesa e as coisas mudam para ele e para dona Nugent. Ali, na sala de projeção, ele tem uma espécie de “epifania” irônica. Com sua mente já embaralhada, e tomado por diversos problemas, Francie relaciona os ETs, os *aliens*, que estão atacando a cidade fictícia da obra cinematográfica que ele assiste na tela, principalmente, com dona Nugent.

Figura 49 - O cinema em Dublin



Francie no cinema, em Dublin, na adaptação fílmica do romance. Na imagem é possível observar muitos potes, possivelmente, com doces e um pacote de pipocas.

Assim, em certo sentido, o garoto passa a acreditar que precisará eliminar sua rival, já que ela é, para ele, um “extraterrestre”. Inclusive, o pensamento do menino amplia a imagética que ele vinha construindo da mulher, como alguém que estava, ao menos fisicamente, no campo do monstruoso, com suas feições horripilantes, feias, especialmente quando observada de perto,

por meio de um *close-up*. Agora ela passa a assumir contornos de um ser maléfico originado de outro mundo.

Dessa forma, para que o mundo de Francie seja reordenado, dona Nugent precisa ser “extinta”. É importante destacar que o garoto, repetidamente, diz que: “(...) **Nugent foi você quem causou todos os problemas** se não tivesse botado o nariz onde não era chamada tudo ia ficar bem.”⁴¹³ (grifo nosso) (McCabe, 1997, p. 10), e, em outro momento, ele diz: “Estava pensando em dona Nugent lá parada com os olhos desmanchando de chorar. Eu disse de que adianta chorar agora Nugent **foi você quem causou todos os problemas** se não tivesse botado o nariz onde não era chamada tudo ia ficar bem”⁴¹⁴. (grifo nosso) (McCABE, 1997. p. 10). O dia que Francie passou em Dublin se mostrou diferente, ele viveu, por um tempo, em um mundo diferente do seu.

Caminhei o dia todo até escurecer. Dormi sob os arbustos e uma vez dentro de um pneu. Não sei que dia era quando cheguei à metrópole. Como estava exausto me encostei na placa enorme. Estava escrito: BEM-VINDO A DUBLIN. Os ônibus eram pintados de verde-esmeralda e uma colina de pedra subindo para o céu. Esta é Dublin eu digo para um homem é sim claro que é Dublin onde você acha que está pelo amor de Deuuus. Gostei do jeito que ele disse Deus e tentei repetir. Deuuus. [...] O jeito apressado como atravessam a ponte fazia você pensar que alguém tinha dito para eles: Desculpe vamos soltar uma bomba atômica agora mesmo. As bicicletas passavam às dúzias, tic tic tic. Aonde ia todo mundo? Se fossem trabalhar não havia um monte de empregos em Dublin. Eram oito da manhã. Havia cinema e tudo. Para lá caminhei. Cine Corinthian estava escrito com luzes apagadas. [...] Comprei goma de mascar com figurinhas e as espalhei num banco de parque. Tinha Frankie Avalon, John Wayne, Elvis e um monte de outros que não sabia quem eram. Peguei o ônibus para todos os lugares. Zum. Os ônibus correndo como flechas. Isso é que é lugar, Dublin, eu digo. Então chegou a hora dos extraterrestres. Completei o estoque num quiosque. Vai comer tudo isso sozinho? pergunta o homem. Eu não, respondo, meus irmãos e irmãs estão lá dentro a família inteira mamãe e papai também eu disse e ele ficou olhando para mim e acho que sabia que não havia ninguém lá. Venham extraterrestres filhos da puta!, eu pensei e enfiei as balas na minha boca uma atrás da outra. O prefeito da cidade de voz fina veio ao encontro do líder dos extraterrestres e disse que ele não escaparia. Todos os exércitos da Terra vão lutar contra vocês ele diz. Mas o extraterrestre só riu. Estava num corpo humano que tinha roubado de algum caipira de sítio que foi bobo lhe oferecendo carona mas você sabia pelo sorriso sacana que por dentro ele era um monstinho verde e

⁴¹³ (...) **Nugent it was you caused all the trouble** if you hadn't poked your nose in everything would have been all right” (McCabe, 1992, p.2)

⁴¹⁴ I was thinking about Mrs Nugent standing there crying her eyes out. I said sure what's the use in crying now Nugent **it was you caused all the trouble** if you hadn't poked your nose in everything would have been all right. (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 2)

gordo com tentáculos de polvo e cara cheia de escamas. Não se iluda ele diz controlaremos o mundo e nem você nem qualquer outro nesta cidade nos impedirá. Foi quando ele disse *nesta cidade* que me fez pensar que as mulheres e dona Nugent estavam sempre dizendo isso.⁴¹⁵

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 48-50)

Figura 50 - Sci-fi e Francie



Imagem do extraterrestre no filme que Francie assiste em Dublin, presumidamente, *Invasion of the Body Snatchers*, de 1956, segundo Eldred (2006)

⁴¹⁵ Every day I walked until it got dark. I slept under bushes and once in a tyre. I didn't know what day it was when I reached the city. I was exhausted so I leaned against the big sign. It read: WELCOME TO DUBLIN. The buses were green as gooseberries and a stone pillar cut the sky. This is Dublin I says to a fellow yeah its Dublin where do you think it is for the love of Jaysus. I liked the way he said that and I tried to say it myself. Jay-zuss. [...] "The way they were going across that bridge you'd think someone had said: "I'm sorry but we're going to let off an atomic bomb any minute now. Bicycles going by in dozens, tick tick tick. Where were they all going. If they were all going to work there was a lot of jobs in Dublin. It was eight o'clock in the morning. There was picture houses and everything. Over I went. The Corinthian Cinema written in unlit lights. [...] "I bought bubblegum cards and spread them all out on a park bench. I had Frankie Avalon, John Wayne, Elvis, and a load of other ones I don't know who they were. I took buses all over the place. Whiz, buses shooting by like arrows. This is some place, this Dublin I says. Then it was time for the aliens. I stocked up at the kiosk. Are you going to eat all this yourself says the man. Oh no I says, my brothers and sisters are inside the whole family ma and da too I said and I could see him looking after me I think he knew well there was no one else in there. Come on aliens youse bastards!, I was thinking as I pushed Maltesers into my mouth one after the other. Tinny voice the mayor squared up to the alien leader and told him he'd never get away with it. Every army on earth will fight you he says. But the alien just laughed. He had a human body that he stole off some bogman of a farmer that gave him a lift but you knew by the twisted sneer that inside he was a "fat green blob with tentacles like an octopus and his face all scales. Make no mistake he says we will control the world and neither you nor anyone else *in this town* will stop us. It was him saying in this town made me think of the women and Mrs Nugent they were always saying that. (itálico no original) (McCABE, 1992, p.37)

Destaca-se que, anteriormente, quando Francie havia invadido a casa dos Nugent, ele assistiu pela televisão da família, já que a sua havia sido espatifada por Benny, seu pai, o filme norte-americano de *sci-fi*, *Voyage to the Bottom of the Sea*, de 1961, conhecido no Brasil como *Viagem ao Fundo do Mar*, que, dentre outras coisas, trazia em seu enredo monstros e aventuras.

Peguei umas fatias de pão com geleia e me sentei em frente à televisão. Estava passando Viagem ao fundo do Mar, o almirante Nelson e seu pessoal do submarino lutando contra um polvo gigante escondido dentro de uma caverna onde o submarino não podia entrar. Ele era um filho da puta esperto mandando seus tentáculos enrolados com os sugadores nas pontas empurrando o submarino para as rochas de cabeça para baixo e tudo. Tudo o que se via eram os dois olhos gigantes brilhando na escuridão da caverna como se dissesse Agora vocês não escapam seus homens da marinha espertos, vamos ver se vocês conseguem sair dessa. Mergulhe! Mergulhe! Gritava o almirante no microfone mas ele não mergulhava. A música estava enlouquecendo. Mate o filho da mãe! eu gritei, estava ficando excitado também, mande um arpão isso o fará se calar mas o almirante não era tão babaca como o polvo pensou que fosse. Acelerar todos os sistemas! e o que acontece depois é que um monte de coisas começa a atingir o polvo bem no meio dos olhos bum e os guinchos do danado! Pop pop os dois olhos pulam como luzes de holofote e os tentáculos se balançando como elástico mole [...] ⁴¹⁶

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 70-71)

Em *The Butcher Boy*, a menção a *Voyage to the Bottom of the Sea* serve como uma maneira de amplificar a ligação que o menino faz entre dona Nugent e sua (aparente) monstrosidade, principalmente se levarmos em conta que ele assiste ao filme dentro da residência de sua rival. No fim, Francie empregará, para exterminar dona Nugent, em certo sentido, “a mesma violência” que os heróis do longa metragem utilizam para combater o grande polvo que tentava destruir o submarino, Além do mais, é simbólico pensar que ela é morta pelo

⁴¹⁶ I helped myself to some bread and jam and turned on the television. What was on only Voyage to The Bottom of The Sea, Admiral Nelson and his submarine gang they were getting a bad doing off a giant octopus that was hiding inside a cave where they couldn't get at him. He was a cute bastard sending out these big curling tentacles with suckers on them knocking the sub against rocks upside down and everything. All you could see was these two eyes shining away in the darkness of the cave as much as to say I have you now Mr smart alec navy men, let's see you work your way out of this one. Dive! Dive! snapped the admiral into a microphone but she wouldn't go down. The music was going mad. *Kill the bastard!* I shouted, I was getting excited too, *harpoon him that'll shut him up!* But the admiral wasn't as stupid as the octopus thought he was. Right *that's it all systems are go!* and the next thing these depth charges start hitting the octopus smack between the eyes boom and the squeals of him then. Pop pop out go the two eyes like lights and the tentacles flapping around like wasted elastic [...] (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 57-58)

menino em sua própria residência, onde ele teve contato com a produção cinematográfica de ficção científica. Francie, ironicamente, assume o papel que cabia, usualmente, aos colonizadores, que viam os colonizados como seres monstruosos. Ele inverte a “ordem”.

Mas, apesar dessa suposta “aura” malévola que Francie associa à dona Nugent, a personagem demonstra, quando pode, um sentimento de compaixão pela situação difícil e delicada que o garoto enfrenta. Afinal, como se sabe, a vida do menino não é fácil, e os episódios árduos vão se sobrepondo uns aos outros, em uma corrente quase imparável de adversidades pessoais.

Quando Francie retorna de sua excitante “viagem” a Dublin, ele encontra, na cidade, um cenário totalmente diferente daquele deixado quando havia fugido, após a briga de seus pais. Não sabemos exatamente o tempo que se passou, pois a narração de Francie é imprecisa e não nos permite ter certeza sobre o período “exato” que os eventos levaram para transcorrer. De fato, o que temos é o que menino esteve por um tempo considerável na capital irlandesa, suficiente para sua mãe ser internada em um manicômio e, posteriormente, cometer suicídio. Inclusive, a crise psicológica de Annie, como já relatamos, foi motivada pela fuga do filho, algo que, mais à frente, recai sobre Francie. Benny, pai do protagonista, responsabilizará o garoto pelo que ocorreu com sua esposa, e Francie carregará, por toda a trama, a culpa de ter “causado” o suicídio da mãe. Porém, o mais chocante se dá em relação à forma como o garoto descobre o acontecido. Feliz, Francie retorna com um presente para sua mãe, que ele havia comprado com dinheiro roubado nas lojas de Dublin. No artefato, ele lê, repetidamente, a mensagem que está gravada: “*O amor de mãe é uma benção não importa aonde você vá*”⁴¹⁷ (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 53). Francie, porém, no seu retorno, encontra alguém que não desejaria encontrar, dona Nugent, justamente a pessoa que lhe dá a notícia sobre a morte de sua mãe. Novamente, percebe-se, na passagem abaixo, as características “medonhas” da rival de Francie sendo apresentadas pela instância narrativa, mais uma vez, por meio da influência da técnica do *close-up*.

Estava tão absorto nos meus pensamentos que não percebi de imediato ao virar a esquina do hotel que era dona Nugent que estava parada na minha frente. Esbarrei nela e ela quase derrubou sua bolsa mas não se importou, não ligou para isso de jeito nenhum. **Ah, Francis, ela diz, e o que ela faz é pôr sua mão no meu braço eu não sabia o que ela estava querendo com isso. Depois Ah Francis ela diz de novo não é uma pena você ter perdido o enterro? e faz o sinal-da-cruz.** Enterro? eu pergunto, que enterro? e olhei ao

⁴¹⁷ “*A Mother's love's a blessing no matter where you roam.*” (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 41)

redor para ver se tinha mais alguém com ela boa coisa ela não estava querendo comigo mas não havia nada, só a rua vazia e Grouse [o cachorro] mancando ao atravessar os trilhos do trem. Ia dizer o que quer dona Nugent para que está colocando a mão no meu braço mas não tive tempo porque ela estava falando sem parar sua mãe isso sua mãe aquilo. Não parava de repetir sobre mamãe. O que você saberia sobre mamãe eu queria dizer a não ser o que você fez falando dela pelas costas cale a boca Nugent. Mas não consegui porque ela falava tanto que se não soubesse melhor iria pensar que eu era seu amigo de muito tempo. E então o que ela faz é inclinar e fica tão perto que pude ver os pelos de arame no seu queixo e sua maquilagem rosada e o pó-de-arroz nas suas faces. O cheiro me virava o estômago. Quase não conseguia ouvir o que ela dizia de tanto que ela baixou a voz. Estava me encarando para ver o que ia fazer. Não fiz nada. Tentei não olhar para sua boca enrugada ou sentir o cheiro do pó-de-arroz. Disse para mim mesmo: Não faça nada Francie. Senti o presente no meu bolso e disse: Está tudo bem. Agora está tudo bem. Apalpei o canto da madeira e ajeitei-o na palma da mão. Ela sorriu de novo e disse adeus depois atravessou a rua com sua sacola de compras debaixo do braço. Parou em frente à mercearia e ficou olhando para mim.⁴¹⁸

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p.53-54)

O gesto que dona Nugent faz ao encontrar Francie é, de alguma forma, de lhe confortar, estender a mão, talvez, até mesmo, oferecer carinho pelo momento difícil que o menino enfrentaria em breve. Francie, a partir daqui, se desliga quase completamente da realidade. Francie finge não entender o que dona Nugent falava, provavelmente, como uma maneira de não se machucar. Ele também não reconhece bondade ou delicadeza no ato de dona Nugent, e toma aquilo como uma ofensa. Nesse momento, é importante destacar que estamos lidando com sentimentos de uma criança, que, comumente, não tem filtro, e transita em extremos.

⁴¹⁸ I was so busy thinking about that that when I turned the hotel corner at first I didn't even realize it was Mrs Nugent standing there in front of me. I had bumped into her she nearly dropped her handbag but she didn't mind, she paid no attention to it at all. **O Francis, she says, and what does she do only put her hand on my arm I didn't know what she was playing at. Then O Francis she says again isn't it a pity you missed the funeral and makes the sign of the cross.** Funeral I says what funeral and looked around to see was there anyone else with her some trick she was playing but there was nothing only the empty street and Grouse limping past the railway gates. "I was going to say what do you want Nugent what are you putting your hand on my arm for but I couldn't get a word in she was talking away nineteen to the dozen your mother this your mother that. She wouldn't shut up about ma. What would you know about ma I was going to say only what you did on her talking behind her back you shut your mouth Nugent. But I didn't get the chance she was talking so much if you didn't know you'd think I was her lifelong friend. Then what does she do only lean right into me she was so close I could see the wiry hairs on her chin and the pink make-up and powder on her cheeks. The smell of it turned my stomach. I could barely hear what she said she dropped her voice so low. She was staring at me to see what I would do. I did nothing. I tried not to look at the stringy mouth or smell the powder. I said to myself: Do nothing Francie. I felt the present inside my pocket and said: It's OK. Everything's OK now. I stuck the " the corner of the wood into the palm of my hand. She smiled again and said goodbye then crossed the road with her shopping bag bundled under her arm. She stopped outside the grocery shop and stood there looking back at me. (grifo nosso) (McCABE, 1992, p.42-43)

É importante pensar a respeito do ato de dona Nugent na trama de ter chamado a família de Francie de porcos. Na vida real, longe das páginas da ficção, as pessoas não são criaturas inteiramente boas ou más. Elas têm, sim, posturas, condutas e ações que podem ser lidas como boas ou más, que, como resultado, vão impactar os outros que estão ao seu redor, contudo, de maneiras diferentes.

A postura de dona Nugent diante do evento dos gibis e sua reação, talvez, exagerada, comparando os Bradys a suínos, pode ser classificada como uma atitude “má”, principalmente pelo novelo trágico que se desenrola a partir disso. Mas, muito provavelmente, a mulher não tinha consciência dos resultados devastadores de sua atitude. Apesar disso, não podemos tomar esse comportamento como sendo determinante à decifração do *ethos* de dona Nugent. A personagem tenta, como demonstrado na passagem acima, acalantar Francie, relevando sua compaixão pelo menino, o que nos permite ver uma outra faceta sua, mesmo que o narrador se abstenha de fazer maiores considerações sobre ela, e que seu contar esteja sempre perpassado pelo seu próprio interesse.

3.6.2 Alo e Benny: Segredos e Valores coloniais

Alo, tio de Francie, irmão de Benny, pai do protagonista, faz uma rápida, mas importante passagem na trama. Sua aparição, ainda que breve, joga luz sobre alguns pontos da narrativa, porém não suficientemente para desvelar totalmente o que está por trás deles. Entendemos que o papel basilar de Alo é indicar que algumas implicações que rondam o romance têm raízes mais profundas, principalmente quando levamos em conta o passado do personagem e do seu irmão, em particular, quando frequentaram uma espécie de “orfanato” gerido pela Igreja Católica, ao que parece, em Belfast, na Irlanda do Norte.

Esses “mistérios”, todavia, não são resolvidos pelo narrador, isto é, ele não os “desvela” totalmente, pelo contrário, os mantém em aberto, mesmo com o término da trama. Dessa forma, fica a cargo do leitor fazer as possíveis e prováveis inferências, através das “pistas” que nos são narradas, e entender os não-ditos que se manifestam a partir do aparecimento de Alo.

Além disso, Alo, na trama, representa simbolicamente alguém com relação com o Império Britânico, mas, no entanto, ele não entra em rota de colisão diretamente com Francie,

como fez dona Nugent. O protagonista, diferente da percepção que tem de sua rival, sente orgulho do tio, acredita que a Inglaterra, onde ele vive, o transformou em um homem melhor, respeitado, elogiando até mesmo o sotaque “inglês” do irmão do seu pai. Alo, assim como dona Nugent, precisa ser lido por lentes irônicas e paródicas, afinal, ele, tal qual a inimiga do seu sobrinho, é um filho da Irlanda que adotou para si hábitos culturais típicos da metrópole inglesa, o que, em certo grau, causa embate com seu irmão, que segue como uma figura “colonizada” e estereotipada.

Alo é descrito pelo narrador de *The Butcher Boy* com adjetivos dignificados e engrandecedores. Em outras palavras, em sua maioria, as características atribuídas a esse personagem, a partir da percepção do narrador-protagonista, são positivas e destacam sua “aura reluzente”. Assim sendo, Francie não se contém em qualificar o homem com os atributos mais luminosos possíveis, principalmente porque, quando menino, o personagem nutria sentimentos profundamente amorosos pelo seu tio. Ele acreditava haver laços familiares e afetuosos entre os dois. Alo funcionava como um modelo de “sucesso” para Francie, alguém que, provavelmente, ele almejava ser no futuro.

Segundo o narrador, Alo havia trocado a Irlanda pela Inglaterra há uns vinte anos, e está agora, no presente da ação narrada, voltando para celebrar o Natal em casa, com a família. As pessoas da cidade, ao saberem da visita “ilustre”, ficam encantadas, como se esperassem, por exemplo, o retorno de um filho pródigo muito querido. Esses sentimentos atrelados a Alo deixam saliente a “boa imagem” que a metrópole conseguia exercer sobre os seus “colonizados”, no caso irlandês, “ex-colonizados”, mesmo com os conflitos que cercavam esses domínios. Entre as convicções que podemos captar na narrativa, atreladas a Alo, ou personificadas diretamente em sua representação na trama, está a concepção imaginária da sede “imperial” como um local ideal, um Eldorado, a terra dos sonhos, com ares quase utópicos, como se a metrópole fosse um mundo “superior”.

O Padre Dom, a título de exemplo, ao saber que Alo estará visitando a cidade muito em breve, diz que notícia é maravilhosa, e completa: “**Esta cidade deve se orgulhar dele.** Sua mãe me contou tudo sobre ele e o trabalho que tem em Londres”⁴¹⁹. (grifo nosso) (McCabe, 1997, p. 26). Alo, segundo Francie, em sua função, na Inglaterra, manda em dez homens (*Ten men under him*) (p.16). O garoto, ao encontrar Joe, orgulhoso, repete ao amigo: “Ele manda em dez

⁴¹⁹“**This town should be proud of him.** Your mother was telling me all about him and the great job he has over in London”. (grifo nosso) (McCabe, 1992, p. 17)

homens [...] Dez, ele disse, dez homens feitos. [...] Vamos dar uma festa daquelas na nossa casa nessa noite Joe, eu digo.”⁴²⁰

Francie imagina que até mesmo dona Nugent iria ficar desejosa de conhecer um homem tão valoroso. Alo, na idealização do narrador, perguntaria, em seu sotaque inglês, quem era aquela mulher que estava olhando para ele o tempo todo. Francie, em uma atitude esnobe, responderia apenas que não sabia, pois nunca a tinha visto na vida. Durante a ceia natalina, o protagonista diz que o tio está muito bem vestido, com seu lenço vermelho no bolso do paletó, calças do terno azul-marinho, cabelos grisalhos escuros penteados para trás, cuidadosamente, “Nugent não é *ninguém* perto dele” (itálico no original) (McCabe, 1997, p.36)⁴²¹. E mais, Francie nos diz encantado que:

Ainda não conseguia parar de olhar para ele, o alfinete de ouro da gravata, as unhas tratadas, a voz inglesa. Nugent era apenas metade inglesa. Quanto mais pensava na coisa tanto mais difícil de se acreditar que Nugent tinha sido alguém de quem a gente falava. Ah, sim, ele continuou, nunca vou esquecer. A estação de Euston, a cidade de Londres! Um lugar enorme, Alo, finalmente você tinha caído no mundo! Com nada além do meu casaco e uma maleta, o que foi inventar de fazer, eu pensei. As ruas de Piccadilly, Alo! Você disse tudo. Passei a noite no Albergue da Associação Cristã de Moços. Não me diga! O mundo todo lá, ele diz! Nem me fale! Imagem só! Gente, gente! Vinte anos hoje, ele diz! Bom agora vamos brindar à sua saúde e de todos nesta sala!⁴²²

(McCABE, 1997, p. 36-37)

Ainda na noite de Natal, o brilho de Alo é tão intenso que ofusca a chegada de Benny à comemoração. Francie diz que seu pai, provavelmente bêbado, ao entrar na sala, estava com os olhos como se fossem bolinhas de gude, movendo-se sorrateiramente, até que alguém o percebeu, “Então notaram e disseram ah você chegou Benny e começaram a falar dos velhos

⁴²⁰ “Tem men under him [...] Ten, he said, ten whole men. [...] There’s going to be some party in our house that night Joe, says I” (McCabe, 1992, p. 21)

⁴²¹ “Nugent has *nobody* like him” (itálico no original) (McCabe, 1992, p. 26)

⁴²² I still couldn’t stop looking at him, the gold tiepin and his polished nails, the English voice. Nugent’s was only half-English. The more you thought it the harder it was to believe that Nugent had ever been anything worth talking about. Ah yes, he went on, I’ll never forget it. Euston Station, London town! “A big spot Alo, you were a long way from the town then! Nothing only my coat and case, what have I let myself in for I said. The streets of Piccadilly, Alo! Now you said it. Spent the night in the YMCA. Don’t talk to me! All corners of the earth, he says! Now you said it! Well would you credit that! Boys oh boys. Twenty years to the day, he says! Well you’re here now so here’s to your health and all in this room! (McCABE, 1992, p.26-27)

tempos”⁴²³ (McCabe, 1997, p.37). Apesar dessa aura “primorosa” do tio de Francie, Alo vai representar, também, em sua própria caracterização e ação, os valores questionáveis da colonização.

Alo pode ser visto, ao lado de dona Nugent, como um dos personagens mais controversos de *The Butcher Boy*, carregando traços dúbios em sua caracterização, fugindo ao mero maniqueísmo. Como apontamos, o tio de Francie é um homem garboso, com boa reputação. Todos, ao que tudo indica, deveriam estar orgulhosos por tê-lo como membro da família. No entanto, apesar de ser visto quase como um “herói” pelo protagonista e os demais, Alo, provavelmente, mantém alguns segredos “nefastos” em sua vida. Ainda no trecho em que Francie narra a ceia de Natal, ocorrem duas situações que devem ser destacadas, por mostrarem quem, de fato, é o tio do protagonista. Uma face do homem que Francie, até então, aparentemente, não conhecia. Para isso, precisamos seguir a lógica narrativa do enredo, pois reside nele a chave para entender o que se passa.

Francie diz que Mary, dona de uma espécie de “mercearia” da cidade, está encantada pelo seu tio, possivelmente, apaixonada. Alo chega, até mesmo, a trocar carícias com a mulher, dando-lhe um “inocente” beijo no cabelo.

Alo ficou parado atrás de Mary com as mãos em cima de seus ombros e cantou *When You Were Sweet Sixteen*. As palmas não acabavam mais e ela não sabia para onde olhar. Você não devia, ela disse. [...] *E por que não devia minha querida?* Ele caiu no colo dela e suas pernas se levantaram para o ar. Mamãe soltou um grito e todos riram, Vamos buscar o padre! eles gritaram. [...] Os lábios de Mary se abriram para falar. Sabia o que ela ia dizer. Ia dizer *foi bom vê-lo* mas isso foi exatamente o que Alo disse e as frases colidiram no ar. Mary tentou começar de novo. E Alo também. Depois Alo ficou pálido e se inclinou para a frente. Beijou-a suavemente nos cabelos quando ela olhou de novo ele tinha desaparecido⁴²⁴.

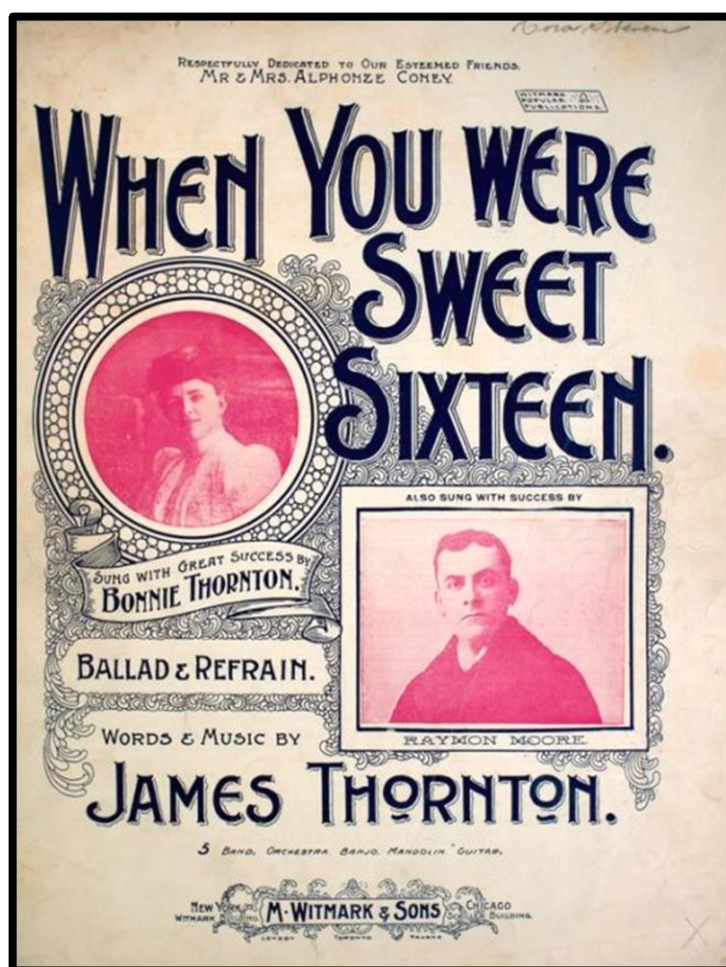
(McCABE, 1997, p. 39-41)

⁴²³ “Then they said there you are Benny and started back into the old days” (McCabe, 1992, p. 27)

⁴²⁴ Alo stood behind Mary with his hands placed on her shoulders and sang *When you were sweet sixteen*. The clapping went on for over a minute and she didn't know where to look. You shouldn't she said. [...] *And why shouldn't I me darling?* He fell into her lap and his legs swung out and up into the air. Ma squealed and everybody cheered. We may get the priest! they cried. [...] Mary's lips parted to speak. I knew what she was going to say. She was going to say it was lovely to see you but that was exactly what Alo said and the sentences collided in mid-air. Mary tried to start again. So did Alo. Then Alo went pale and leaned forward. He kissed her softly on the hair and when she looked again he was gone. (McCABE, 1992, p. 28-30)

Várias canções, segundo Francie nos narra, foram cantadas durante a comemoração do nascimento de Cristo, a maioria são pastiches. Porém, *When You Were Sweet Sixteen*, composição de autoria de James Thornton, de 1898, que parece ter sido o ponto alto da celebração, traz significação à passagem, sendo o momento em que Mary e Alo se deixam levar pelo ar romântico.

Figura 51 - *When you were sixteen*



Capa da música na época do seu lançamento, em 1898. Fonte da imagem: https://en.wikipedia.org/wiki/When_You_Were_Sweet_Sixteen#/media/File:When-You-Were-Sweet-Sixteen-1898.jpg

Chorus:

I love you as I never lov'd before,

Since first I met you on the village green

Come to me, or my dream of love is o'er.

I love you as I lov'd you

When you were sweet,
when you were sweet sixteen ⁴²⁵

A canção mencionada é importante para o contexto da passagem narrada, pois nos dá pistas e detalhes sobre a trama. Isto é, quando analisamos a letra da música cantada por Alo e Mary, em clima de romance, fica subentendido que os dois foram apaixonados no passado, que tiveram algum envolvimento. Assim, ao que tudo indica, o relacionamento não teve início na noite natalina.

Nesse contexto, a canção composta por James Thornton surge para reforçar essa narrativa apaixonada e contribuir para a criação de uma cena de amor idealizada por elementos tipicamente sentimentais que remetem, inclusive, a símbolos românticos e nacionalistas da Irlanda, como os famosos campos verdes do país, que é também conhecido como “Ilha de Esmeralda”

Provavelmente, pensamos, as juras de amor não puderam ser realizadas, porque o homem precisou partir para a Inglaterra em busca de emprego, deixando a amada na Irlanda. Mas, apesar do afastamento geográfico que se impôs entre os dois, a chama que mantinha vivo o afeto entre eles não se apagou. Essa construção idealizada que se pinta, será, mais à frente, desmanchada por Benny.

Porém, quando todos vão embora, o clima de festa rapidamente se torna péssimo. O narrador nos diz que as sombras rapidamente devoraram a sala, mudando a ambientação do cenário: “As sombras engoliram a sala”⁴²⁶ (McCabe, 1997, p. 42). No ambiente, então, restam apenas Francie, seu pai, seu tio e sua mãe. Alo pega mais uma garrafa de *whisky* e propõe uma última canção. Benny hesita, não quer, diz que já basta de música. Animado, o tio de Francie não se contém e canta *The Old Bog Road*, e comete um ato falho que faz a noite, por fim, cair em trevas. Ele relembra que essa canção foi ensinada pelos padres do orfanato, no qual ele e Benny viveram no passado, em Belfast.

⁴²⁵Fonte:

https://books.google.com.br/books?id=A8_CAgAAQBAJ&pg=PA384&lpg=PA384&dq=I+love+you+as+I+never+lov%27d+before,Since+first+I+met+you+on+the+village+greenCome+to+me,+or+my+dream+of+love+is+o%27er.I+love+you+as+I+lov%27d+youWhen+you+were+sweet,+when+you+were+sweet+sixteen&source=bl&ots=tQdL4aPaFm&sig=ACfU3U1WNgzpDaua-g20tlGCFHm1qGWH2g&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwig1Ni6zvHkAhUSA9QKHQWLB3sQ6AEwAnoECAkQAQ#v=onepage&q=I%20love%20you%20as%20I%20never%20lov'd%20before%20Since%20first%20I%20met%20you%20on%20the%20village%20greenCome%20to%20me%20C%20or%20my%20dream%20of%20love%20is%20o'er.I%20love%20you%20as%20I%20lov'd%20youWhen%20you%20were%20sweet%20C%20when%20you%20were%20sweet%20sixteen&f=false Acessado em 27 de setembro de 2019.

⁴²⁶ “Shadows ate up the room” (McCABE, 1992, p. 31)

Sabia no momento em que ele disse a palavra *orfanato* arrependeu-se na hora. Quando você dizia isso mesmo se não estivesse falando sobre orfanatos, papai ficava pálido e às vezes até levantava e saía da sala. Alo tentou consertar o que tinha dito falando Você se lembra da vez em que roubamos o pomar do presbitério? Ele riu. E riu de novo. Mas tudo estava errado. Era como no momento antes de um vidro trincado se partir. Como papai não respondeu, ele continuou fazendo todo tipo de pergunta. Contou mais histórias depois cantou mais canções. Estava cantando no máximo de sua voz. Foi o silêncio de papai que me gelou da cabeça aos pés. Então mamãe chorou.⁴²⁷

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 42)

Benny, tomado pela raiva, ao ouvir a referência ao orfanato feita pelo irmão, revela que Alo nada mais é do que um “farsante”, que aquela pele de bom moço, que encobre o homem, é falsa, uma mera invenção, uma imagem que não condiz com sua realidade, algo caricatural.

Na realidade, Alo, na Inglaterra, segundo seu irmão Benny, não manda em dez homens, ele trabalha como porteiro, fechando o portão de uma fábrica que fica em um beco, abaixando o chapéu quando os patrões passam, usando o seu terno azul de vigia. E mais, ao que tudo indica, Alo tem um relacionamento na Inglaterra com outra mulher mais velha, que, ao que tudo indica, o odeia, ou seja, ele seria uma mulherengo que estava apenas tentando tirar proveito dos sentimentos que Mary nutria por ele.

Olhe para ele com seu lindo lenço vermelho. Foi a mulher que engomou? [...] Eu não avisei antes? Avisei que não queria ouvir sobre isso! Mas não, tínhamos de ver tudo de novo, ainda por cima toda aquela safadeza com a coitada como um moleque de escola. A cidade inteira sabe disso também, o seu comportamento desprezível com ela. Nunca teve nem mesmo coragem de pedir sua mão até ser tarde demais. Ah, Camden Town é onde ele encontrou a única mulher que tocou na vida. Levou-a ao altar porque estava com medo de não ter mais ninguém. Vinte anos mais velha pelo amor de Deus. Quase cega e o detesta desde o dia do casamento!⁴²⁸

⁴²⁷ I knew as soon as he had said the word *home* that he regretted it. When you said it even when you weren't talking about orphanages, da went pale sometimes he even got up and left the room. Alo tried to cover it up by saying Will you ever forget the time we robbed the presbytery orchard? He laughed. Then he laughed again. But it was all wrong. It was like the moment before a cracked glass shatters. When da didn't answer, he just kept on asking all sorts of questions. He told more stories then more singing. He was singing at the top of his voice. It was the silence around da that made me ice all over. Then ma wept. (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 32)

⁴²⁸ Look at him with his wee red handkerchief. Did the wife iron it for you? I warned him! I told him I wanted to hear no more of it! But no, we had to have it, then on top of that carrying on with her like a schoolboy halfwit. The whole town knows that too, made a cod of himself with her. Never even had the guts to ask her out straight till it was too late. Oh Camden Town's a great place Alo, we all know that. Camden Town's the place he met the only

(McCABE, 1997, p. 43)

Assim, Benny “desmascara” o irmão, desmitificando-o, e trazendo à tona a informação segundo a qual ele não é um bom moço, como muitos, na Irlanda, pensam. Assim, Alo pode ser visto como uma “paródia” completa. Nada daquilo que ele nos deixa ver é real. O possível véu “heroico” que encobria esse personagem rapidamente se desfaz, o narrador permite que o leitor desconstrua, ao revelar a verdade sobre Alo, a imagem a que havia dado forma algumas poucas páginas antes. Simbolicamente, o pai do protagonista nos deixa entender que os valores “lustrosos” que se atrelam à metrópole, sem dúvida, são falsos, ou questionáveis.

Mas, em verdade, a raiva de Benny não aflora pelo fato de o irmão ter uma “vida dupla”, ou ser “mulherengo”. Sua ira é acordada pela lembrança doída que o orfanato lhe traz. Como apontamos, Benny é alcoólatra, leva a vida perambulando pelos bares da cidade, embriagado, sem muita perspectiva. Apesar de ser um grande músico e tocar trompete muito bem, não conseguiu colocação profissional para exercer sua profissão, culpando, inclusive, os outros por seu fracasso.

Não sei que noite foi acho que foi a noite em que a cidade ganhou a taça papai teve de ser carregado para casa foi um dos homens da ferrovia que o deixou diante da nossa porta. Fiquei parado no pé da escada e o que ouvi foi o tilintar de moedas caindo dos bolsos e os resmungos. Estava voltando para meu quarto quando ouvi alguma coisa se quebrar não sabia o que era mas soava como vidro. Depois ouvi papai amaldiçoando a cidade e todo mundo ele disse que poderia ter sido alguém na vida pois não tinha chegado a conhecer pessoalmente Eddie Calvert quem mais na cidade *sabia até mesmo* quem era Eddie Calvert? Quem ele disse, *Quem?* Gritou com mamãe: Está ouvindo o que estou falando?⁴²⁹

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 14)

woman he ever laid a finger on. Took her to the altar because he was afraid to ask anyone else. Twenty years his senior for the love of God. Half-blind and hates him from the day she married him! (McCABE, 1992, p.32-33)

⁴²⁹ I don't know what night it was I think it was the night the town won the cup da had to be left home it was one of the railwaymen dropped him at the door. I stood on the landing but all I could hear was mumbling and coins dropping on the floor. I was going back into the room when I heard something breaking I wasn't sure what it was but it sounded like glass. Then I heard da cursing the town and everybody in it he said he could have been somebody hadn't he met Eddie Calvert who else in the town had ever met Eddie Calvert who else in the town even *knew* who Eddie Calvert was? Who? he said, *Who?* He shouted at ma: Do you hear me talking to you? (itálico no original)(McCabe, 1992, p. 6)

Pois bem, além dos questionamentos e implicações que a cena da Ceia do Natal desencadeia por toda a trama, há outras minúcias que são apresentadas e se tornam válidas para serem examinadas com mais cuidado. Como apontamos, Alo é a figura central da passagem, toda a narração nos leva a pensar em um personagem com características resplandecentes/positivas, mesmo que isso se mostre, depois, o contrário. Enquanto isso, seu irmão, Benny, é visto com atributos que tendem para uma construção, praticamente, “negativa”, em outras palavras, como se o pai de Francie fosse o oposto de Alo.

Figura 52 –Benny vs Alo



Nas imagens acima, retiradas do filme *The Butcher Boy*, pode se perceber a diferença na caracterização de Benny, no lado esquerdo, interpretado por Stephen Rea (com Francie sentado ao fundo, na mesa) e no lado direito, Alo, representado por Ian Hart.

Em parte, o texto em inglês nos permite observar essas nuances com mais precisão do que a tradução em português. Assim, nos debruçaremos, brevemente, sobre o original. Na passagem, como frisado, todos só têm olhos para Alo, cantando, em meio a suas histórias de “superação”, com roupas bonitas e unhas tratadas, com um alfinete de ouro, atraindo toda a atenção para si. Francie nos diz, porém, que seu pai é “[...] **hardly noticed** [...]” (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 27). O advérbio “*hardly*” (“quase não”, em tradução livre), nesse contexto, usado com conotação negativa, serve para enfatizar o verbo “*noticed*” (“notado”, “observado”,

em tradução livre). Essa construção linguística foi escolhida pelo narrador para destacar o quanto Benny é insignificante e invisível, “desprovido de importância” para aqueles que estão presentes no cenário da trama.

Ainda de acordo com o narrador, na sala, Benny se move “ [...] **along the edges** [...]” (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 27), em tradução livre, o enunciado pode ser vertido como: “pelas margens” ou “pelo cantos”, já Lidia Cavalcante-Luther escolheu traduzir para português brasileiro a passagem como “ [...] **sorrateiro** [...]” (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 37). Vista assim, a maneira como Benny se movimenta pelo local amplifica ainda mais as imagens que indicam a construção do personagem com um aspecto “negativo”. Afinal, algo que é “sorrateiro” pode ser visto como aquilo que está “escondido”, ou é “malicioso”, ou mesmo “ordinário”, dentre outros.

Como Francie nos diz, seu pai anda pelos cantos, pelas margens (*edges*), essa ilustração nos faz pensar em um rato que corre pelos cantos da casa se esquivando dos olhares dos demais. Assim, enquanto Alo está exposto, iluminado e brilhante, Benny, por outro lado, está escondido. Mas, como será analisado, a “sombra” que paira sobre o pai de Francie tem outras dimensões simbólicas. A dinâmica dessas imagens amplia os contrastes entre os dois seres ficcionais.

Porém, além disso, a narração evidencia diferenças entre “colonizador” e “colonizado”. Como apontamos anteriormente em nossa análise, Alo, assim como os Bradys, é irlandês, e não um inglês. Contudo, da mesma maneira que dona Nugent, ele passou por uma “limpeza” na metrópole, isto é, buscou se livrar dos hábitos e costumes de sua terra. Dessa forma, Alo não é mais um “irlandês”, ou melhor, não deseja ser um, ele tornou-se um “híbrido”, tanto que Francie destaca, por exemplo, seu sotaque diferenciado. Nos anos em que tem vivido na metrópole, o homem assimilou o “ar” da Inglaterra, possivelmente, para fugir dos estereótipos caricaturais que recaem sobre os irlandeses, tão comuns na Inglaterra durante muito tempo. Afinal de contas, Alo não quer pertencer a uma terra de “porcos”.

Benny, por outro lado, continua como representante do estereótipo “irlandês”, levando sua vida de sempre, um homem “bêbado”, “sujo”, que “não tem futuro”, “perambulando pelos bares”, casado com uma mulher “louca”, um “selvagem” aos olhos ingleses; um homem sem presença, alguém que sequer é notado quando chega à Ceia de Natal. Os contrastes entre os dois irmãos se tornam visíveis e claros pelas palavras do narrador. Os personagens estão ocupando posições sociais e simbólicas, evidentemente, distintas e bem demarcadas.

Mesmo que o conflito central da trama se desenrole a partir da disputa entre “colonizador” (paródico) e colonizado, Francie e os demais personagens irlandeses do romance

aderem a essas distinções dicotômicas, pois, aparentemente, todos ficam contentes com a visita de Alo, valorizando aquilo que vem de fora como “civilizado”, enquanto o nacional, local, é descaracterizado e pintado como “selvagem”.

Em muitas sociedades colonizadas, mesmo após a independência política, as estruturas e os costumes que regiam essas comunidades se mantiveram ligadas aos de suas ex-metrópoles. Ainda que os nacionalistas bradassem que os costumes pré-colonização fossem ressuscitados, isso, em muitos casos, não ocorreu, e aquilo que é “de fora”, permaneceu sendo percebido através de lentes positivas.

A organização social nas ex-colônias, em diversos contextos, se manteve praticamente as mesmas implementadas pelos colonizadores, como se isso lhe garantisse um futuro promissor rumo ao “mundo civilizado”. Em *The Butcher Boy*, essa valorização dos costumes do colonizador não é notada apenas na cena entre Benny e Alo. Quando Francie descreve o uniforme de Philip Nugent, também é possível perceber nas entrelinhas um “quê” de admiração pelo fardamento, suas cores, o brasão da escola inglesa etc.

Acrescenta-se que, na trama, esse processo de valorização positiva por parte do “colonizado” em relação àquilo que é estrangeiro se deixa notar não apenas em relação ao Reino Unido, mas também no que se refere aos Estados Unidos, o novo “império” econômico no pós-segunda guerra. A valorização da cultura estadunidense se torna um influente componente da trama, como se percebe por sua posição expressiva no que se refere ao contexto *pop*, citado diversas vezes por Francie, algo que será abordado e discutido mais à frente.

Em contraste com a valorização do estrangeiro, os “colonizados” parecem incorporar a própria condição estereotipada que lhes foi imposta pelos dominadores. Na trama de *The Butcher Boy*, Benny, ainda, pode ser visto como uma caricatura, um “tipo”, mimetizando, inclusive, um dos estereótipos mais comuns associados aos irlandeses, o do homem “beberão”. Em *The Truth about the Irish* (1999), Terry Eagleton trata desse rótulo que, costumeiramente, vem sendo utilizado para caracterizar os nativos da Irlanda há séculos. Segundo o crítico literário, os irlandeses não bebem tanto quando se pensa, pelo contrário. Na realidade, dentro da comunidade europeia, após a Grécia e a Itália, a Irlanda aparece como o país com o menor consumo de álcool *per capita*. Muitos irlandeses, inclusive, tentam se manter longe das bebidas através da abstinência, o que pode contribuir, conseqüentemente, para a baixa taxa de etílicos. (EAGLETON, 1999)

Provavelmente, a fama de beber muito atribuída aos irlandeses vem do exterior. Ou seja, os irlandeses que emigraram para as diversas localidades ao redor do mundo, nas muitas ondas

de emigração que atingiram à nação, teriam começado a usar das bebidas etílicas para esquecerem seus problemas. Usando as palavras de Eagleton, “[...] a imagem dos irlandeses como grandes consumidores de bebidas foi, muitas vezes, baseada mais nos imigrantes irlandeses do exterior ao invés daqueles que estavam em casa [...] os imigrantes tinham dores que precisavam afogar.⁴³⁰” (p. 12).

Segundo o crítico irlandês, a bebida, no contexto irlandês, tinha um papel social importante e revelador. Ela estava associada como traço de um sentimento devastador de uma nação que foi colonizada: “Isso ocorre em parte porque muito da embriaguez irlandesa foi uma marca da baixa autoestima de uma nação colonizada. Não havia muito mais o que fazer, e era uma fuga da pobreza e da desesperança ao seu redor. Ao lado da emigração, era a saída mais rápida. [...] a bebida se mantém como um refúgio para o grande exército dos pobres.”⁴³¹ (EAGLETON, 1999, p. 13). Na Irlanda, a bebida tinha um papel social importante, se fazendo presente em diversas situações do dia a dia.

Assim, observando o que citamos, principalmente no que se refere aos sentimentos que tentam ser contornados e mascarados com a bebida, particularmente a dimensão colonial a que ela se relaciona diretamente, podemos pensar que, na trama de McCabe, Benny é, sim, a representação de um estereótipo, mas, justamente por isso se apresenta de forma crítica na trama.

Benny deve ser observado nas entrelinhas, o leitor só tem acesso a “outra versão sobre os personagens” ao olhar para as migalhas narrativas que o narrador deixa espalhadas pelo texto. Ou seja, a caracterização do pai do protagonista, como um mero “beberrão”, “preguiçoso”, “que leva a vida pelos bares da cidade”, não dá conta das dimensões possíveis que abrangem a interioridade desse personagem e dos traumas que ele carrega consigo.

Figura 53 – O Bêbado Irlandês

⁴³⁰ “[...] the image of the Irish as heavy drinkers was often based on Irish immigrants rather than those at home. [...] immigrants have sorrows they need to drown” (p.12).

⁴³¹ “This is partly because a lot of Irish drunkenness was a mark of the low self-esteem of a colonised nation. There wasn't much else to do, and it was an escape from poverty and hopelessness around you. Next to emigration, it was the quickest way out. [...] drink remains a refuge for the swollen army of the poor.” (EAGLETON, 1999, p. 13)



Cartoon representando, através de uma caricatura negativa, o homem irlandês como um bêbado. A imagem acima data do ano de 1882, “*Uncle Sam's Lodging House*”, que mostra um emigrante irlandês atrapalhando o sono daqueles que querem dormir. Fonte: <https://thesocietypages.org/socimages/2008/10/06/negative-stereotypes-of-the-irish/> Acessado em 27 de setembro de 2019.

Na realidade, não ficamos sabendo, de maneira evidente, o que ocorreu com Benny em seu passado, principalmente nos anos que ele passou no orfanato. O pai de Francie diz ironicamente: “O orfanato? Que lugar maravilhoso! Os melhores anos da nossa vida! Alo e eu – adoramos cada minuto passado lá! Não é verdade meu velho amigo?” (McCABE, 1997, p. 45)⁴³².

Fiquei pensando em papai e Alo parado em frente aos portões do orfanato há tantos anos. Quantas janelas você acha que são? Pergunta papai. Setenta e cinco diz Alo. Diria que são pelo menos cem diz papai. O padre os levou para dentro através dos corredores encerrados. O salão de reunião estava lotado. Estavam dando vivas para os meninos novos. O padre pigarreou e pediu silêncio. Gostaria de apresentar-lhes nossos dois meninos novos ele disse. Bernard e Alo. Bernard e Alo de quê? Os meninos queriam saber. O padre

⁴³² The home? A wonderful place! The best years of our lives! Me and Alo -- we loved every minute of it in there! Isn't that right old friend? (McCABE, 1992, p. 34)

sorriu e esfregou as mãos macias. Estava esperando que ele dissesse *Brady* e pronto. Mas não disse Brady. Ele disse: *Porco*.⁴³³

(itálico no original) (McCABE, 1997, p.47)

É assim que Francie nos dá algumas pistas. E elas não são pouco importantes. Segundo o narrador, o pai de Benny e Alo os largou quando eles eram crianças. Benny, segundo o narrador, na ocasião, tinha por volta de sete anos. Tal circunstância o forçou a ir, junto com seu irmão, para uma instituição que acolhia crianças abandonadas. Lá, os dois meninos passaram alguns anos de suas vidas, mas, aparentemente, essa experiência traumatizou Benny profundamente, influenciando-o negativamente por toda existência.

Quando visita Francie no orfanato, após o filho ter invadido a casa dos Nugent, Benny fica nervoso, ansioso, não resiste e, escondido dos padres, ingere seu *whisky*. De acordo com o relato do narrador, ele tinha medo, terror por estar ali. As lembranças que assombram o homem, como se percebe na narração da citação abaixo, são doloridas. Benny expressa essa dor fisicamente, por meio de seus gestos, seu nervosismo, o que revela que o personagem e seu irmão viveram momentos penosos nos anos que passaram confinados na instituição para órfãos. A bebida, consequentemente, parece ser o único “elixir” capaz de sanar, ainda que momentaneamente, aquilo que o atormenta. É, sem dúvidas, seu caminho de fuga da realidade:

Sabia que o lugar lhe dava o terror de Deus porque o fazia lembrar da escola para porcos de Belfast. Ele trazia uma meia garrafa de Jameson no bolso do casaco. Eu podia ver o gargalo para fora. Seus olhos não paravam de se movimentar, ficavam passeando de um lado para o outro. Sabia que os padres o espivavam. Estavam dizendo para ele: Bem seu Porco, você aqui de novo? Pensamos que tínhamos nos livrado de você há quarenta anos!⁴³⁴

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 97)

⁴³³ I kept thinking of da and Alo standing outside the gates of the home all those years ago. How many windows do you think are there says da. Seventy-five says Alo. I'd say at least a hundred says da. The priest brought them inside through long polished corridors. The assembly hall was crowded. They were all cheering for the two new boys. The priest cleared his throat and said quiet please. I would like you to meet our two new boys he said. Bernard and Alo. Bernard and Alo who? said all the other boys. The priest smiled and rubbed his soft hands together. I was waiting for him to say *Brady* and finish it. But he didn't say Brady. He said: *Pig*. (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 36-37)

⁴³⁴ I knew by him that the sight of the place put the fear of God in him it reminded him of the Belfast school for pigs. He had a half-bottle of Jameson in the pocket of his coat. I could see the neck of it sticking out. His eyes wouldn't settle in his head, they kept darting about. I knew it was the priests looking down at him. They were saying to him: Well Mr Pig, are you back again? I thought we got rid of you forty years ago! (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 82)

Como já destacamos, não fica claro, através da narração, o que ocorreu com Benny no período que ele passou no orfanato com seu irmão. Nos perguntamos se supostamente o personagem não foi, também, vítima de abuso sexual em sua infância. Pois, como a trama deixa claro, no período em que ficou internado na instituição corretiva gerida por padres católicos, Francie foi violentado por um dos padres que frequentam o local.

Nossa suposição se torna mais forte quando tomamos conhecimento que, em sua lua de mel, Benny encontrou um padre de um orfanato de Belfast, provavelmente, o mesmo no qual ele e Alo viveram quando crianças. Ao ver o clérigo, Benny explodiu em um ataque de fúria, aparentemente sem motivos, contra um “bom homem”, como relata a Francie a proprietária da pousada em que o seu pai e Annie passaram seus dias pós-casamento:

O que posso contar sobre um homem que se comportou do jeito que ele se comportou na frente de sua esposa. Não foi melhor que um porco, o jeito que ele se humilhou aqui. Um homem que insulta um padre do jeito que ele insultou. Coitado do padre McGivney que não molestaria um inseto vinte anos em que vinha passar a temporada aqui! Deus sabe como ele trabalha duro naquele orfanato em Belfast sem precisar ouvir desaforos do jeito que aquele homem fez com ele! Deus ajude a pobre mulher, acredito que ela não o viu sóbrio um dia sequer da lua-de-mel!⁴³⁵

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p.204)

Perguntamo-nos se esse padre não teria relação com o passado sombrio de Benny, contudo, o texto não fornece ao leitor elementos satisfatórios para fazermos uma afirmação que prove a violação sexual presumivelmente sofrida pelo pai do protagonista, mas uma associação entre os acontecimentos fica subentendida.

O que temos de concreto é que Benny sofre com algum trauma profundo que lhe abate desde a infância, causando-lhe conflitos internos e dores que se propagam por toda sua vida. O tempo não foi suficiente para apagar o sofrimento experimentado por ele no passado, que é revivido a partir da simples menção à palavra “orfanato”.

Quando o personagem é analisado tomando como base essa perspectiva, toda a sua construção caricata que vinha sendo estabelecida, apenas como um bêbado sem utilidade, se

⁴³⁵ What can I tell you about a man who behaved the way he did in front of his wife. No better than a pig, the way he disgraced himself here. Any man who'd insult a priest the way he did. Poor Father McGivney who wouldn't hurt a fly coming here for over twenty years! God knows he works hard enough in the orphanage in Belfast without having to endure abuse the like of what that man gave him! God help the poor woman, she mustn't have seen him sober a day in their whole honeymoon! (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 181)

dissipa. Ele ganha profundidade dramática, e uma narrativa que lhe é própria, e que nos auxilia a entendê-lo a partir de outra perspectiva. Como já havíamos apontado, Benny tenta sanar sua carência, sua miséria, com o excesso de bebida.

Porém, uma das possibilidades para que a incógnita envolvendo a vida de Benny se mantenha em aberto relaciona-se diretamente com o estilo de narração escolhido por Francie. Como veremos mais à frente, de maneira mais clara, o narrador, sempre que a trama descamba para investigar momentos mais profundos e obscuros da vida dos personagens, ou quando um fato dolorido atinge o protagonista, quando o drama e o sofrimento estão se materializando, ele decide fugir da seriedade e adota, em seu discurso, um estilo irônico, brincalhão, fazendo piadas, como analisaremos adiante. Então, uma das suposições é que, talvez, Francie soubesse o que realmente ocorreu com seu pai por trás dos muros do orfanato, a “casa de cem janelas” (McCABE, 1997, p. 47), mas decide não revelar a “verdade”. O recobrimento do horror pelo humor, pela ironia, pelo sarcasmo, no entanto, diz muito de feridas sociais que ainda sangram.

3.6.3 A ascensão de um novo império: o neocolonialismo por meio de elementos *pop* e da política-*pop* americana

Voltando ao conflito da trama, entre as principais leituras das crianças em sua cabana/esconderijo, como dito, estão principalmente aquelas historinhas protagonizadas por “heróis” da cultura *pop*. Philip Nugent tinha uma incrível coleção de gibis, segundo Francie, essa era a melhor coisa do menino recém-chegado, “É incrível, disse Joe, nunca vi nada igual”⁴³⁶. O zelo do garoto inglês pelas suas revistinhas era impressionante, “Ele as guardava bem arrumadas arquivadas em caixas de camisa, sem um amassado ou dobra à vista. Parecia que tinham acabado de sair da banca”.⁴³⁷ Mas não era só isso, Philip possuía alguns exemplares que Francie e Joe, que se achavam praticamente especialistas no assunto, nunca tinham visto, “Havia revistas que nunca tínhamos visto antes e ainda mais nós que pensávamos saber tudo sobre revistas em quadrinhos”⁴³⁸. (McCABE, 1997, p. 11)

⁴³⁶ “I just can't get over it, said Joe, I never seen anything like it.” (McCABE, 1992, p.3)

⁴³⁷ “He had them all neatly filed away in shirt boxes not a crease or a dog-ear in sight. They looked as if they had come straight out of the shop.” (McCABE, 1992, p.3)

⁴³⁸ “There were comics there we had never seen before in our lives and we thought we knew plenty about comics” (McCABE, 1992, p.3)

Dona Nugent ficava por perto, tinha medo que os meninos, de alguma forma, estragassem as revistinhas do filho. De acordo com o narrador, a mulher ressaltava o valor dos gibis, lembrando-os de que haviam custado muito dinheiro. É justamente desse contexto que emerge a principal situação da trama. Francie e Joe decidem que não querem apenas “olhar/ler” as revistas de Philip, mas desejam apoderar-se delas.

Porém, ainda conforme o narrador, os garotos não iriam surrupiar “de verdade” as revistas de Philip, o plano seria “ficar” com os gibis até que o dono as “pedisse” de volta, como se fosse um “empréstimo” forçado:

[...] Joe disse para mim: Francie temos de ficar com elas. Por isso você dizer que foi ele que começou e não eu. Falamos sobre isso por muito tempo antes de tomar a decisão. Tínhamos de tê-las e pronto. Fomos à casa de Philip e fizemos a troca. Foi moleza. Limpamos tudo que ele tinha. Admito. Mas era só brincadeira. **Devolveríamos tudo se ele pedisse de volta. Tudo o que precisava dizer era: Olhe é melhor vocês me darem as revistas de volta e teríamos dito: Ok Phil.**⁴³⁹

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 11)

No lugar dos gibis, Joe e Francie deixam um monte de velharias, em seguida, fogem com o espólio para o esconderijo, sem parar para falar sobre o ocorrido, com lágrimas saltando e correndo pelos seus rostos, como se estivessem orgulhosos do seu feito. Quando já estavam refugiados em sua cabana, os dois leem as piadas nas revistas e não conseguem parar de rir. O narrador traz à mente do leitor a parodização de uma cena muito comum em filmes e desenhos de humor, a do personagem no chão, rindo e batendo as duas mãos no solo, “Ficamos em tal estado que eu estava dando murros na grama com meu pulso gritando pare Joe pare Joe pare”⁴⁴⁰. (McCABE, 1997, p. 11-12).

Figura 54 – O roubo dos gibis

⁴³⁹ **Joe said to me: Francie we've got to have them. So you could say it was him started it and not me.** We talked about it for a long time and we made our decision. We had to have them and that was that. We called round to Philip and had a swopping session. We cleaned him out. I admit it. It was only a laugh. **We'd have given them back if he asked for them. All he had to say was: Look chaps, I think I want my comics back and we'd have said: OK Phil.** (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 3)

⁴⁴⁰ “We got so bad I was hitting the grass with my fists crying stop Joe stop”. (McCABE, 1992, p. 3)



Nas cenas acima, retiradas do filme *The Butcher Boy*, produzido pela Warner Bros., o primeiro quadro mostra Philip Nugent, interpretado pelo ator Andrew Fullerton, segurando os seus gibis. No segundo quadro, Francie (Eamonn Owens), já havia se apossado dos gibis de Philip, e Joe, se coloca ao seu lado, dando-lhe apoio.

Dona Nugent, porém, não achou muita graça na atitude dos meninos, ao contrário disto, a mulher ficou bastante irritada. Sabendo da “gravidade” de suas ações, Joe, prontamente, anuncia ao seu melhor amigo, utilizando um tom alarmante, mas enviesado pela fala divertidamente infantil: “[...] fique de olho Francie **estamos em pé de guerra com Nugent**”⁴⁴¹. (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 12).

O protagonista toma as palavras de seu amigo ao pé da letra, e o que se vê a partir disso são pequenos atos de violência e hostilidade surgirem, até o momento final, quando Francie decide pôr um fim na querela de uma vez por todas, “vencendo” a batalha contra Nugent, a sua maneira. Todo esse conflito traz, ainda, à baila, questões de fundo histórico.

O provável contexto histórico que serve como pano de fundo para a narrativa, isto é, a década de 1960, é um momento tenso na história mundial. Retomando o que havíamos dito no capítulo anterior, o planeta ainda vivia os efeitos do fim do pós-Segunda Guerra Mundial, com a ascensão da Guerra Fria, que colocou os Estados Unidos, do lado capitalista, e a Rússia, representando o bloco comunista, em um eminente estado de embate, inclusive, com forte inclinação para um conflito bélico de grandes proporções. As duas potências mundiais não chegaram verdadeiramente a se enfrentar no campo de batalha, mas alguns confrontos

⁴⁴¹ “[...] he says to me watch out Francie **we're in the wars with Nugent**” (McCABE, 1992, p. 3).

derivados dessa conjuntura foram registrados, o mais conhecido, talvez, seja a Guerra do Vietnã.

Não custa lembrar que é nesse período que a pós-modernidade começa a ganhar corpo, quando se impõe outra era do capitalismo e, conseqüentemente, outra lógica para as relações sociais e culturais. No campo geopolítico, os grandes impérios europeus passavam por inúmeros problemas, alguns se extinguíram totalmente. Suas estruturas antiquadas e caras não podiam mais ser levadas adiante. Conseqüentemente, diversos países ao redor do mundo estavam conseguindo sua desejosa independência política.

O mapa global era redesenhado, ao menos do ponto de vista geográfico, tornando-se mais plural. Porém, pela perspectiva política e econômica, as novas nações, de grosso modo, precisavam “escolher” a qual bloco econômico iriam aderir, elas tinham, essencialmente, duas opções: o lado capitalista ou o comunista. Dependendo do modelo financeiro escolhido, as conseqüências podiam ser graves, afinal, a Guerra Fria era uma realidade, certamente, mais cruel para aqueles países mais pobres. A Crise dos Mísseis, ocorrida em Cuba, por volta de 1962, parece ter sido um dos efeitos mais emblemáticos da Guerra Fria.

Em *The Butcher Boy*, a Crise dos Mísseis em Cuba eclode como um elemento do enredo, sendo citado em diversas passagens, além disso, figuras históricas desse ambiente aparecem de relance, dentre elas, cita-se, J.F. Kennedy (McCABE, 1992, p.172) e Khrushchev, “[...] o *Careca Khrushchov*⁴⁴²” (itálico no original) (McCABE, 1997, p.195). Além disso é possível perceber a ansiedade e os temores com um possível fim do mundo (McCABE, 1992, p.173).

O medo de um ataque nuclear era tão grande, que o governo irlandês, historicamente, estava se preparando para o evento, como relata uma matéria do *Independent*. Após as tensões da Crise dos Mísseis, percebeu-se que havia necessidade de construções fortificadas, como túneis, no subsolo.

Os planos de contingência da Irlanda para um ataque nuclear pareciam bastante modestos em comparação aos da Grã-Bretanha, onde uma rede de grandes *bunkers* subterrâneos era mantida em locais secretos. Porém, em dezembro de 1950, os gerentes municipais e dos condados da Irlanda foram convocados ao *Department of Defence* para discutir as realidades da defesa na era atômica. Em poucas semanas, os primeiros oficiais de *Civil Defence Officers (CDOs)* estariam em um curso em Easingwold, Yorkshire, na *Emergency Planning College*. Quatro anos depois, um abrigo subterrâneo foi montado sob o *Custume Barracks*, em Athlone, sede do *Defence Force's*

⁴⁴² “[...] *Baldy Khrushchev* [...] itálico no original (McCABE, 1992, p. 173)

Western Army Command. Até o final da Guerra Fria, foi designado como *Civil Defence National Control Centre* da Irlanda.⁴⁴³

(itálico nosso) ⁴⁴⁴

Assim, o conflito central da trama de McCabe se vê, em certo sentido, também, intoxicado pelo mundo “real” a sua volta. A Guerra Fria é mencionada em diversas situações ao longo do enredo, sempre em tom alarmista, histórico.

Íamos [Francie e o Bêbado da cidade] ao Bar Diamond e ele diz eu o conheço e você me conhece com seu braço ao redor dos meus ombros. Dinc donc fazia a música leve-me de volta a Mayo a minha terra natal. Vocês são apenas um bando de filhos da puuuuuta! Grita o bêbado. Havia sinuca e este governo é o pior que já tivemos e vamos tomar uma uma não não vai sim e brinde à crise em Cuba tudo rodopiava nos meus miolos até que uma dor insuportável tomou conta da minha cabeça aonde é ele vai volte aqui!⁴⁴⁵

(McCABE, 1997, p. 159)

Havia um homem de negócios careca e de óculos sentado do outro lado. Parecia o irmão de Humpty-Dumpty. Pensei que talvez estivesse na cidade liderando uma investigação. Eu sei quem é o culpado! Fui eu que vi quando eles empurraram seu irmão! eu iria contar. Mas ele não estava investigando coisa nenhuma. Estava apenas lendo o *Irish Times*. De onde eu sentava, dava para ver o que estava na primeira página. Crise em Cuba-Pânico Renovado? Essa era boa. Nunca me senti melhor na vida. Se dissessem para mim: Vá e atire em todos os comunas pra gente Francie! eu teria dito: Claro é pra já. Eu digo para Humpty: Sou o homem que você precisa! Vou botar um pouco de juízo na cabeça deles. Sim sim! Pode estar certo disso! Ele levantou os óculos e olhou para mim. Acho que talvez eu tenha causado um pouco de má impressão com o ensopado e tudo na minha jaqueta boa e o cheiro de lavagem não sei se ele podia sentir de onde estava. Mas se eu podia sentir, então era

⁴⁴³ Ireland's contingency plans for a nuclear attack looked rather modest compared with those of Britain, where a network of large underground bunkers was maintained at secret locations. But as early as December 1950, Ireland's city and county managers were summoned to the Department of Defence to discuss the realities of defence in the atomic age. Within weeks, the first trainee Civil Defence Officers (CDOs) were off to attend a course in Easingwold, Yorkshire, Britain's Emergency Planning College. Four years later, an underground fallout shelter was assembled under Custume Barracks in Athlone, headquarters of the Defence Force's Western Army Command. Right up to the end of the Cold War, it was designated as Ireland's Civil Defence National Control Centre.

⁴⁴⁴ Fonte: <https://www.independent.ie/lifestyle/how-ireland-prepared-for-the-end-of-the-world-28823585.html> Acessado em 27 de outubro de 2019.

⁴⁴⁵ We went up to the Diamond Bar and he says I know you and you know me with his arm round me. Dink donk went the music take me back to Mayo the land where I was born. You're only a pack of baaastaaards! shouts the drunk lad. There was darts and this government is the worst yet and will you have another ah I won't ah you will and here is the news crisis in Cuba it all twisted in and out of itself till I got a pain in my head on top of everything else where are you going he shouts come back! (McCABE, 1992, p. 140)

quase certo que ele também. Mas e se eu ligava? Lavagem? O que tem a ver comigo agora? À merda com a lavagem! ⁴⁴⁶

(grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 196-197)

Além de J.F. Kennedy e Khrushchov serem citados nominalmente no enredo, eles podem ser lidos de forma simbólica, isto é, quando analisamos o contexto e as envergaduras que os dois personagens históricos trazem e adicionam à trama, é possível afirmar que eles também contribuem para amplificar o caráter violento e belicoso que envolve toda a narrativa de Francie.

E mais, os Estados Unidos, em *The Butcher Boy*, aparecem representados através daquilo que podemos chamar de *soft power*. Durante a Guerra Fria, e até hoje, na verdade, em algumas regiões do mundo, os norte-americanos não precisaram impor sua força e ideologia de dominação através de um contexto bélico, mas recorrendo a outros mecanismos “menos letais”, a título de exemplo, podemos citar a construção de uma imagética simbólica de poder e controle que usou como via os meios *pop* e políticos. Na narrativa de McCabe as diversas referências a gibis, filmes e atores do mundo estadunidense cumprem esse papel.

Além disso, os norte-americanos impuseram sua força e autoridade por intermédio de uma influente rede econômica. E foi justamente essa malha financeira a principal responsável por disseminar os hegemônicos símbolos e a ideologia relacionados ao *soft power* estadunidenses, neoimperialista, da época. A arte, nesse contexto, está totalmente embebida de traços políticos e ideológicos. A Irlanda, na década de 60 do século XX, era, entre os países europeus ocidentais, um dos mais “atrasados” economicamente. Sendo considerado para alguns, como indicamos em nosso primeiro capítulo teórico, uma nação de “terceiro mundo”.

Porém, nesse momento histórico, que contextualiza a trama de *The Butcher Boy*, o governo irlandês começou a “abrir suas fronteiras” para um alinhamento econômico mais

⁴⁴⁶There was a businessman with a bald head and glasses sitting down the other end. He looked like Humpty Dumpty's brother. I thought maybe he was in town leading the investigation. I know who did it! I seen them pushing your brother! I'd tell him. But he was leading no investigation. He was just reading the *Irish Times*. I could see what was on the front of it from where I was sitting. Crisis in Cuba -- New Fears. New Fears? That was a laugh. I never felt better. If they said to me: Go on out and shoot all the communists for us Francie! I would have said: Sure bud. I says to Humpty: I'm the man to do it! I'll knock a bit of sense into them. Oho yes! Make no mistake about that! He lifted his glasses and looked down at me. I think I must have looked a bit of a sketch with the stew and all on my good jacket and the smell of brock I don't know if he could get that or not. But I could get it myself so I'd say he could. But what did I care? Brock? What has that got to do with it now? Fuck Brock! (itálico no original) (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 174)

“liberal”, o que contribuiu para mudar a relação com os EUA, por exemplo. Diversas empresas norte-americanas chegaram ao país. Isso se tornaria uma realidade mais concreta ao final do milênio, quando a Irlanda deixa de ser um país economicamente “antiquado” e se torna, de determinado ângulo, uma das potências capitalistas ocidentais, sendo representada através da alcunha: *Celtic Tiger*. É inclusive irônico pensar que os Celtas, vistos pelos Ingleses como figuras degeneradas, uma raça menor, tenham assumido uma nomenclatura que indicava para o mundo “vigor” e “força” econômica.

Um dos símbolos mais importantes do *soft power* americano no período de transformação econômica irlandesa, a qual estamos nos referindo em relação a *The Butcher Boy*, era do governante dos EUA, o já mencionado J.F. Kennedy, também conhecido como J.F.K. O 35º presidente americano é, até hoje, um dos políticos mais reverenciados pelos Estados Unidos e pelo mundo. Representava, dentre outras coisas, “[...] o símbolo mais claro da robustez e vitalidade americana do momento [...]”⁴⁴⁷.

Durante seu mandato (1961-1963), a aprovação de Kennedy chegava a 82%⁴⁴⁸, impulsionada pela vitoriosa conquista que obteve diante da Crise dos Mísseis, quando conseguiu que o governo da URSS tirasse os artefatos nucleares da ilha de Cuba. Católico e de ascendência irlandesa, o governante norte-americano fez uma viagem histórica à Irlanda, em 1963, quando declarou, segundo a *John F. Kennedy Presidential Library and Museum*: “Esta não é a terra do meu nascimento, mas é a terra pela qual tenho maior afeição”⁴⁴⁹.

É importante mencionar que, segundo a revista *History Ireland*, há um mosaico que representa a figura de Kennedy junto à imagem de Jesus Cristo na catedral de Galway, na Irlanda, o que revela, em certo sentido e grau, a devoção dos irlandeses à figura do presidente americano. Diz a publicação, citando, à época, a então visita do governante à Irlanda:

Em junho de 1963, John F. Kennedy se tornou o primeiro presidente dos EUA a fazer uma visita oficial de Estado à República da Irlanda. Outros presidentes o fizeram desde então, mas nenhum com o mesmo efeito. A visita de quatro dias de Kennedy foi um evento seminal. A visita do primeiro presidente católico irlandês-americano teve um impacto que foi muito além de uma

⁴⁴⁷ “[...] the clearest symbol of American robustness and vitality from the moment [...]”. Fonte: <https://time.com/4758284/jfk-legacy-introduction/> Acessado em 09 de outubro de 2019.

⁴⁴⁸ Fonte: <https://www.irishcentral.com/news/irishvoice/jfk-in-ireland> Acessado em 08 de outubro de 2019.

⁴⁴⁹ “This is not the land of my birth but it is the land for which I hold the greatest affection.”. Fonte: <https://www.jfklibrary.org/visit-museum/exhibits/past-exhibits/a-journey-home-john-f-kennedy-in-ireland>. Acessado em 08 de outubro de 2019.

ligação de cortesia. Na Catedral de Galway, há um mosaico da crucificação ladeado por imagens de Patrick Pearse e JFK. E entre os temas mais marcantes da Irlanda do século XX estão as imagens do Sagrado Coração, nas quais estavam estampadas imagens de Cristo e Kennedy.⁴⁵⁰

Figura 55 – Kennedy em um mosaico



Na foto acima, o presidente norte-americano, John. F. Kennedy, aparece ao lado de Jesus Cristo (a direita), em um mosaico, na catedral de Galway, na Irlanda. Fonte da imagem: <http://cardinaleansblog.org/2015/08/21/the-jubilee-mass-of-galway-cathedral/> Acessado em 14 de outubro de 2019

⁴⁵⁰ In June 1963 John F. Kennedy became the first US president to pay an official state visit to the Republic of Ireland. Other presidents have done so since, but none to the same effect. Kennedy's four-day visit was a seminal event. The visit of the first Catholic Irish-American president had an impact that went far beyond a courtesy call. In Galway Cathedral there is a mosaic of the Crucifixion flanked by images of Patrick Pearse and JFK. And amongst the more striking motifs of twentieth-century Ireland are images of the Sacred Heart on which were emblazoned pictures of both Christ and Kennedy. Fonte: <https://www.historyireland.com/20th-century-contemporary-history/tv-eye-jfk/> Acessado em 14 de outubro de 2019.

Apesar da aura iluminada que se atribui ao governo Kennedy, até hoje, na mente dos seus compatriotas, sua presidência foi marcada por algumas contradições, como a ascensão de uma forte e violenta expansão do poder bélico norte-americano. Enquanto JFK esteve na Casa Branca, por exemplo, o mundo assistiu à intensificação do movimento da guerra no Vietnã, além da já citada crise com Cuba.

Na trama de McCabe, é possível ler, também, nas entrelinhas da história, um culto à figura do presidente norte-americano, ou seja, testemunha-se na narrativa o *soft power* americano em ação. Francie, ao entrar no consultório do médico do hospício, olha para a parede e observa: “Tinha dias que eu ia com os médicos para uma sala **com dois quadros: um de John F. Kennedy e outro de Nossa Senhora**. Bem bem aqui nos encontramos de novo eu digo e dou uma piscada”⁴⁵¹ (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 165). Além disso, o menino ainda vê uma foto do presidente, por exemplo, na casa de dona Nugent, quando invadiu o lugar.

Figura 56 - Os quadros da sala

⁴⁵¹ “Some days I went off with the doctors to this room **with two pictures in it John F. Kennedy and Our Lady**. Well well we meet again I says and gave her the wink.” (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 146)



A cena acima, do filme *The Butcher Boy*, ilustra a posição do quadro de Kennedy (destacado com o círculo vermelho) em relação a Nossa Senhora.

Ao narrar que o quadro com a imagem de Kennedy estava ao lado do ícone contendo a representação de Nossa Senhora, Francie acaba nos revelando que, comparativamente, a figura do presidente americano pode ser igualada à influência e ao prestígio da mãe de Jesus. E mais, simbolicamente, a fala do narrador revela que o homem está revestido de um poder além do secular, que o remete à esfera do sagrado, tendo potencial, inclusive, para ser reconhecido como uma entidade divina. Não se pode perder de vista, claro, a forte ironia dessas referências, pois tudo isso se passa no hospício.

Figura popular entre os católicos da Irlanda, a mãe de Jesus, como em diversas partes do mundo, é concebida como uma Santa com grande poder divino. Alguns relatos contam que a Virgem Maria fez uma aparição em Knock, County Mayo, que fica no oeste irlandês, no século XIX, acontecimento que pode ter sido, inclusive, parodiado em *The Butcher Boy*, como veremos mais à frente. Destaca-se que, mesmo antes da independência do país, que viu a ascensão de um governo irlandês de caráter quase teocrático, esperava-se que as mulheres,

principalmente as mães, em certo sentido, mimetizassem conceitualmente Nossa Senhora, o que revela a influência da Santa para além do âmbito sagrado.

Mesmo assim, ressalta-se que a vida da mulher irlandesa, como em diversas partes do mundo, não foi (é) fácil, sendo vítima de um forte poder patriarcal. Como apontamos em nosso capítulo teórico, a “mulher”, na fase imediatamente posterior à pós-colonialidade, viveu, na Irlanda, uma época de cerceamento de seus direitos básicos, como não poder sequer trabalhar.

Porém, é importante destacar que o culto à figura da “mãe/mulher mítica” remete aos mitos irlandeses Celtas, que tinham em Cathleen ni Houlihan a personificação de uma deusa poderosa. Em *Anglo-Irish Modernism and the Maternal From Yeats to Joyce* (2000), Stubbings diz que:

A subserviência das mulheres ao lar e às necessidades percebidas de maridos e filhos foi amplamente aceita e reforçada a cada nova geração. As crescentes demandas por direitos das mulheres, ocorridas na Grã-Bretanha nas últimas décadas do século XIX, viram, no entanto, demandas concomitantes na Irlanda. Mesmo assim, o movimento de mulheres na Irlanda foi prejudicado por uma série de fatores - sociais, religiosos e econômicos - não menos importante foi a insistência dos nacionalistas de que os direitos das mulheres deveriam ser anulados até que a liberdade irlandesa fosse conquistada.[...] Os discursos católicos e nacionalistas insistiam que as mães familiares se submetem à "causa"; ao mesmo tempo, mães míticas - principalmente Cathleen ni Houlihan e a Virgem Maria - eram privilegiadas e veneradas. Foi esse espaço privilegiado que foi prometido à mãe familiar por seu serviço, um espaço sem poder inerente, todo poder reservado por e para aqueles que construíram e disseminaram os mitos. Em seu discurso “*The Glories of Mary for the Sake of Her Son*”, o cardeal Newman insistiu em que “as glórias de Maria são por causa de Jesus; e que nós a louvamos e abençoamos como a primeira das criaturas, para que possamos confessá-lo devidamente como nosso único Criador.”⁴⁵²

(STUBBINGS, 2000, p. 5-6)

⁴⁵² The subservience of women to the home and to the perceived needs of husbands and children was broadly accepted, and reinforced with each new generation. The burgeoning demands for women's rights, which occurred in Britain in the latter decades of the nineteenth century, did, however, see concomitant demands in Ireland. Even so, the women's movement in Ireland was undermined by a number of factors - social, religious and economic - not the least of which was the insistence of the Nationalists that women's rights must be set aside until Irish freedom was won. [...] Both Catholic and Nationalist discourses insisted that familial mothers subjugate themselves to the ‘cause’; at the same time mythical mothers - principally Cathleen ni Houlihan and the Blessed Virgin Mary - were privileged and venerated. It was this privileged space that was promised to the familial mother for her service, a space with no inherent power, all power reserved by and for those who constructed and disseminated the myths. In his discourse ‘The Glories of Mary for the Sake of Her Son’, Cardinal Newman insisted that ‘the glories of Mary are for the sake of Jesus; and that we praise and bless her as the first of creatures, that we may duly confess him as our sole Creator’. (STUBBINGS, 2000, p. 5-6)

Outra maneira, então, de pensarmos a posição de Kennedy, diante desta imagética simbólica que descrevemos, se dá através de uma parodização ao arquétipo de Jesus, o grande messias da humanidade, mas de maneira irônica e rebaixada. Tido como um herói do ocidente, em *The Butcher Boy*, Kennedy é idealizado como aquele que “salvaria” Francie e os demais dos comunistas e de Khrushchov.

Kennedy seria o “libertador” contra o “mal” que se levantava por trás das “cortinas de ferro” do Leste, onde estava o “demônio” que ansiava por devorar o ocidente, ou seja a Rússia: “Vamos Khrushchov seu careca de merda! JFK vai mostrar o que é bom!” (McCABE, 1997, p. 194)⁴⁵³. Porém, diferente do Salvador do cristianismo, que pregava o amor e a unidade, que deu sua própria vida por todos os pecadores, espalhando pelo mundo diversos sentimentos de benevolência e afeto, Kennedy e os EUA, ironicamente, seguiam, na época, - não muito diferente do que ocorre hoje em dia – uma jornada bélica.

Assim, por esse mesmo caminho, ao mostrar o arquétipo tradicionalmente atribuído a Jesus de maneira invertida, o ícone de Nossa Senhora, que foi nivelado com a imagética de Kennedy, pode, no mesmo sentido, também estar sendo “rebaixada”, deixando sua investidura sagrada para habitar uma esfera mundana, corrupta e sanguinolenta.

Essa visão de Kennedy, ou dos EUA, como um “salvador”, e de uma ameaça comunista, não estão escritas apenas em *The Butcher Boy*, pelo contrário, o narrador da trama “capta” um sentimento comum à época: o medo de que uma “onda vermelha” pudesse dominar o mundo e a Irlanda.

De fato, como o número e a influência dos comunistas na Irlanda eram pequenos, o anticomunismo construiu a ameaça "vermelha" específica em termos de uma conspiração judaico-maçônica global para liberar a modernidade e sua base moral para uma população católica irlandesa temente a Deus. Nesse contexto, os principais alvos dos anticomunistas irlandeses eram representantes do cinema americano [...] que acreditavam estar espalhando o modernismo sem Deus por toda parte. [...] O resultado foi o temor vermelho na Irlanda: um momento transitório que foi inspirado pelas cruzadas anticomunistas ocorridas nos EUA no final da década de 1940 e legitimadas pela oposição do catolicismo global ao comunismo. No entanto, seu fracasso em atrair muito apoio foi moldado pelas preocupações irlandesas domésticas.⁴⁵⁴

⁴⁵³ “Go on Khrushchev you badly fucker! JFK is the man for you” (McCABE, 1992, p. 172)

⁴⁵⁴ Indeed, since the number and influence of communist in Ireland were small, anti-communism constructed the particular 'red' threat in terms of a global Judeo-Masonic conspiracy to unleash modernity and its base morals on a God-fearing Irish Catholic population. In this context, the major targets of Irish anti-communists were representatives of American cinema [...]. [...] The result was Ireland's red scare: a transient moment that was inspired by the anti-communism crusaded that were taking place in the USA in the late 1940s, and legitimized by opposition of global Catholicism to communism. Yet ultimately its failure to attract much support was shaped by

Nesse mesmo período histórico, a Grã-Bretanha, e especialmente as duas Irlandas, isto é, a República da Irlanda e a Irlanda do Norte, começariam a viver o horror do terrorismo interno, desencadeado pelos *Troubles*. As tensões e os conflitos na ilha da Irlanda se tornaram insuportáveis, explodindo em um terrível choque de violência, manchando de sangue a história da nação, matando milhares de pessoas. As desavenças internas das ilhas britânicas não refletiam apenas os problemas e ansiedades que separavam católicos e protestantes. Com efeito, o conflito irlandês carrega, em suas entranhas, reflexos concretos das discórdias coloniais, como já havia citado Fanon, a “descolonização” é sempre um caminho violento.

Então, na história narrada por Francie, a declaração de guerra feita por Joe vai abrir, como aludido, uma rede de pequenos gestos de violência que vão se acumulando, ficando mais visíveis, potentes, até explodir em um ato cruel de agressão sanguinária contra dona Nugent praticado pelo narrador.

Francie vai tentar expurgar sua “inimiga” para que a “harmonia” que havia em sua vida seja recuperada, para que o “cosmo” que ele conhecia, e sobre o qual tinha total domínio, possa ser, de alguma maneira, restaurado. Para o protagonista, a única maneira de reaver a paz perdida é aniquilando aquela que despertou o conflito desestabilizador do universo a sua volta. Provavelmente, um ditado em latim descreve bem essa situação, “*Si vis pacem, para bellum*”, que, em tradução livre, significa: “Se você quer paz, prepare-se para a guerra”. A tensão que emerge com a Guerra Fria e a sombra dos *Troubles* emprestam o tom paranoico e belicoso à trama de McCabe, mas é importante dizer que o protagonista consegue “esconder” parte desses sentimentos agressivos por trás de sua bem humorada narração.

Ainda, a violência, na trama, parece um germe que vai contaminando a todos. O menino convive, em sua casa, com a violência. Seu pai comete corriqueiramente agressões domésticas contra sua mãe. Há um duro conflito entre os pais do garoto. Francie alude a essa situação caótica em suas falas. Segundo o narrador, o pai, após a cidade ter ganhado a taça de um campeonato, chegou em casa bêbado e brigou com Annie. Francie se ressentiu, “Ouvi mais uma coisa quebrar um prato ou outra coisa e depois Mamãe gritou:

Não ponha a culpa em mim pelo fato de não querer enfrentar a verdade sobre si mesmo, todas as chances que teve na vida, você as afogou na bebida! Isso

continuou por um tempão eu ali parado escutando tudo sei que devia ter descido as escadas mas agora não adianta lamentar porque não descí, não é? Não descí e é isso pronto. Estava tentando ouvir os carros passando na rua Newtown e dizia para mim mesmo: Não estou ouvindo mais nada na cozinha agora deve ter acabado. Mas não tinha acabado e quando não ouvia os carros podia ouvi-lo: Deus amaldiçoou a porra do dia em que te conheci!⁴⁵⁵

(McCABE, 1997, p.15)

Terry Eagleton (1999) diz que, de fato, houve muita violência e conflitos na Irlanda, mas menos do que aqueles contabilizados pelos ingleses e o Império Britânico. Entre as nações europeias, a taxa de homicídio da Irlanda é, por exemplo, a mais baixa (p. 169) e os policiais, chamados de *Garda Siochana* (p.169), assim como seus vizinhos da Inglaterra, da *Scotland Yard*, não andam portando armas.

No passado, diz o crítico literário, a violência era parte da vida irlandesa, mas tinha um propósito, era peça importante do ritual social:

É verdade que os irlandeses costumavam brigar entre si no passado, em parte porque não tinham muito mais o que fazer além de plantar batatas, o que não era tão emocionante quanto esmagar o crânio um do outro. Mas as chamadas 'brigas de facções' eram mais rituais sociais do que conflitos violentos, mesmo que muitas pessoas se ferissem ou fossem mortas.⁴⁵⁶

(EAGLETON, 1999, p. 167)

Ainda segundo Eagleton (1999), a Irlanda, desde o passado remoto, não declarou guerra contra nenhum país. Durante alguns combates internacionais, como a Segunda Guerra Mundial, os irlandeses decidiram não tomar partido, mantiveram-se neutros, o que despertou a ira de alguns políticos, como William Churchill. O governo irlandês, ainda como um possível efeito de sua política "pacifista", vem se mantendo distante da OTAN⁴⁵⁷. Nesse contexto, a marinha

⁴⁵⁵ Don't blame me because you can't face the truth about yourself, any chances you had you drank them away! It went on a long time I was just standing there listening to it all I knew I should have gone down but that's no use now is it I didn't did I? I didn't go down and that's that. I was trying to listen to the cars going by on the Newtown Road and saying to myself: I can't hear anything in the kitchen now it must be all over. "But it wasn't all over and when I stopped listening to the cars I'd hear him: God's curse the fucking day I ever set eyes on you! (McCABE, 1992, p. 6-7)

⁴⁵⁶ It's true that the Irish used to fight among themselves in the old days, partly because they didn't have much else to do other than plant potatoes, which wasn't as exciting as splitting each other's skull. But this so-called 'faction fights' were more social rituals than vicious conflicts, even if a lot of people injured or even killed. (EAGLETON, 1999, p. 167)

⁴⁵⁷ Organização do Tratado do Atlântico Norte

do país é uma das menores do mundo, só “perdendo” para a da Suíça. Assim, diz Eagleton: “Sua reputação internacional não vem do lançamento de sua força armada ao redor do mundo, mas de suas realizações culturais.”⁴⁵⁸ (p.167)

O exército irlandês tem se envolvido muito mais com questões militares relacionadas às missões de paz, comandadas pela ONU, do que com preocupações bélicas. Ao mesmo tempo, o governo da Irlanda busca, na organização mundial, manter um discurso contra o militarismo e a favor dos direitos humanos. E, provavelmente, por causa do peso da religião, os irlandeses tenham se tornado caridosos com os pobres:

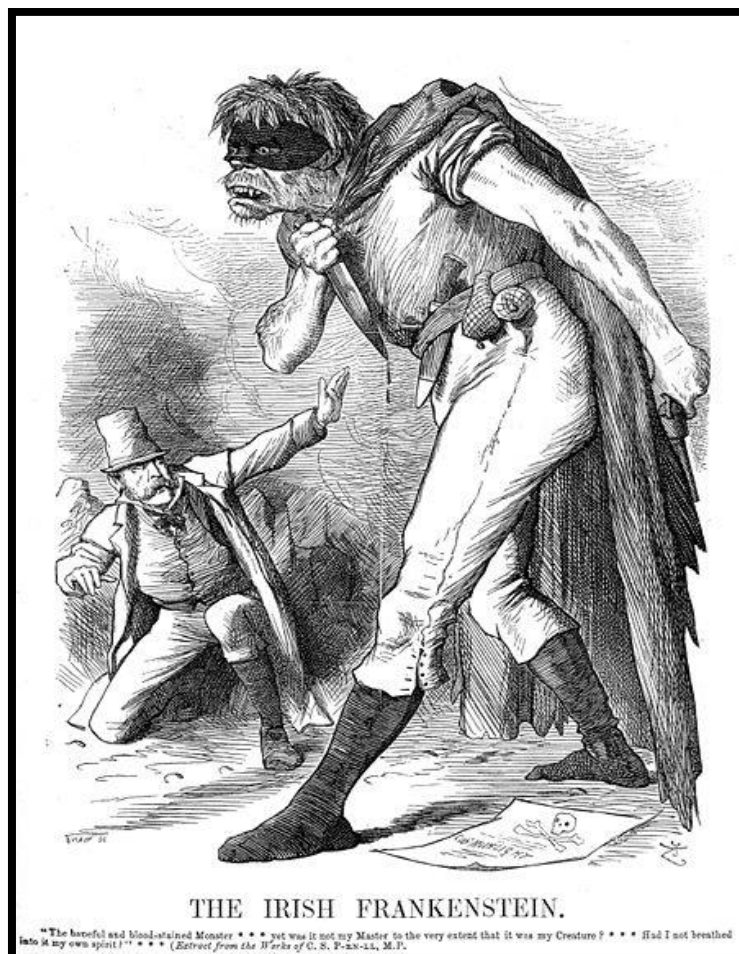
Alguns pensam que isso ocorre à sua própria experiência com a [Grande] Fome, mas pode ser simplesmente que, como uma das nações mais cristãs do mundo, eles tenham sido criados com um senso de responsabilidade moral. Em um país sem muita tradição de responsabilidade cívica, a religião preencheu validamente essa lacuna, apesar da maneira como a Igreja, rigidamente autoritária, arruinou e despedaçou tantas vidas irlandesas. É provavelmente por causa dessa educação religiosa, que significativamente mais irlandeses do que outros europeus, acreditam que você deve amar e respeitar seus pais, independentemente de suas falhas. Ou ao menos é o que as pesquisas de opinião nos dizem.⁴⁵⁹

(EAGLETON, 1999, p. 168)

Figura 57 – O irlandês violento

⁴⁵⁸ “Its international standing comes not from throwing its armed might around the world, but from its cultural achievements.” (EAGLETON, 1999, p. 167)

⁴⁵⁹ Some think that this because of their own experience of famine, but it might simply be that, as one of the most Christian nations on earth, they are brought up with a sense of moral responsibility. In a country without much tradition of civic responsibility, religion has valuably filled the gap, despite the way in which a rigidly authoritarian church has blighted and damage so many Irish lives It's probably because of this religious upbringing that significantly more Irish than other Europeans believe that you love and respect your parents regardless of their faults. Or so the opinion polls tells us. (EAGLETON, 1999, p. 168)



O cartoon “*Irish Frankenstein*” representa os irlandeses como monstro, quase desfigurado, nesse caso, como o personagem do romance de Mary Shelley, *Frankenstein*. É possível notar que a figura carrega uma faca, de onde é possível ver algo escorrendo, possivelmente, sangue, e, na outra mão um revólver. Uma figura muito bem vestida, ao fundo, talvez um inglês, sente-se ameaçada. Fonte: <https://theyorkhistorian.com/2018/03/18/anti-irish-sentiment-in-modern-britain/> Acessado em 15 de outubro de 2019.

A violência na Irlanda, como em qualquer lugar do mundo, é uma realidade, mas, como bem disse Eagleton, é menor do que em determinadas partes do planeta. A fama da Irlanda como uma nação violenta parece ter se propagado durante a época colonial. Os locais onde os irlandeses residiam, como imigrantes, eram, de fato, violentos, o que pode ter contribuído para ampliar a imagem dos descendentes da Irlanda como agressivos e “briguentos”. Essas regiões, é bom que se diga, eram usualmente pobres, com diversas carências e deficiências sociais, isto é, há uma série de fatores que perpassam essa construção.

Figura 58 - Favela de irlandeses



A imagem mostra uma “favela” em Nova York, EUA, onde parte de seus moradores tinha origem irlandesa. Fonte da imagem: <https://www.irishcentral.com/opinion/others/irish-gaelic-words-litter-new-york-city-slang> Acessado em 12 de janeiro de 2020.

Por outro lado, o emblema atrelado aos irlandeses como “violentos” pode ter sido fomentado pela metrópole para se diferenciar dos seus vizinhos irlandeses. Em outras palavras, a Inglaterra retratava aqueles originados de sua colônia mais próxima e íntima, a Irlanda, como degenerados, hediondos, corrompidos, de maneira a se isolarem deles. Demonizando os “outros”, os ingleses desejariam se distanciar dos irlandeses, porque, no fundo, os dois povos tinham laços culturais e raciais estreitos.

Voltando a *The Butcher Boy*, após anunciar a guerra, Joe informou a Francie que dona Nugent tinha feito uma visita a sua casa para tratar da questão do “empréstimo” dos gibis, e acreditava que ela não postergaria seguir o caminho até a residência do amigo para discutir o mesmo tema. O narrador nos diz que estava deitado, quando ouviu uma batida na porta. Era dona Nugent, que começou a encher os ouvidos de Annie com a história do roubo das revistinhas em quadrinhos.

Ao que parece, a mãe de Francie ainda tentou contornar a situação, mas dona Nugent estava muito irritada, não estava lá para “oi”, nem nada do tipo. Segundo o narrador, ele podia ouvir Annie dizer para sua vizinha: “[...] *sim sim eu sei claro que pode deixar vou fazer*”⁴⁶⁰ (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 12). Então, Francie esperou sua mãe subir até seu quarto, lhe puxar pela orelha, e jogá-lo no batente na frente da mulher, embora ela não tenha feito isso, mas o menino acredita que ela teria feito, se Nugent não tivesse começado a falar sobre porcos, “[...] **Porcos - claro que toda a cidade sabe disso!**”⁴⁶¹ (grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1997, p.12).

Segundo Francie, dona Nugent ainda teria dito que:

[...] **conhecia a nossa laia muito antes de ir à Inglaterra** e que não devia ter deixado seu filho chegar perto de gente como eu **o que mais se pode esperar de uma família em que o pai nunca está em casa, enfurnado nos bares dia e noite, ele é pior que um porco. Não pense que não sabemos o que passa nesta casa pois sabemos e como!** Não surpreende que o menino é do jeito que é que chance ele tem se passa o tempo perambulando pelas ruas a qualquer hora e as roupas em farrapos não precisa de dinheiro para vestir uma criança Deus o abençoe não se aproximar de Philip de novo vai se ver comigo. Vai se ver comigo estou lhe avisando.⁴⁶²

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p.12)

A afronta da mulher serviu para Francie como uma declaração velada de que a “guerra” entre ele, Joe e dona Nugent realmente existia. E não seria um conflito como a Guerra Fria. Ao ouvir aquelas palavras duras sendo proferidas contra sua família, Annie arrastou o filho pelas escadas e bateu nele com vara verde, mas sua atitude lhe afetou profundamente. Ela se encostou na parede, pedindo que Francie a perdoasse pelo que tinha feito com ele, dizendo que o menino era a coisa mais importante para ela, “Depois me abraçou e disse que eram os nervos a culpa de tudo eram os nervos.”⁴⁶³ (McCABE, 1997, p. 13)

⁴⁶⁰ “[...] *“yes yes I know I will of course!”* (grifo no original) (McCABE, 1992, p. 4)

⁴⁶¹ “[...] *Pigs -- sure the whole town knows that!* (grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1992, p.4)

⁴⁶² [...] knew the kind of us long before she went to England and she might have known not to let her son anywhere near the likes of me what else would you expect from a house where the father's never in, lying about the pubs from morning to night, he's no better than a pig. You needn't think we don't know what goes on in this house oh we know all right! Small wonder the boy is the way he is what chance has he got running about the town at all hours and the clothes hanging off him it doesn't take money to dress a child God love him it's not his fault but if he's seen near our Philip again there'll be trouble. There'll be trouble now mark my words! (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 4)

⁴⁶³ “Then she put her arms around me and said it was her nerves it was them was to blame for everything.” (McCABE, 1992, p. 5)

De fato, é a partir dessa ofensa de dona Nugent, desencadeada pelo roubo dos gibis, que o principal conflito da trama será deflagrado. Afinal, como Francie deixa claro diversas vezes ao longo do texto, se ela não tivesse entrado em sua vida, nada de ruim teria acontecido. A fala da mulher acaba irradiando implicações, praticamente, por todos os relacionamentos da vida do protagonista. São impactos negativos, que Francie não suportará.

3.7 A trajetória de Francie rumo à sua (de) formação: um *bildungsroman* às avessas

Em *The Butcher Boy*, antes de toda a “história dos porcos” ter início, ou seja, antes de dona Nugent chamar os Bradys de suínos, e modificar, em parte, a vida de Francie e sua família, o menino, aparentemente, levava um cotidiano comum à maioria das crianças de sua idade, naquela comunidade. Ele e Joe corriam pelas ruas da cidade, fazendo diversas traquinagens, quebrando gelo das poças de água que haviam congelado no inverno, comendo muitos chocolates, brincando de índio, olhando para o céu laranja que pairava sobre o local onde moravam, liam gibis, enfim, se divertiam pelas ruas e nos campos irlandeses, junto a um rio, que o narrador cita diversas vezes.

Dava para dar boas risadas naquela época, Joe e eu no rio com o nariz na água, deitados na beirada. Dava para ver os olhos espiralados e a cara de o que você quer que eu faça agora dos peixes. Ei, peixe, Joe dizia, peixe? Vai se foder! O que você acha disso, peixe? dizíamos.⁴⁶⁴

(McCABE, 1997, p. 18)

Na trama, a narração desses episódios, embora curtos e espaçados, serve para evidenciar uma possível “inocência” do protagonista. Em outras palavras, Francie era apenas um garoto ingênuo, inocente, conhecendo o mundo ao lado do seu parceiro, curioso para saber como as coisas ao seu redor se moviam, sem grandes preocupações. Ele vivia, simbolicamente, em um reino de fantasia e divertimento, que, para o protagonista, seria, de certa forma, eterno.

⁴⁶⁴ There was some good laughs in them days, me and Joe at the river with our noses in the water, hanging over the edge. You could see the dartboard eyes and the what do you want me to do faces of the fish. Hey fish, Joe would say, fish? Fuck off! What do you think of that, fish? we'd say. Then we'd go off on our travels. (McCABE, 1992, p.9)

Em uma das passagens mais importantes e mais expressivas dessa ingenuidade infantil da narrativa, Francie e Joe, enquanto se divertiam, veem um avião cortando o céu da cidade, um “minúsculo pássaro de prata”, que chama a atenção dos personagens. Intrigado com o que seus olhos observavam, o melhor amigo do protagonista lhe faz uma pergunta ingênua. Joe questiona Francie como as pessoas caberiam dentro de uma aeronave, como ficariam tão pequenas para entrarem em algo tão pequenino. Sem saber muito o que responder, talvez, por sua ingenuidade, Francie diz que não entendia, que não compreendia muito sobre aviões, naquela época.

Eu podia ouvir o ruído de um avião bem longe. Uma vez estávamos parados no beco atrás das casas, cobrindo os olhos contra o sol e Joe disse: Você viu aquele avião, Francie? Respondi que sim. Era um minúsculo pássaro de prata na distância. **O que quero saber é isso, ele disse, como conseguem fazer um homem ficar tão pequeno para caber nele? Eu disse que não sabia. Não sabia muito sobre aviões naquela época.**⁴⁶⁵

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 10)

Nesse estágio da narrativa, o protagonista ainda não estava precisando lidar com os diversos problemas que emergem em sua vida e tornam sua jornada dolorida, como a chegada de dona Nugent e as inúmeras perdas pessoais, que o fazem colapsar emocionalmente e psicologicamente, descambando, ao fim, para o crime. No momento dessa conversa com Joe, Francie era apenas um menino “normal”, vivendo em uma terra de “sonhos”.

Porém, o Francie adulto, que é quem nos narra a história, relembra a época de uma maneira profundamente infeliz. Além disso, é possível perceber um enorme sentimento nostálgico em suas palavras. Afinal, Francie sabe que aquela realidade jamais se repetirá, tudo que foi vivido ao lado de Joe está “morto”, ficou em algum ponto do passado, que ele não consegue sequer lembrar com clareza quando, de fato, aconteceu. O que Francie tem convicção é que, naqueles dias, ele era feliz.

De acordo com o pensamento de Francie, se dona Nugent não tivesse aparecido, ou melhor, retornado à cidade e se metido em sua vida, provavelmente, nada de ruim teria ocorrido, seu cotidiano permaneceria “intocável” ao lado de Joe, e ele “feliz”. De qualquer forma, nesse ponto, a trama ainda não nos provê qualquer sinal de que Francie seguirá uma jornada com

⁴⁶⁵ I could hear a plane droning far away. One time we were standing in the lane behind the houses shading our eyes from the sun and Joe says: Did you see that plane Francie? I said I did. It was a tiny silver bird in the distance. **What I want to know is, he said, how do they manage to get a man small enough to fit in it? I said I didn't know. I didn't know much about planes in them days.** (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 2)

destino à delinquência. A já citada passagem entre ele e Joe, tentando descobrir como as pessoas cabiam dentro da aeronave, traz à nossa mente apenas a suave doçura da inocência e da curiosidade infantil, como já apontamos.

Esses sentimentos despertados pela passagem acima são amplificados quando ligados à cabaninha que os meninos constroem longe dos olhos alheios. Os dois, Francie e Joe, construíram um lugar especial, na beira do rio, um esconderijo só para eles, “Se você estivesse passando a única coisa que via era arbustos e espinhos e folhas mortas espalhadas em volta.”⁴⁶⁶ (McCABE, 1997, p. 61).

Figura 59 - A cabana de Francie e Joe



A imagem acima, retirada do filme *The Butcher Boy*, mostra Francie e Joe (Alan Boyle) retratados no esconderijo.

Esse esconderijo, uma espécie de “cabana”, formada a partir de galhos e folhas, fabricado pelos próprios meninos, equivale, simbolicamente, a uma terra onírica; um cosmo à parte, dentro do mundo da trama; uma fortaleza, à qual ninguém mais tem acesso; uma região

⁴⁶⁶ “If you were passing all you saw was bushes and brambles and old leaves thrown around.” (McCABE, 1992, p.49-50)

isolada, onde a fantasia, incitada pelas revistas em quadrinho, impera; o espaço que serve, inclusive, como local de “transformação” e “iniciação”.

É importante sinalizar que Francie sempre anseia por retornar à cabana, mesmo quando já está um pouco mais velho, o que mostrará o desejo do menino de não deixar a infância para trás, ou melhor, de reviver os sentimentos ternos que marcaram um feliz instante de sua vida, além de ser um espaço onde ele poderia retirar-se da realidade e do mundo caótico a sua volta, que se mostrava penoso e árduo para lidar. Nas passagens da narrativa em que ele retorna a esse espaço, o protagonista nota que há algo estranho, como se as coisas não se “encaixassem” mais. A verdade é que Francie não reconhece mais a cabana como ela um dia fora no passado. Esse sentimento de “desejo de retorno a um passado glorioso” foi intentado, inclusive por muito nacionalistas, que buscaram no período pré-colonização a “ancestralidade ideal” de suas nações.

Depois que Francie é enviado ao orfanato, para cumprir sua “pena”, após ter invadido a casa dos Nugents, o protagonista de *The Butcher Boy* percebe que os instantes que ele viveu ali com Joe jamais serão da mesma forma. Em outras palavras, ele não “encontra” mais o local que outrora marcou seus dias. Não porque o espaço tenha sido alterado fisicamente, mas porque os sentimentos que o envolviam foram completamente transformados, inclusive a inocência, tão marcante no início da história, vai desaparecendo, à medida que acompanhamos o caminho de formação do protagonista.

São as experiências da vida do menino, de sua jornada, e também aquelas vivenciadas por Joe, que mudam os sentimentos e as percepções atreladas à cabana. Em outras palavras, Francie e Joe vão se tornando outras pessoas, isto porque estão crescendo. E é justamente através desse cenário que Francie perceberá, mais à frente, quando a narrativa já está chegando ao seu clímax, que os laços com seu melhor amigo estão desfeitos⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ Na literatura Irlandesa encontramos uma temática parecida. Na já mencionada peça de Yeats, *The Countess Cathleen*, a personagem central, que dá nome ao texto, busca por sua casa. Ambientada em tons míticos e folclóricos, Cathleen vasculha pela sua residência, na verdade, um castelo dentro da floresta. Simbolicamente, essa busca pode ser comparada à tentativa de encontrar a Irlanda “livre”, na época quando o país não estava nas mãos dos ingleses.

CATHLEEN. Que Deus esteja com todos aqui,
Sei que há nesses bosques uma casa,
Um velho jardim cinzento com um jardim aos fundos,
Um pomar de maçãs e canteiros de flores,
MARY. Sim, nos conhecemos, senhora.
É cercado de muros intransponíveis
Como que se esconde das aflições do mundo.
CATHLEEN. Talvez sejamos nós essa aflição, pois--
Apesar de há uma hora vagarmos por estas florestas--

A simbologia que reveste a cabana/choça, conforme Chevalier (2012), carrega consigo um caráter transformador: “[...] os iniciados sairão da choça animados de uma vida nova, providos de *misteriosos tesouros, símbolos das riquezas imateriais da iniciação*” (itálico no original) (p. 151). Levando em consideração as postulações de Mircea Eliade, o esconderijo dos garotos também pode ser analisado como um lugar de hierofania.

Em *The Butcher Boy*, são as revistas em quadrinhos que farão esse papel de “iniciador” em diversos aspectos. Entretanto, não podemos esquecer que todos esses elementos estão funcionando de modo paródico e irônico, pois encaminham Francie não a uma formação “exemplar”, como a teoria do *bildungsroman* nos deixa ver, mas a uma deformidade moral, à ruptura dos limites sociais e humanos.

As revistas em quadrinho são um acessório “rebaixado”, um item que vem da cultura *pop* estadunidense, que ensina a Francie e Joe, em *The Butcher Boy*, os cultos e “ritos” de uma cultura estrangeira, a dos povos indígenas norte-americanos, de maneira paródica, que Francie e Joe mimetizam dentro da cabana, venerando o deus dos índios norte-americano, Manitou⁴⁶⁸.

Além do mais, a fumaça, que sai da fogueira produzida pelos meninos, é vista, segundo Chevalier (2012), de maneira simbólica, como uma imagem das relações entre a terra e o céu, já que ela é o fumo dos sacrifícios ou dos incensos, que levaria até o altíssimo as orações e as homenagens de seus fiéis. (p. 453)

Não o encontramos. E, no entanto, eu deveria conhecer o caminho,
Tendo vivido toda a minha infância naquela casa.

[...]

MARY. Ainda há uma distância a percorrer,
Mas posso levá-la ao caminho trilhado por seus servos
Quando vão ao mercado.

Primeiro, porém, deve sentar-se e repousar um pouco,
Porque meus pais serviram os seus pais, senhora,
Mais tempo que os livros poderiam contar
E se seria estranho se a senhora e os seus,
Não fossem bem vindos aqui (CENA 1, p.68-69)

Porém gostaríamos de assinalar que a busca pela “casa perdida” parece fazer parte da literatura, como um de seus grandes temas universais. No romance da polonesa Olga Tokarczuk (1962 -), *Sobre os Ossos dos Mortos*, publicado no Brasil em 2019, a personagem central, Janina Dusheiko, reflete sobre a temática em um ponto da trama: Para as pessoas da minha idade, os lugares que realmente amamos e aos quais um dia pertencemos já não estão mais lá. Os espaços de nossa infância e juventude não existem mais, vilarejos para onde íamos nas férias, parques com bancos incômodos onde nasceram e brotaram os primeiros amores, cidades antigas, cafés, casas. Mesmo que mantenham sua forma externa, é algo doloroso, pois ela lembra uma casca oca por dentro. Eu não tenho para voltar. É um estado de aprisionamento. As paredes da cela são o horizonte do que posso ver. Atrás delas, existe um mundo que me é estranho e não me pertence. (TOKARCZUK, 2019, p. 153-154)

⁴⁶⁸ Segundo uma nota de rodapé na tradução de Lidia Cavalcante-Luther de *The Butcher Boy*, Manitou é um Deus dos pelos vermelhas, índios americanos. (p.61)

Mas nós dois estávamos lá dentro fazendo planos, Joe e eu. Fizemos uma fogueira também. Pintamos nossa cara de preto e desenhemos sinais sob os olhos. [...] Vamos rezar para Manitou Joe disse e assim rezamos. Você pode ter um nome Joe disse um nome de tribo injun. Eu era o Passáro que Troveja. E lá vai o pássaro que era eu através do céu por cima dos telhados, deslizando entre as nuvens encaracoladas da fumaça das chaminés e das antenas envergadas gritando para Joe lá embaixo está me vendo Joe estou aqui em cima mergulhando com o vento contra meus olhos quando aterrissei ao seu lado mas ele não se moveu, sentando enrolado num cobertor, ajeitando os gravetos e dizendo iamma iamma iamma, rezando para o Manitou.⁴⁶⁹

(McCABE, 1997, p. 61-62)

É ali, nesse lugar, que os garotos farão um pacto de sangue, **“Misturamos o sangue dos nossos antebraços e juramos que daquele dia em diante Francie Brady e Joe Purcell eram irmãos de sangue e seriam amigos para o resto da vida. Vamos rezar para o Manitou Joe disse e assim rezamos.”**⁴⁷⁰ (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 61). O “acordo celebrado” pelos meninos vai demonstrar e funcionar como a confirmação do relacionamento e da intensa ligação que se estabelece entre Francie e Joe. Como se percebe na passagem em destaque, há uma acentuada invocação ao sagrado, através da parodização dos símbolos relacionados a esse contexto.

Frisa-se que o pacto é um trato, uma forma de concordância entre duas partes. Trata-se de um componente preponderante, por exemplo, para todo o cristianismo, estando na base dessa religião. O próprio Deus, como exposto no *Velho Testamento* bíblico, realiza um pacto com seu povo através de Abraão, como se lê no livro do *Gênesis*, “Veja! A aliança que eu faço com você é esta: você será pai de muitas nações. [...] Vou estabelecer para sempre a minha aliança entre mim e você, como aliança eterna.” (17: 4-7)

O sangue utilizado pelos meninos, para “assinatura” de seu pacto, é também outro vestígio da dimensão sagrada que caracteriza e consolida a relação entre eles. O sangue se reveste de muitas facetas simbólicas, tanto positivas como negativas. Sendo, a título de

⁴⁶⁹ “But we were in there making plans, me and Joe. We built a campfire too. We blackened our faces and painted equals signs under our eyes. [...] We'll pray to the Manitou Joe said so we did. You can have a name said Joe an injun name. I was Bird Who Soars. Off I went across the sky and over the slated rooftops, gliding in between the curling scarves of chimney smoke and the bending aerials calling down to Joe far below can you see me Joe I'm up here diving with the wind stroking my eyes as I came in to land beside him but he hadn't moved, sitting there hunched up in a blanket, paring sticks and saying yamma yamma yamma, praying to the Manitou. (McCABE, 1992, p. 49-50)

⁴⁷⁰ “We mingled the blood of our forearms and said from this day on Francie Brady and Joe Purcell are blood brothers and will be friends to the end of the world. We'll pray to the Manitou Joe said so we did.” (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 49-50).

exemplo, o gerador da vida, símbolo nobre e elevado, considerado, universalmente, o veículo da vida, como postulam Eliade, Campbell, Girard, Chevalier, e tantos outros. Porém, nas mãos dos criminosos, figurativamente, serve como indicador de uma violência cometida.

Ainda no âmbito sagrado, para a Igreja Católica, instância importante no contexto irlandês, o sangue é parte vital da religião, ocupando um lugar de destaque em diversos cenários. Mas, possivelmente, a esfera mais importante em que ele apareça seja no sacramento da comunhão. Segundo o pensamento católico, os fiéis, ao tomarem a hóstia do sacerdote, num ritual de consagração de pão e vinho, estão recebendo, de fato, parte do corpo e do sangue de Cristo, integrando-se com o Salvador.

Além disso, se olharmos para todo o percurso histórico-narrativo de formação da Irlanda, as diversas insurreições, crises, motins e revoluções que se levantaram ao longo dos séculos, visando a ambição política nacional pela auto-governabilidade, reprimidas com força e violência pelos órgãos governamentais do Império Britânico, como aconteceu na Páscoa de 1916, por exemplo, podemos observar que o sangue foi um ingrediente constante na escrita da história irlandesa. Em outras palavras, um elemento denunciativo da opressão colonial.

Ainda no contexto irlandês, não devemos esquecer que o sangue tinha um significado importante para os nacionalistas do país. Era com ele que os homens lavavam a honra contra os opressores, tornando-se mártires, dando a vida por um bem maior: a nação. Nesse sentido, o sangue pode ser entendido como um elemento quase sagrado, altamente significativo no universo político, representando o pacto com a pátria, com a terra e a mãe-Irlanda, que pede a seus filhos que deem a vida pelo solo nacional.

Na peça nacionalista de Yeats e Lady Gregory, *Cathleen ni Houlihan* (1902), a aparição de uma mulher chamada apenas de “Old Woman” coloca os outros personagens em suspensão, ela se apresenta com as seguintes palavras: “Alguns me chamam de Pobre e Velha Senhora, e há outros que me chamam de Cathleen, a filha de Houlihan.”⁴⁷¹ (tradução nossa, p.9). Na verdade, essa figura nada mais é do que a imagem mítica da Irlanda, que lamenta sua condição política, afirmando que não tem mais uma casa para morar, que, apesar de viajar de muito longe, não tem quem a receba para dar-lhe boas-vindas. E que, além disso, há estranhos em sua casa (o Império Britânico). Bridget, outra personagem do texto, lhe pergunta: “O que a colocou para andar?”⁴⁷² (p.7), a anciã apenas responde “Muitos estranhos na casa”⁴⁷³(tradução nossa, p.7).

⁴⁷¹ Some call me the Poor Old Woman, and there are some that call me Cathleen, the daughter of Houlihan. (p.9).

⁴⁷² “What was it put you wandering?” (p.7)

⁴⁷³ “Too many strangers in the house.” (p.7)

Mais à frente, a misteriosa personagem diz que muitos já morreram de amor por ela, e completa: “Não é comida ou bebida que desejo [...] Não é o que desejo. Não é prata o que eu quero. [...] Se alguém deseja me dar ajuda, ele deve dar a si mesmo, ele deve me dar tudo. [...]”⁴⁷⁴(tradução nossa). A velha senhora, por fim, clama e relembra o poder do sacrifício e do sangue derramado pela nação, onde a morte, não é o fim.

É um serviço difícil para aqueles que me ajudam. Muitos que estão com o rosto vermelho agora terão o rosto pálido; muitos que foram livres para caminhar pelas colinas, pântanos e juncos serão enviados para percorrer ruas difíceis em países distantes; muitos planos bons serão quebrados; muitos que coletaram dinheiro não ficam para gastá-lo; muitos filhos nascerão e não haverá pai no batizado para dar-lhe um nome. Aqueles que tinham bochechas vermelhas terão bochechas pálidas por minha causa; e por tudo isso, eles pensam que são bem pagos. [*Ela sai; sua voz é ouvida do lado de fora cantando*].

Eles serão lembrados para sempre,

Eles estarão vivos para sempre,

Eles estarão falando para sempre,

O povo os ouvirá para sempre.⁴⁷⁵

(GREGORY e YEATS, 2009, p. 9-10)

Se o sangue, nesse momento, através do pacto de amizade, em *The Butcher Boy*, reveste-se essencialmente de significados positivos, à medida que a trama avança, vemos essa caracterização ser transformada ironicamente. Isto é, nesse estágio da narrativa o líquido da vida é utilizado para assinar um pacto benéfico, de amizade entre dois meninos que vivem em um mundo mágico. Entretanto, com a intensificação e a explosão final do conflito, o sangue passa a ser o símbolo da ruína de Francie, que, exposto a diversas circunstâncias, abraça a violência

⁴⁷⁴“It is not food or drink that I want. [...] This is not what I want. It is not silver I want. [...] If anyone would give me help he must give me himself, he must give me all.” (p. 8-9)

⁴⁷⁵ It is a hard service they take that help me. Many that are red-cheeked now will be pale-cheeked; many that have been free to walk the hills and the bogs and the rushes, will be sent to walk hard streets in far countries; many a good plan will be broken; many that have gathered money will not stay to spend it; many a child will be born and there will be no father at its christening to give it a name. They that had red cheeks will have pale cheeks for my sake; and for all that, they will think they are well paid. [*She goes out; her voice is heard outside singing.*]

They shall be remembered for ever,

They shall be alive for ever,

They shall be speaking for ever,

The people shall hear them for ever.

(GREGORY e YEATS, 2009, p. 9-10)

e o derramamento impiedoso desse líquido sagrado, como solução final para estancar os seus problemas. A partir disso, pode-se dizer que o sangue vai ser um componente fundamental para entender o caminho formativo percorrido pelo protagonista da trama.

Simbolicamente, se Francie ocupava uma terra onírica no início da trama, como se vê em relação a todo o contexto que o envolve, conforme discutido acima, tudo contornado por elementos, aparentemente, inocentes, com o andar da trama, isso se desfaz, principalmente após as palavras de dona Nugent. O personagem é “enxotado” de seu “paraíso” e precisa viver em uma terra devastada, solitária e violenta. Porém, não é só isso, algumas questões pessoais afetam Francie de forma direta e avassaladora, principalmente em relação ao afastamento das pessoas que ele mais amava e confiava.

Uma das perdas mais dolorosas para Francie, e que impacta de modo direto em sua jornada de (de) formação é, sem dúvidas, a morte de sua mãe. Na história, após Francie ter partido para Dublin, Annie se mata em um rio próximo ao hospício em que foi internada. Uma morte por meios “limpos”, indicando, simbolicamente, a pureza desse ser literário, mesmo que, aos olhos da Igreja Católica, o ato suicida seja visto como um pecado grave. Inclusive, Francie, mais à frente, como mostraremos, tentará emular o gesto de sua mãe algumas vezes.

A verdade é que Annie já vinha indicando na trama, através de canções que usualmente cantarolava, qual seria o seu destino, mas, por uma razão ou outra, sempre postergava a própria morte. E é em uma dessas tentativas que percebemos como os não-ditos espalhados pela narrativa são fundamentais:

No dia seguinte saímos mais cedo da escola por causa da taça que a cidade ganhou e quando mamãe me viu na porta da cozinha ficou toda vermelha e começou a falar coisas engraçadas e tudo mais. Depois pegou a carteira que estava no parapeito da janela e diz aqui Francie, seis pence – por que não vai à loja de doces da Mary e compra umas balas? Não mamãe, eu digo, não vou comprar balas mas *vou* comprar duas barras de chocolate Flash Bars e uma barra de marzipã se a senhora deixar, a senhora deixa? Claro pode comprar ela diz. Agora vá vá e seu rosto todo corado e quente como se tivesse sentado bem na frente do fogo, mas não tinha fogo nenhum em casa. Foi pena a loja da Mary estar fechada por isso tive de voltar para contar a ela. Queria ver se podia ficar com os seis pence. Mas quando tentei abrir a porta, não consegui. Bati na janela mas tudo o que ouvi foi a torneira fazendo chiiiiiii. Mamãe deve estar lá em cima eu disse assoviando e alisando a moeda em minha mão imaginando se ainda ia poder comprar Flash Bars ou talvez seis balas de caramelos das grandes. Depois ouvi um barulho e pensei é melhor pular a janela e ver o que foi isso talvez Grouse Armstrong ou alguém estivesse roubando as linguças de novo mas quando entrei na cozinha quem estava ali era só mamãe parada em cima da mesa e a cadeira virada. O que está fazendo

aí em cima mamãe eu pergunto e um fio elétrico de papai amarrado no teto e balançando mamãe não disse o que estava fazendo lá parada cutucando a unha e ia dizer alguma coisa e depois não dizia. Disse para ela a loja da Mary está fechada será que ainda posso ficar com os seis pence ela disse que eu podia *Oba!* E corri sem parar até a loja [...] Quando voltei mamãe estava curvada numa cadeira ao lado do fogo morto por um momento achei que estivesse tremendo de frio mas então ela me olhou e disse: Sabe que você só pesava dois quilos quando nasceu Francie.⁴⁷⁶

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 15-16)

Ainda que não tenha conseguido dar cabo da própria vida nesse momento, mais adiante Annie vai intentar novamente contra a própria existência e sua morte irá abalar todas as estruturas que mantinham Francie de pé. Após o suicídio de sua mãe, o garoto passa a agir de maneira mais “selvagem”, demonstrando que seus problemas emocionais e psicológicos se aprofundaram. Na realidade, é o despertar de uma *via crucis* que leva Francie no sentido de um inferno pessoal que, apesar de íntimo, vai afetar os outros que estão ao seu lado. A título de exemplo, os ataques de fúria direcionados aos Nugents ficam recorrentes e violentos. Paralelamente, a linguagem da narrativa se torna, também, mais caótica, assim como a lógica causal dos acontecimentos, que se vê ainda mais embaralhada.

Em um evento que é narrado após saber da morte de sua mãe, Francie ataca Philip Nugent. A artimanha empregada pelo protagonista nesse acontecimento, como se analisará, servirá para mostrar que sua mente começa a se mover pensando na violência, e mais, em machucar e causar dor naqueles que, segundo sua convicção, o “feriram”. Consequentemente, a inocência deixa de ter o espaço “cativo” na vida de Francie.

⁴⁷⁶ The next day we got out of school early on account of the town winning the cup and when ma seen me at the back door she got all flustered and started making jokes and all this. Then she got her purse down off the window and says here Francie, there's sixpence -- why don't you go on round to Mary's sweetshop and buy yourself a quarter of dolly mixtures? No ma I says, I won't buy dolly mixtures but I *will* buy two Flash Bars and a macaroon bar if I can can I? Of course you can she says. Now go on go on and her face was red and patchy and hot like she'd been sitting bent over the fire only there was no fire. It was a pity but Mary's was shut so I had to come back and tell ma. I wanted to see if I could still get keeping the sixpence. But when I tried to open the door it wouldn't. I knocked at the window but all I could hear was the tap ssssss. Ma must be up the stairs I said whistling and rolling the tanner round in my hand wondering would “I get the Flash Bars after all or maybe six cough-no-more black toffees. Then I heard a clatter I thought I'd better get in the window to see what that was I thought maybe Grouse Armstrong or someone was in stealing the sausages again but when I got into the kitchen who's there only ma standing there and a chair sideways on the table. What's that doing up there ma I says it was fuse wire belonging to da just dangling but she didn't say what it was doing there she was just stood there picking at her nail and going to say something and then not saying it. I told her Mary's was shut could I still keep the sixpence she said I could *Yee ha!* I said and bombed off out to the border shop [...] when I got there I said two Flash Bars and a macaroon please. When I got back ma was doubled up in the chair by the dead fire for a minute I thought she was shivering with the cold but then she looked at me and said: You know you were only five pounds weight when you were born Francie. (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 7-8)

Buscando atrair o filho de sua rival para um galinheiro, para cometer o ato de violência que planejava, Francie diz que ali estão guardados alguns gibis norte-americanos, que Philip, possivelmente, não conheceria, pois não seriam comuns na Inglaterra. Salienta-se que, além de Francie e Joe, Philip Nugent é igualmente fã de historinhas de heróis em quadrinhos. Ainda, é interessante notar, durante o acontecimento, a descrição do cenário em que se passa a ação.

O narrador nos diz que o galinheiro, para o qual Francie atraiu Philip, era “escuro” (*dark*), com “sombras” (*shadow*) e “quente” (*warm*) (McCABE, 1992, p.47-48). Esses aspectos indicam que o protagonista estava realmente passando por uma profunda transformação interna, principalmente, quando levamos em conta o mundo colorido que Francie habitava com gibis coloridos, além de a narração indicar, constantemente, um céu laranja sobre a cidade. Na realidade, o menino vai perdendo sua “inocência” e o ambiente a sua volta sugere, cada vez mais, essas mutações, em um jogo de contrastes e dicotomias que vão evidenciando e amplificando o que se passa intimamente com Francie.

A violência da passagem também é destacável, principalmente, por ser parte medular da jornada de Francie. A violência, de forma geral, com bem lembra Byung-Chul Han (2017), é um elemento que se transforma, ganhando, à medida que o tempo passa, outras feições, novos artifícios. Além disso, a violência também se molda a contextos sociais, ou seja, se adapta a sociedades, e metamorfoseia-se, a depender das mais variadas realidades culturais em que ela se estabelece. Pensando nisso, a violência que Francie adota passa, de igual forma, por transições que servem, na trama, para marcar os estágios de (de)formação do protagonista.

No galinheiro, Francie ataca Philip Nugent a sério, utilizando como arma uma corrente. É uma escalada de violência em relação a outro ato ofensivo que o protagonista havia cometido contra alguém da família Nugent. Rememorando, Francie agrediu dona Nugent, no episódio que foi chamado de “Pedágio dos Porcos”, contudo, naquele momento, ele não chegou a golpeá-la verdadeiramente, o ataque foi em um nível mais “psicológico” do que “físico”.

No galinheiro, quem impede que a ferocidade de Francie saia totalmente do controle é Joe, que chega no lugar de “surpresa”. O melhor amigo do protagonista chama a atenção do garoto, pedindo que ele pare com o que estava fazendo, sendo prontamente atendido.

Além de um aprofundamento da violência de Francie, como reflexo, o episódio parece funcionar na trama como uma espécie de “divisor de águas”, pois, simbolicamente, marca o começo do rompimento da amizade entre Francie e Joe. A partir do que se passou, os dois vão, cada vez mais, se distanciando.

Estávamos [Francie e Philip] nos dando muito bem e suas bochechas não estavam mais tão rosadas por comecei a conversar sobre as revistas em quadrinhos e como tudo tinha sido uma brincadeira e tudo o mais. Foi só para tirar sarro Philip eu disse. Teríamos devolvido as revistas para você. Ele disse que eu o deixei em apuros. Ah, O Pedágio dos Porcos, eu disse, *aquilo!* Aquilo foi uma tolice. Você não tem que pagar aquilo! [...] foi tudo brincadeira! Depois contei sobre as revistas em quadrinhos que recebi de minha tia dos Estados Unidos. Revistas que você nunca viu antes na vida inteira, eu disse. Não são inglesas, não se pode consegui-las na Inglaterra ou em qualquer lugar, não – somente nos Estados Unidos. [...] Agora Philip não sossegará até ver os quadrinhos. [...] Entramos pela entrada secreta [do galinheiro]. Ninguém sabia que se podia entrar no galinheiro pela janela quebrada na parte de trás só eu e o Joe. Quando você entra lá o mundo ficava escuro e quente cheio de carcarejo e chiados. [...] Era um mundo secreto em que ele acabara de entrar, passou os dedos fascinado ao longo da madeira onde eu e Joe tínhamos talhado nossos nomes fizemos isso por todo canto. [...] [Francie sai dizendo que vai buscar os gibis] Quando voltei ele estava escrevendo e murmurando consigo mesmo, fazendo os seus cálculos matemáticos de costas para mim. Tudo o que eu disse foi *Philip*, e quando ele se virou eu atirei a corrente mas não consegui acertar um lado de seu rosto. Em vez disso atingi o fio da lâmpada e esta começou a balançar para a frente e para trás. As galinhas batiam as asas e carcarejavam sabiam que alguma coisa estava errada então atirei-a de novo e ouvi o barulho seco quando atingiu um saco de grãos não conseguia vê-lo bem por causa da lâmpada pintando sombras enormes enquanto balançava. De repente ela deu uma virada e não consegui ver nada por isso fiquei irritado e comecei a xingá-lo. Acho que ele tinha derrubado seus óculos e estava se arrastando e apalpando o chão à procura deles. Bati no chão tum tum no carpete de pó de serragem. Agora o via ele estava na minha frente e então ouvi: *Francie!* [a voz de Joe]⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ We were getting along right well and his cheeks weren't so flushed now so I started talking to him about the comics and how it had all been meant to be a joke and everything. It was all supposed to be a bit of a laugh Philip I said. We would have given the comics back to you. He said I had got him in trouble. Ah the Pig Toll Tax, I said, *that!* That was stupid. You don't have to pay that! [...] that was all cod! He was glad to hear that, I could tell. Then I told him about the comics I got from my aunt in America. Comics like you never seen in your whole life, I said. Not English ones, you couldn't get these in England or anywhere, oh no -- only America. [...] Nothing would do Philip now till he saw these comics. [...] We went down the back way. Nobody knew about the way into the chickenhouse through the broken window at the back only me and Joe. When you got inside there you were in the dark warm world of chirps and burbles. [...] It was a secret world and he was in it, he ran his fascinated fingers along the grooves where me and Joe had carved our names in the wood we had done it all over the place. [...] When I came back out he was still scribbling and muttering to himself, working out his mathematical calculations with his back to me. All I said was Philip, and when he turned I swung the chain but I didn't connect I missed the side of his face. I hit the flex of the lightbulb and it started swinging to and fro. The chickens flapped and squealed a bit they knew there was something wrong then I took the next swing and it thudded dully against a sack of grain I couldn't get a good look at him with the lightbulb painting these big shadow streaks as it swung. The next thing it swooped right back and I couldn't see a thing I then I lost my temper and swore at him. I think he had dropped his spectacles and was crawling along the ground searching for them. I hit the ground thump thump on the carpet of woodchips. I saw him now he was right in front of me and then I heard: *Francie!* (McCABE, 1992, p.47-48)

E é justamente do contexto relacionado aos Nugents que emerge uma das cenas mais importantes para o processo de (de)formação de Francie. Após invadir a residência dos seus rivais, quando a família Nugent foi fazer um curto passeio, o protagonista percorre os cômodos do lugar, se movimentando na casa, observando tudo de perto. Ali, naquele ambiente, o protagonista estabelece sua identidade, se assim podemos dizer.

Em um certo momento, enquanto vagava por dentro da casa dos Nugents, Francie entra no quarto de Philip e veste o uniforme do garoto, lê os gibis do menino, imagina-se, até mesmo, como o inglesinho, mimetizando os gestos e a postura de Philip, movendo-se como ele. Em seguida, Francie se vê em meio a estado de devaneio, sendo alimentado por dona Nugent. Mas não é só isso, sua imaginação o faz caminhar, provavelmente, por locais que ele não deseja, pois Francie, na prática, fantasia sugando diretamente do seio de dona Nugent. Situação que o faz, momentaneamente, voltar à realidade, pois ele tenta, com toda energia, negar o que estava idealizando.

Dona Nugent estava em pé na minha frente. Sim, Philip. ela respondeu. Sei disso. Já sei disso há muito tempo. Depois devagar desabotoou sua blusa e tirou um peito para fora. E disse: Aqui pra você Francis. Pôs sua mão firmemente na minha nuca e pressionou minha cara para a frente. Philip ainda estava no pé da cama sorrindo.⁴⁷⁸

(McCABE, 1997, p. 73)

O ato simbólico da amamentação indicaria a aspiração de pertencimento a um clã, e “revelaria”, conseqüentemente, nas entrelinhas, o desejo de Francie de fazer parte da família Nugent. Ao fazer isso, o garotinho irlandês passaria a compartilhar, em certo sentido, os mesmos valores e *status* sociais, econômicos e culturais daqueles que são lidos, na trama, como “colonizadores”. E mais, os Nugents não seriam como os Bradys, ou seja, “porcos”, colonizados, de “segunda classe”, que habitam um local “imundo”. Esse desejo é tão latente, que ele precisa negar isso para todos que estão presentes em sua imaginação.

Ele [Philip] disse: sabe o que ele está fazendo aqui, não sabe mamãe? Ele quer ser um de nós. Quer mudar seu nome para Francis Nugent. Isso é o que ele

⁴⁷⁸ Mrs Nugent was standing over me. Yes, Philip, she said. I know that. I've known it for a long time. Then slowly she unbuttoned her blouse and took out her breast. Then she said: This is for you Francis. She put her hand behind my head and firmly pressed my face forward. Philip was still at the bottom of the bed smiling. (McCABE, 1992, p. 60)

quer e sempre quis! Sabemos disso – não sabemos mamãe? [...] Eu [Francie] gritei: *Mamãe! Não é verdade!* Dona Nugent sacudiu a cabeça e disse: *Desculpe Francis mas é muito tarde para tudo isso agora. Devia ter pensado nisso quando decidiu vir morar conosco!* Pensei que ia ser estrangulado pela carne gorda e morna. *Não!*⁴⁷⁹

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 72-73)

Francie, porém, “toma” as rédeas da situação e controla, em parte, sua imaginação. Ele passa a enxergar a si próprio como um “porco”, o Brady, ele, finalmente, veste sua faceta animalesca, radicalizando-se, aderindo ao espectro mais selvagem dessa imagética. Em sua alucinação, ainda na casa dos Nugents, Francie projeta em sua mente ser um professor, ensinando aos outros (dona Nugent e Philip) a serem o mesmo que ele, ou seja, “porcos”. Uma das coisas que ele ensina é a “cagar”. O destaque da passagem abaixo, entre outras coisas, recai no rebaixamento da linguagem, a carnavalização e o grotesco da situação contrastam diretamente com os aspectos “nobre” e “elevado” que se relacionam com os Nugent. Pensamos que Francie recorre a esses artifícios como uma maneira de marcar sua personalidade “animalizada”, suína:

No começo dona Nugent ficou acanhada com o que ele estava fazendo mas quando viu o esforço dele ela disse que tinha orgulho. E era para ter mesmo eu disse. Vamos Philip, força, força! E ele usou toda a sua força e lá estava orgulhoso ereto no meio do carpete do quarto o melhor cagalhão já visto. Era um daqueles grandes, em forma de submarino, espetado nas pontas assim quando o cu não fecha de repente, cheio de passar com um ponto de interrogação de vapor subindo no ar.⁴⁸⁰

(McCABE, 1997, p. 75)

O que podemos extrair de todo esse emaranhado é que Francie sai desse “processo” transformado, diferente, mais violento. A inocência, por fim, se extinguiu. É relevante

⁴⁷⁹ He said: You know what he's doing here don't you mother? He wants to be one of us. He wants his name to be Francis Nugent. That's what he's wanted all along! We know that -- don't we mother? [...]. I cried out: *Ma! It's not true!* Mrs Nugent shook her head and said: *I'm sorry Francis its too late for all that now. You should have thought of that when you made up your mind to come and live with us!* I thought I was going to choke on the fat, lukewarm flesh. No! (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 60)

⁴⁸⁰ At first Mrs Nugent was shy about what he was doing but when she saw the great effort he was making she said she was proud of him. And so you should be I said. Harder Philip harder! He went at it then for all he was worth and then there it sat proud as punch on the carpet of the bedroom, the best poo ever. It really was a big one, shaped like a submarine, tapered at the end so your hole won't close with a bang, studded with currants with a little question mark of steam curling upwards. (McCABE, 1992, p. 62)

menção que sua formação havia ganhado um “incremento” quando ele foi trabalhar no açougue com Leddy, matando porcos. Lá, ele aprende todos os traquejos típicos dos açougueiros, a arte de matar e esquartejar animais. Em *The Butcher Boy*, há uma passagem muito importante em que vemos um leitão sendo morto por Francie. Leddy, o açougueiro, que gosta de ser chamado de “seu Leddy”, e que às vezes é chamado, pelo protagonista, pela alcunha de “Captain Pig” (McCABE, 1992, p. 124), segundo o narrador, ao oferecer a vaga no açougue a Francie, duvida se o menino seria mesmo capaz de cumprir seu ofício, já que, para isso, ele precisaria estar ciente das condições do serviço e das peculiaridades que lhe competem, dentre outras coisas, o horário para acordar, que seria ingrato, muito cedo, “com o galo”. E mais, o empregador diz ao garoto que: “Qualquer um que pensa que este trabalho é fácil não tem a cabeça no lugar – tem que ser macho para trabalhar aqui!”⁴⁸¹ (p. 139).

O açougueiro se empolga ao falar das obrigações e do que é necessário para trabalhar no lugar. Francie diz que a falação de “seu Leddy” lembra um professor da “Universidade de Esquartejamento de Porcos”⁴⁸² (p. 139). Quanto mais o açougueiro fala, mais Francie ironiza: “Suínos, uma palestra de seu Leddy. Isso foi o que eu pensei mas continuei balançando a cabeça e confirmando tudo. Ah sim. E hum hum.”⁴⁸³ (p.139). O açougueiro adverte Francie que, se ele fizer algo errado, será demitido, e não é todo mundo na cidade que está disposto a dar um emprego ao garoto.

Ao ser perguntado sobre o que achava de um determinado porquinho do abatedouro, Francie diz que o achava bonitinho, mas logo lembra que não é isso o que o “seu Leddy” quer ouvir. O açougueiro, então, pega o pequeno porco e pede que o menino olhe bem para ele, “Era um porquinho rosado como uma bundinha de bebê e dizia para mim com seus olhos grandes: Sou um leitãozinho ainda não entendo nada. Por favor – não deixe que nada de ruim aconteça comigo”⁴⁸⁴.

Então, o professor da “Universidade de Esquartejamento de Porcos” demonstra a Francie como um porco deve ser morto.

[...] suas patas dianteiras [do leitão] sacudiam-se roçando na tatuagem de Leddy que era uma espada com uma cobra enrolada. Como ele é bonitinho diz

⁴⁸¹ “Any man thinks this work is easy needs his head examined -- you want to be tough to work here!”

⁴⁸² “Cutting Up Pigs University.” (McCABE, 1992, p. 122)

⁴⁸³ “Pigs, by Mr Leddy. That was what I thought but I kept on nodding away. O yes. And Hmm.” (McCABE, 1992, p.122).

⁴⁸⁴ “He was as pink as a baby's bottom and he said to me with his big eyes: I'm not a big pig yet I don't understand anything. Please -- will you not let any harm come to me?” (McCABE, 1992, p. 123)

Leddy de novo é mesmo é mesmo e de repente sua mão pega uma pistola só que não é uma pistola de verdade era uma pistola com um pino preso e o que ele faz põe na frente da cabeça do porquinho e pim-tum!, bem no meio do crânio entra o pino e um guincho de doer os ouvidos. E no concreto plop cai sem um ruído a mais tudo o que se ouvia dizendo você disse que tomaria conta de mim e não tomou.⁴⁸⁵

(McCABE, 1997, p. 140)

Francie se pergunta como alguém faria algo de tão ruim com uma criatura que nunca havia feito nenhum mal a ninguém. Leddy, ao fim, joga Francie em cima do porquinho, que está morto, estatelado, com a boca aberta. Mas, o menino não perde tempo, vai ao chiqueiro onde estão outros porquinhos e pega um segundo, mais novo que o primeiro que havia sido morto pelo açougueiro.

O escolhido para o abate, de acordo com o narrador, estava muito desesperado, porque tinha presenciado a morte do anterior, os olhos do animal expressavam “[...] *por favor por favor não me mate faça qualquer coisa!*”⁴⁸⁶ (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 140).

Contudo, como uma irônica inversão, quem fica assustado é o açougueiro, principalmente, com a aparente frieza que o seu (futuro) funcionário aparenta ter. Quando o menino pede que o homem passe a pistola para que ele abata o porquinho, Leddy hesita, dá um passo para trás, coloca a mão na cintura e ri, diz que Francie é um caso sério e que não iria cair nessa. O garoto rebate dizendo que não seria justo com o filhotinho ficar vivo, sozinho, quando seu amigo se foi, está morto.

O porquinho não se acalmava, sacudindo-se e tentando se safar por favor Francie Francie por favor me solte. Ele me passa a pistola de abate, aqui ele diz dê uma olhada nela mas tome cuidado, eu digo não se preocupe seu Leddy. Estudei a pistola por um tempo não era complicada o porquinho ainda me olhava com uma orelha cobrindo um olho Francie por favor? Bem numa outra ocasião eu teria soltado o pequeno e levado de volta para o chiqueiro mas queria que Leddy me empregasse ali na hora dei de ombro e não sei de onde vinha aquela excitação todo do Leddy. Um guincho e um ruído quando o pino entrou e então joguei-o ao lado do outro no chão. **Leddy esfregava a tatuagem, mordendo o lábio e me encarando.** Atrás dele uma fileira de porcos vestido com camisas de algodão. E uma parte de uma vaca sobre a

⁴⁸⁵ [...] his front trotters dangling over Leddy's tattoo it was a snaked sword. Isn't he lovely says Leddy again he sure is he sure is and next thing what has he in his hand only a gun not a real gun it was a captive bolt pistol and what does he do only stick it into the baby pig's head and bid-dunk!, right into his skull goes the bolt and such a squeal. Then down on the concrete plop and not a squeak out of him all you could see was him saying you said you'd mind me and you didn't." (McCABE, 1992, p. 123).

⁴⁸⁶ “*please please don't kill me I'll do anything!*” (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 123)

mesa com as costelas como um barco meio acabado. Agora você e eu vamos deixar uma coisa clara ele diz quando passo a pistola de volta. Depois ele me fez tirar os olhos da pistola e olhar para ele: Só vai fazer o que eu mandar, Brady. O que o senhor quiser Capitão Porco eu disse. Não, claro que não disse. Posso começar agora seu Leddy? Foi o que perguntei.⁴⁸⁷

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 141)

Todas essas passagens narradas, que tratam do que acontece no açougue, tornam-se mais significativas quando as consideramos como parte de um ritual de passagem, no qual Leddy terá papel correspondente e equivalente ao de um professor, um guia-mestre. Porém, esse papel exercido por Leddy deve ser visto sob o crivo da praódia e da ironia, já que o mentor do protagonista não guiará o menino para o crescimento heroico, como se poderia esperar de um “professor”, pelo contrário. Ele paramenta Francie para o “crime”, indiretamente, claro, pois o açougueiro não sabe dos planos reais do protagonista, e nós, enquanto leitores, também não possuímos provas de que, naquele estágio da trama, Francie já tramasse matar dona Nugent. Além disso, as citações que apontamos se tornam mais relevantes quando as enxergamos sob a ótica do *bildungsroman* paródico que estrutura o esquema narrativo da trama.

Ainda é fundamental salientar que, se o açougue, na trama, é um dos locais que evidenciam as marcas de exclusão que o menino carrega consigo, a sua profissão, consequentemente, segue o mesmo caminho. Aliás, ela se coloca bem distante do ideal burguês, como se viu nos primeiros romances de formação, pois ao fim, Francie é uma criança açougueira, relacionado com o baixo, o execrável, o proscrito, profissões-tabu.

Concomitantemente a essas questões, Francie começa, então, a externalizar, por meio do seu físico, transformações pelas quais ele estava passando internamente, e que já se expressavam no cenário ao seu redor, como discutido previamente. As roupas sujas do menino, as moscas que o acompanham, são elementos denunciativos das mutações que ele está

⁴⁸⁷ He hands me the pistol, here he says have a look at it but be careful, I says don't worry Mr Leddy. I looked at it for a while there wasn't much to it the baby pig was still looking up at me with the ear flapping over one eye please Francie? Well any other time I would have let him down or put him back in but I wanted Leddy to take me on straight away and I had things to buy for the house and everything so I just shrugged and I don't know what all Leddy's huffing and puffing was about. One squeal and a buck as the bolt went in and I just threw him down on the floor beside the other fellow. **Leddy was rubbing his tattoo, biting his lip and staring at me.** Behind him a row of pigs in muslin shirts. And a lump of a cow on a table with ribs like a half-built boat. Just you and me get one thing straight he says as I handed the pistol back to him. Then he stared me out of it and said: You'll do what I tell you, Brady. Whatever you say Captain Pig I said. No I didn't I said can I start now Mr Leddy? (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 124)

vivenciando. Em um ponto da trama, quando Francie já está trabalhando com Leddy no açougue da cidade, o menino é visto indo pegar em algumas casas e no hotel restos de alimentos, lavagem, para alimentar os porcos do matadouro: “Todo dia eu pegava minha carroça de lavagem no sítio e lá ia eu pelas casas e hotéis recolhendo cascas de batatas e comidas estragadas. Lavagem era o nome que davam a isso e Francie era o homem que recolhia a lavagem.”⁴⁸⁸ (McCABE, 1997, p. 142-143).

Numa dessas situações, o garoto suja sua roupa, na verdade, para ser mais específico, uma jaqueta, que o lembra o cantor britânico Cliff Richard (1940 -), segundo o próprio Francie.

Então o que faço me visto todo havia uma jaqueta branca na vitrina da loja de tecidos como a que se vê o Cliff Richard usando e uma camiseta com uma gravata-borboleta no colarinho. Olhei para mim mesmo no espelho. A gravata era no estilo de John Wayne mas eu digo não quero mais saber de John Wayne ou coisa assim, isso acabou.⁴⁸⁹

(McCABE, 1997, p. 178)

Mesmo que Francie tente limpar a vestimenta com xampu, ele não consegue, como se essa nódoa de sua roupa estivesse, na realidade, impregnada nele, não apenas na peça do vestuário, **“Tentei limpar a jaqueta com o xampu mas não adiantava usei metade do vidro e tudo o que fez foi ficar pior, depois caí no sono”** (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 217)⁴⁹⁰

Além disso, ao lado da sujeira “porca” que passa a impregnar Francie, estão as moscas, que rondam não só o menino, mas de igual forma a sua casa. Esses insetos, vistos como asquerosos, funcionam na trama potencializando, ao menos em um primeiro momento, símbolos indicativos das “transformações suínas” pelas quais o protagonista está passando. Quando sua metamorfose já está quase completa, em um ponto chave da narrativa, Francie, ao acordar, se vê envolto por um batalhão de moscas, como se o menino, naquele ponto, já fosse um porco:

⁴⁸⁸ Every day I'd collect my brock cart from the farmyard and off I'd go round the houses and hotels gathering scraps of potato skins and rotten food. Brock they called that and Francie the brock man collected it. (McCABE, 1992, p. 125)

⁴⁸⁹ Then what did I do only get myself all dressed up there was a white jacket in the window of the drapery shop like what you'd see Cliff Richard wearing and a shirt with one of these bootlace ties. I looked at myself in the mirror. The tie was real John Wayne style but I says there's to be no more about John Wayne or any of that, that's all over. (McCABE, 1992, p. 158)

⁴⁹⁰ “I tried to clean the jacket up with the shampoo but it was no use I used half the bottle all it did was make it worse then I fell asleep.” (grifo nosso) (McCABE, 1992, p.193)

Quando acordei não dava para acreditar nas moscas em cima de mim. Vão se foder saiam de cima do resto do ensopado na minha jaqueta eu disse e bam, peguei três filhas da puta, duas manchas pretas na lapela da minha jaqueta, o que acham disso agora rapazes, quero dizer moscas.⁴⁹¹

(McCABE, 1997, p. 188-189)

Além do que, esses insetos constantemente relacionados à símbolos malignos, como o demônio Belzebu, podem dizer, de maneira denunciativa, do “mal” que está tomando conta de Francie. Em *The Butcher Boy*, algumas das simbologias que destacamos no Capítulo 1, quando tratamos dos porcos, são percebidas quando analisamos Francie, tanto em uma esfera de caracterização física, como psicológica. Por exemplo, por toda a trama, vemos o protagonista, recorrentemente, comendo, como se mimetizasse um glutão. As referências à alimentação começam com as barras de chocolate que o menino compra na mercearia da cidade, porém, quanto mais a história se desenrola, mais Francie passa a comer, emulando hábitos tipicamente suínos.

Quando o protagonista visita a cidade na qual seus pais passaram a sua “maravilhosa” lua de mel, após o casamento, mas que depois nos é revelado que o momento foi digno de ser classificado como uma “tragédia”, pelo comportamento horrendo de Benny, a passagem é significativa por dois motivos: primeiro, por demolir o sonho do passado romantizado dos pais de Francie, e segundo, por apontar as transformações internas que o menino está experimentando.

Fato é que, lá, no restaurante do hotel, Francie, faminto, devora tudo que pode, inclusive partes do porco, como *bacon*.

Entrei no hotel e sentei tudo fazendo plinc plonc o som de xilofone e talheres à distância. **E então pergunta a moça o que vai querer tudo eu digo. Tudo como tudo mesmo eu digo bacon ovos linguiça de chouriço feijão com molho de tomate e chá tudo isso.** Ela anota o pedido. **É um freguês faminto ela comenta.** Sou, eu disse, enfiando o guardanapo no meu colarinho, poderia comer uma galinha viva.⁴⁹²

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 196)

⁴⁹¹ “When I woke up would you believe it the flies were at me now. Fuck off away from that stew I said and bam, got three of the bastards, two black splats on the lapel of my jacket, what do you think of that boys, I mean flies.” (McCABE, 1992, p. 168)

⁴⁹² I went into the hotel and sat down all plink plonk xylophone sounds and cutlery rattling far away. **Well says the girl what would you like everything I says. What do you mean everything I says rashers eggs sausages beans and tea all that.** She scribbles in the notebook. **You're a hungry customer she says.** I am, I said, sticking the napkin into my collar, I could eat a live hen. (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 174)

É como se, parodicamente, Francie estivesse, de fato, se transformando, pelas circunstâncias que foram surgindo em sua vida, em um porco, como se percebe pelo que acabamos de apontar. Em outras palavras, o protagonista vai aderindo, em sua jornada, a aspectos que, usualmente, caracterizam os suínos, principalmente os mais medonhos dos traços que os identificam.

Além disso, cada ação que vemos narrada parece impactar Francie negativamente. Em uma relação de causa e consequência, a cada ato que o protagonista enxerga como uma violência contra si, ele, automaticamente, responde de uma maneira mais violenta.

E mais, na *via crucis* de Francie, outros transtornos e questões parecem afetar de modo direto a jornada do protagonista. Entre os pontos que ganham relevância para a trama, nesse contexto que estamos analisando, estão as três mulheres que frequentam a mercearia local. Elas, de acordo com a leitura de Francie, representam um ser “horripilante”, um “monstro”.

De fato, as mulheres podem ser examinadas parodicamente como “uma besta infernal”, segundo o modo pelo qual o narrador escolheu apresentar e representar essas figuras em sua narrativa. E mais, as personagens são peças-chave, ao lado de dona Nugent e do abandono que Francie enfrenta daqueles que ama, na descida pessoal que o protagonista faz rumo ao seu inferno íntimo.

Essas três mulheres são retratadas por Francie como as típicas “fofoqueiras da cidade”, vivem a fazer mexericos e a observar o dia a dia dos outros que passam por elas. Pelo que se entende, a partir da narração do menino, elas agem em conjunto, da mesma maneira, como se formassem um só corpo, Francie as descreve como “[...] a mulher de três cabeças”⁴⁹³, (McCABE, 1997, p. 23).

Ao entrar na loja, o garoto relata a seguinte situação:

Entrei na loja. O ruído da máquina de fatiar bacon e a vendedora mordendo a ponta do lápis e marcando de ponta a ponta uma torre desequilibrada de números nas costas de um saco de embrulho. **As mulheres em pé perto das caixas de sucritos dizendo as coisas estão cada vez mais caras. Está muito difícil controlar o orçamento agora, está mesmo, sabe quando paguei pelos sapatos de Peter naquela loja da esquina?** Quando me viram entrar pararam de falar. Uma delas deu um passo para trás e tropeçou contra uma prateleira de amostras. **Minhas senhoras eu disse e todas elas bateram com o salto do sapato ao mesmo tempo. O que é isso eu pergunto, a mulher de três cabeças?** Quando eu disse isso não foi tão mal. Filc – voltam os sorrisos.

⁴⁹³ “[...] the woman with three heads” (McCABE, 1992, p.14)

Ah Francie, elas disseram, é você. É aqui estou, eu disse. **Inclinaram-se para mim e com um tom de segredo mortal perguntaram como está sua mãe Francie?**⁴⁹⁴

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 23)

Figura 60 - A mulher de três cabeças



Na imagem acima, uma reprodução retirada do filme *The Butcher Boy*, destaca-se como “a mulher de três cabeças” foi transposta para a obra cinematográfica. Na cena, pode-se notar que Francie segura a cabeça de um porco, provavelmente defumado.

As três mulheres, à primeira vista, são entendidas como uma paródia ao coro grego, na verdade exercendo, na trama, uma “função córica”. É importante destacar, no entanto, que, na tradição teatral dos gregos, o coro jamais é maledicente, pelo contrário, é dignificante. Em *The*

⁴⁹⁴ I went into the shop. The whine of the bacon sheer and the shopgirl licking a pencil stub racing up and down a wobbly tower of numbers on the back of a paper bag. **The women were standing over by the cornflakes saying things have got very dear. Its very hard to manage now oh it is indeed do you know how much I paid for Peter's shoes above in the shop.** When they seen me coming they all stopped talking. One of them moved back and bumped against the display case. **There you are ladies I said and they all went right back on their heels at the same time. What's this? I says, the woman with three heads?** When I said that they weren't so bad. Flick - - back come the smiles. Ah Francie, they said, there you are. Here I am I said. **They leaned right over to me and in a soft top secret voice said how's your mother Francie?** (grifo nosso) (McCABE, 1992, p.14)

Butcher Boy, as mulheres dão forma a um tipo de “voz coletiva”, espalhando fofocas, fortalecendo histórias, estando presentes, até mesmo, em alguns tumultos. Em relação à caracterização, os personagens das antigas tragédias que compõem o coro grego, praticamente, não eram individualizados, como se formassem um núcleo único. Luna, em *Arqueologia da Ação Trágica: O Legado Grego* (2012), diz que a:

[...] propensão a ver o coro [grego] como representação do coletivo tem a ver com a caracterização mínima de seus membros, que não chegam a ser *dramatis personae*, a eles apenas sendo atribuídos poucos traços definidores de personagem, tais como sexo, idade, origem ou profissão. Isso favorece a tendência a vê-los como grupo [...] Por serem minimamente caracterizados, os membros do coro facilmente dissolvem noções de identidade e assumem representações do coletivo, seja do ponto de vista da produção, por exemplo, representando efetivamente uma coletividade exigida pela trama da peça, seja influenciado o público no processo de recepção que se projeta para além da trama.

(LUNA, 2012, p.103-104)

Inclusive, através dessas três figuras, podemos entender determinadas nuances do contexto histórico que serve como pano de fundo para a trama de McCabe. Por exemplo, o aumento de preço mencionado acima, pelo narrador, era um fato na Irlanda dos anos 60, do século XX. De acordo com Raymond Crotty, em *When Histories Collide: The Development and Impact of Individualistic Capitalism*⁴⁹⁵, o contínuo déficit do setor público, combinado com a postura monetária, causou um aumento repentino dos preços na Irlanda. Na década de 1960, a título de exemplo, houve acréscimo de 5%, na década seguinte, em 1970, atingiu 14%. No Reino Unido, no mesmo período, consecutivamente, os avanços foram de 3,3% e 13,3%. (p. 229). Ainda que a fala das mulheres indique uma espécie de “caos econômico”, é importante deixar claro que, ao fim da década de 1960, a economia irlandesa parecia ganhar novos ares, principalmente a partir do primeiro *Programme for Economic Expansion* (Programa para Expansão Econômica):

Em 1958, T.K. Whitaker, secretário do departamento de finanças e chefe do serviço público, com a aprovação do governo, publicou uma pesquisa intitulada *Economic Development*, que era, de fato, um indicador dos

⁴⁹⁵Fonte: <https://books.google.com.br/books?id=SfuxAAAAQBAJ&lpg=PA229&ots=HXhPA16pat&dq=inflation%20ireland%201960&hl=pt-BR&pg=PA229#v=onepage&q=inflation%20ireland%201960&f=false> Acessado em 07 de outubro de 2019.

objetivos nos quais ele acreditava que o país deveria almejar se os padrões de vida eram para ser aumentados e o desemprego e a emigração reduzidos. [...] Ainda é contestado se o programa foi, realmente, a causa da recuperação econômica remanescente que ocorreu nos anos após 1958 ou se sua associação com essa recuperação foi fortuita. De qualquer forma, o crescimento durante os anos seguintes aumentou em 4%, em contraste com uma taxa de crescimento inferior à metade do valor registrado nos anos anteriores.⁴⁹⁶

(*itálico no original*) (MOODY e MARTIN, 2001, p. 282-283)

Essa representação paródica de um coro, a “mulher de três cabeças”, de aspecto monstruoso, citada por Francie, pode ser vista também como uma paródia a outro elemento do mundo grego, Cérbero, o cão-monstro da mitologia, que em uma de suas formas, pode ter justamente três cabeças. Segundo Chevalier (2012) o personagem é filho de Equidna, a víbora, e de Tifão, o gigante, podendo ter múltiplas cabeças, três, cinquenta ou mesmo cem, com cauda de dragão e o dorso eriçado de cabeças de serpente. Proíbe que os vivos entrem no inferno e que os mortos saiam, ou seja, é um guardião. Os únicos que conseguiram ultrapassá-lo teriam sido Héracles (Hércules) e Orfeu. (p.221-222).

Novamente, segundo Chevalier (2012), o bicho simboliza o terror da morte entre aqueles que temem os Infernos. Mas, ainda, podem simbolizar os próprios infernos e o inferno interior que cada ser humano carrega consigo. “É preciso notar, com efeito, que foi sem a ajuda de qualquer outra arma, a não ser suas próprias forças, que Héracles conseguiu vencê-lo num dado momento; e que foi por meio de uma ação espiritual – som de sua lira- que Orfeu conseguiu amansá-lo [...]” (p.222).⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ In 1958, T.K. Whitaker, secretary of the department of finance and head of the civil service, with the approval of the government publish a survey entitled Economic Development, which was, in fact a pointer towards the objectives at he believed the country should aim if living standards were to be raised and unemployment and emigration reduced. [...] It is still contested whether that programme was, really, the cause of the remarkable association with the recovery was fortuitous. In any event, growth during the years after 1958 increased by 4 per cent a year, in contrast to a growth rate of less than half that figure in preceding years. (*itálico no original*) (MOODY e MARTIN, 2001, p. 282-283)

⁴⁹⁷ Em relação à literatura, Cérbero é visto tanto na literatura canônica, clássica, como em *best-sellers*. Na *Divina Comédia*, escrita por volta do século XIV, por Dante Alighieri (1265-1321), o personagem aparece no Canto VI, do Inferno: Cérbero, fera monstruosa e perversa/caninamente co’ as três goelas latem/para a gente que está na lama imersa;/tem barba negra, olhos escarlate,/grosso o ventre e as garras aguçadas/ co’ as quais as almas fere, esfolia e abate. /Como cães berram sob as chibatas/da chuva e, um flanco ou outro protegendo, / contorcem-se essas almas condenadas. /Ao ver-nos, Cérbero, esse monstro horrendo, /abriu as bocas, suas presas raivosas / expondo e o coro todo estremecendo. (DANTE, 2014, 66). O monstro também é citado no épico cristão de John Milton (1608-1674), *Paradise Lost* (1667)⁴⁹⁷, no livro II (*Book II*), como uma criatura guarda os portões do inferno. (MILTON, 2015, p.155). No mundo *pop*, da literatura contemporânea, o cachorro foi transformado em personagem da série *best-seller* escrita por J.K. Rowling, *Harry Potter* (1997-2007). Cérbero aparece no primeiro livro, *Harry Potter and the Sorcerer’s Stone*, de 1997. Na história do menino bruxo, a criatura tem a função de guardar a pedra filosofal. Ironicamente, na trama, mesmo sendo descrito com características medonhas, o monstro é chamado de “Fluffy” (fofo, em inglês), e pode ser acalmado, segundo a narrativa, ao som de música. “Estavam encarando os olhos de um cachorro monstruoso, um cachorro que ocupava todo o espaço entre o teto e o piso. Tinha três cabeças. Três

Figura 61 – Cérbero



Na ilustração do lado esquerdo, temos uma representação do personagem Cérbero na *Divina Comédia*, de Dante, ilustrado por Gustavo Doré. Na segunda imagem, o monstro foi representado por William Blake (1757–1827). No canto da tela é possível ler “Hell – Canto 6”. Fonte: Imagem 1: <https://i.pinimg.com/originals/dd/0a/ad/dd0aad33337274068d187d6892279ee2.jpg> Imagem 2: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Cerberus-Blake.jpeg> Acessado em 07 de outubro de 2019

Em *The Butcher Boy*, Francie não vai enfrentar, de fato, o grande e terrível monstro mitológico, mas, simbolicamente, a sombra da criatura está presente na obra. Na prática, quando analisamos a trama, é possível afirmar que o personagem central vive, ao longo de sua jornada, um inferno pessoal, e sobretudo, um inferno social, com os quais, a sua maneira, ele precisará lidar, e as mulheres da mercearia são parte desse contexto.

Novamente, em mais um de seus momentos de devaneio, o menino imagina dona Connolly jogando-lhe uma maçã no chão da mercearia, para poder comer o fruto, Francie é obrigado a rolar como um porquinho no chão, como se fosse atração de um circo, todos

pares de olhos que giravam enlouquecidos; três narizes, que franziam e estremeciam farejando-os; três bocas babosas, a saliva escorrendo em cordões viscosos das presas amarelas.” (ROWLING, 2017, p. 110)

assistiam ao espetáculo de horror:

Então dona Connolly abre a mão. Shh, ela diz e de repente aparece uma maçã vermelha brilhante.

Ó!, as mulheres ficaram de boca aberta. Estava bem na palma da mão de Dona Connolly.

O-que-você-acha-disto! Ela diz com os olhos brilhantes.

É muito linda, eu disse.

Quer dar uma mordida? Ela perguntou.

Quero dona Connolly eu disse, quero muito e balançava a cabeça já podia sentir o gosto na minha boca.

O que vocês acham mulheres? Vamos deixá-lo dar uma mordida?

Depois as mulheres começaram hem hem bem bem e tudo o mais e começaram a discutir.

Está bem, acabaram concordando por fim – mas só se ele pegá-la como um porco!

Dona Connolly esfregou a maçã na sua manga e disse: Bem Francis – *quer pegá-la como um porco?*

Eu disse que sim e ela se ajoelhou e rolou-a no capacho de borracha. Tentei segurá-la com meus dentes mas assim de quatro no chão era difícil de mantê-la na boca. Quando achava que a tinha agarrado lá ia ela de novo para o chão e toda vez as mulheres gritavam vivas. Ó! Elas diziam, ele derrubou de novo. Depois batiam palmas e diziam: Vamos Francie você consegue! Mas eu não conseguia. Era muito difícil. Posso usar uma mão? Pedi. Uma pata você quer dizer, elas corrigiram. Não não, desculpe. É contra a regra. Não sei quantas vezes a derrubei. Dez ou onze talvez. No fim dona Connolly ficou com pena de mim e me deu a maçã.⁴⁹⁸

(McCABE, 1997, p. 171)

⁴⁹⁸ Then Mrs Connolly put up her hand. Ssh, she says and out of nowhere a fat red polished apple.

Oh! the women gasped.

It just sat in the middle of Mrs Connolly's palm.

What-do-you-think-of-that! she says with her eyes twinkling.

Its lovely, I said.

Would you like to have a bite of it? she said.

Yes Mrs Connolly I said, I sure would and nodding away I could taste it in my mouth already.

What do you say ladies? Will I give him a bite of it?

Then the women started mm mm well and all this and had a big discussion.

Yes, they said then -- if he picks it up like a pig!

Mrs Connolly rubbed it on her sleeve and said: Well Francis -- *will* you pick it up like a pig?

I said I would and she went down on one knee and rolled it slowly along the rubber mat. I tried to grip it with my teeth but down on all fours like that it was too hard to get at it. You'd think you had it then down it'd go again and every time it did the women cheered. Oh! they said, he's dropped it again. Then they clapped and cheered and said: Come on Francie you can do it! But I couldn't do it. It was too hard. Can I use one hand? I said. One trotter you mean, they said. Uh-uh, sorry. That's against the rules. I don't know how many times I dropped it. Ten or eleven maybe. In the end Mrs Connolly took pity on me and handed me the apple.

(itálico no original)(McCABE, 1992, p. 151-152)

Contudo, mesmo que essas mulheres sejam vistas, pelo narrador, com essa indumentária “maléfica”, dona Connolly, em meio a tantas tragédias e percalços que atingem a vida de Francie, se destaca, mas de uma maneira positiva. Na verdade, a personagem é uma das poucas pessoas, na cidade, que estende a mão para o protagonista e seu pai. Isso contradiz totalmente o próprio narrador e sua leitura das personagens como figuras “cruéis”, ou melhor, como “Cérbero”, um dos grandes monstros infernais.

Na trama, percebendo as dificuldades financeiras do menino, dona Connolly corre para ajudá-lo. Quando Benny morre, a personagem, mesmo sem motivos, apenas como um ato de compaixão, providencia todo o funeral do homem, inclusive, limpando o corpo; lava a casa dos Bradys e busca acalantar Francie. É um ato humano, benevolente, em meio a tanto caos e abandono que Francie vivencia. Ela vai ser uma das poucas pessoas da cidade, ao lado de Leddy, a estender a mão, oferecer assistência ao menino. No fim das contas, o gesto de dona Connolly comove o leitor pela empatia, mesmo que o menino não consiga enxergar isso por conta de tantas dores e traumas que sua trajetória de (de)formação lhe impõe.

[...] a senhora sabe muito do que estou falando e ela tenta o mesmo truque de dona Nugent uma lágrima escorrendo de um olho ninguém fez mais por você e pelo coitado do seu pai do que eu Francie arranjei o enterro quando ninguém mais queria chegar perto limpei e esfreguei Deus sabe o que eu fiz meu marido perguntava por que está fazendo isso e eu fiz porque fiquei com pena do seu pobre pai que morreu que Deus o tenha ninguém sabe o murro que dei naquela casa.⁴⁹⁹

(McCABE, 1997, p. 185)

Inclusive, anteriormente, Francie já havia nos relatado que dona Connolly foi uma das mulheres que havia ajudado sua mãe quando ela teve uma crise nervosa, como um “apagão”. Annie havia ficado cerca de duas horas em frente da vitrine de uma loja de pescaria, com a sacola de compras no chão e uma lata de feijão rolando pela rua. Com esse episódio, a mãe de Francie acabou sendo levada para o hospício, para ser internada. Dona Connolly, diante da situação, vai até à casa dos Bradys para os procedimentos necessários, “Papai estava vermelho

⁴⁹⁹ [...] you know very well what I'm talking about and she tries the Mrs Nugent trick pushing a tear out into the eye nobody did more for your poor father than me Francie I made all the arrangements for the funeral when nobody else would I cleaned and scrubbed God knows I did and my husband says what were you doing that for and I did it because I had pity on your dear departed father God rest him nobody knows the work that I put into that house. (McCABE, 1992, p.164)

quando as mulheres disseram que precisavam pegar uma camisola ele ficou ainda mais vermelho então dona Connolly disse não se preocupe Benny eu mesma procuro [...]” (McCABE, 1997, p.16-17)⁵⁰⁰. Segundo o narrador, dona Connolly bate amavelmente no ombro do pai do protagonista “[...] como uma mãe”⁵⁰¹ (McCABE, 1997, p.17), como se tentasse confortá-lo dentro de suas possibilidades, emulando, mesmo que distante, uma figura materna que busca acalantar um filho necessitado.

O mesmo processo, com as ressalvas óbvias e necessárias, pode ser pensado, até mesmo, com dona Nugent, que, em algumas passagens da trama, tenta “socorrer” Francie, demonstrando sentimento, como é presenciado quando Annie, a mãe do protagonista, morre. O que buscamos destacar, ao tratar de dona Connolly e citar dona Nugent, é uma maneira muito particular a partir da qual Francie, baseado nos acontecimentos que atingem a sua vida, passa a encarar o mundo a sua volta. E mais, como o personagem com o qual estamos lidando é uma criança, não é de se esperar que ele consiga ter uma visão claramente relativista das coisas e das pessoas ao seu redor, principalmente quando seu emocional parece estar em frangalhos.

Além das questões citadas, no caminho trilhado por Francie, rumo a sua (de) formação, dois outros fatores têm importância especial, pois impactam diretamente nas ações e decisões futuras do personagem. O primeiro deles é a descoberta de que o passado de seus pais, citado constantemente por Benny como algo mágico, romântico, nunca existiu. Já o segundo, é o rompimento final da amizade entre Joe e o protagonista, que será analisado em breve.

Francie, após se sentir totalmente abandonado, e perceber que não tem mais ninguém ao seu lado, tenta buscar refúgio emocional no passado dos seus pais. Ao longo da narrativa, Benny relata a Francie que, anteriormente, ele e Annie, sua esposa, haviam vivido momentos felizes, de pura afeição. Segundo o pai do protagonista, houve, de fato, uma linda história de amor entre marido e mulher. Inclusive, a narrativa desse relato é tecida com traços quase sublimes. A história romântica do casal teria tomado como palco a cidade de Bundoran, no condado de Donegal, ao norte da Irlanda.

A guerra acabara e todo mundo estava feliz. Toda vez que o ônibus descia a ladeira eles gritavam de alegria, batiam palmas e cantavam. Ela tinha tocado a cabeça no ombro dele sem querer. Meu Deus! Eles gritaram, olhem para isso. Uma máquina fotográfica fez um clique. Estão falando da gente!, mamãe gritou mas o que fez papai? Simplesmente pôs o braço ao seu redor. Ficaram

⁵⁰⁰ “Da was flushed and when the women said they’d have to see about a nightdress he got even more flushed then Mrs Connolly said never mind Benny I’ll look after it” [...] (McCABE, 1992, p.8)

⁵⁰¹ “[...] like a mother” (McCABE, 1992, p.8)

de mãos dadas na praia e conversaram sobre a banda de música que ele formou na cidade e o livro que estava lendo, *A Vida e os Tempos de Michael Collins o Herói Revolucionário*.⁵⁰²

(McCABE, 1997, p. 98)

Como se pôde constatar acima, Benny cria um belo enredo, com cenários que remetem a imagens transcendentais, míticas. De fato, narrativa de Benny é construída com ingredientes atemporais, mas nos permite ver cacos históricos, como se fosse um conto de fadas, “Houve uma viagem há anos [...]”⁵⁰³ (McCABE, 1997, p. 98). Porém, é preciso chamar atenção, à medida que o músico vai contando sua história, a mistura da ficção com a realidade em seu contar.

O “amor” entre marido e mulher não era uma peça que fazia parte do cotidiano do casal. A falta de afeto era tão consistente que o pai de Francie precisou “revelar” ao filho que nem sempre a realidade fora como o protagonista aprendeu a ver, isto é, com muitas brigas. Em alguns momentos da vida conjugal, antes de Francie nascer, provavelmente, teria existido uma enorme afeição entre Annie e Benny: “Ela era uma boa mulher sua mãe ele disse [Benny] [...] **Não foi sempre assim você nunca vai saber o quanto amei aquela mulher.**”⁵⁰⁴ (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 99). O pai de Francie, além disso, diz que: “[...] **Não houve briga naquele dia, nem uísque.**”⁵⁰⁵ (grifo nosso, McCABE, p. 98), e prossegue:

Três vezes depois disso eles se encontraram na mesma cidade, caminhando pelo parque de diversão para uma pensão chamada Sobre as Ondas onde havia música ao vivo à noite. Pediram que ele cantasse e ela ficou orgulhosa quando ele fechou os olhos e ofereceu uma audição de *Sonhei que Morava numa Mansão de Mármore*. Todos nos conheciam lá, ele disse. A dona da pensão, toda noite: Será que poderíamos convencer o seu Brady a cantar para nós de novo? [...] *Vocês são meus hóspedes especiais! Os colibris! Benny e Annie Brady!* Embaixo da janela do quarto o quebrar das ondas nas rochas e mamãe eu podia vê-la deitada na cama com ele mas ela era uma mulher diferente, era

⁵⁰² The war was over and everybody was happy. Every time the bus went down a hill they cheered and clapped and sang. She had fallen against his shoulder by accident. Oh dear God!, they shouted, would you look at this! A camera clicked. We're the talk of the place!, ma cried but what did da do only put his arm around her. They held hands along the strand and they talked about the brass band he'd started in the town and a book he was reading, the life and times of Michael Collins the revolutionary hero. (McCABE, 1992, p. 84)

⁵⁰³ ““There was a coach trip all those years ago [...]” (McCABE, 1992, p. 83)

⁵⁰⁴ “She was a good woman your mother he said [...] **It wasn't always like this you'll never know how much I loved that woman.**” (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 85)

⁵⁰⁵ “**There was no row that day no whiskey, nothing.**” (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 84)

o fantasma do que mamãe poderia ter sido. [...] E depois do passeio pela praia ele a tomou nos braços e disse você está preparada para viver de batatas e sal pelo resto de seus dias e o que fez mamãe? Sacudiu seus cabelos ondulados para trás e riu será que isso é tudo que você tem para oferecer a uma moça bonita como eu Benny Brady? Os dois ajoelharam e rezaram o terço junto nas rochas e eu me perguntei se aquele momento poderia ter realmente existido [...]⁵⁰⁶

(McCABE, 1997, p. 98-99)

Quando o mundo de Francie já está quase totalmente colapsado, a ponto de desmoronar por inteiro, vivendo em uma realidade cada vez mais infernal, ele parte para Donegal. Lá, na cidade costeira, terra do passado romântico de seus pais, Francie tentará encontrar o acalento e o carinho que ele não tem mais de ninguém na cidadezinha em que vive. Quando finalmente chega a Donegal, o menino começa a procurar o local onde seus pais se hospedaram e viveram aquela linda história de amor que Benny lhe contara diversas vezes antes de morrer.

Porém, ao conversar com a proprietária da pousada “Sobre as ondas”, local da lua de mel de seus pais, Francie descobre que os dias dos recém-casados, no lugar, não tiveram nada de “mágico”, longe disso. Em uma ação que lembra uma *anagnorisis*, o menino se depara com uma realidade que distorce totalmente aquilo que Benny o levou a acreditar. Em outras palavras, a história de amor, relatada pelo pai de Francie, se revela uma grande ficção. O que, consequentemente, contribui para a derrocada do protagonista.

É importante pensar que o próprio Benny pode ter criado tal relato como um apoio para ele próprio ter algo em que se sustentar, já que sua vida é tomada por uma obscuridade em todos os níveis, seu passado é dolorido, com segredos horríveis e traumáticos, dos quais ele sequer aguenta ouvir falar, e a realidade à sua frente é catastrófica, precisando recorrer à bebida como meio de fuga.

⁵⁰⁶ “Three times after that they met in the same town, strolling through the dappled bedlam of the carnival to a boarding house called Over The Waves where there was music in the evenings. He was asked to sing and was she proud when he closed his eyes and gave his rendition of *I dreamt that I dwelt in Marble Halls*. They all knew us there, he said. The woman of the house, every night: I wonder could we persuade Mr Brady to give us another rendition? [...] *You're my special guests! The lovebirds! Benny and Annie Brady*. Below the bedroom window the hush of the sea and ma I could see her lying there on the bed with him but it was a different woman, it was the ghost of what could have been ma. “And afterwards on the esplanade he held her in his arms and said to her are you prepared to live on potatoes and salt for the rest of your days and what did ma do she tossed back her wavy hair and laughed is that all you can offer a good-looking girl like me Benny Brady? “Then they both got down on their knees and said the rosary together on the rocks and I wondered how it could ever have been, that moment [...] (grifo no original) (McCABE, 1992, p. 84-85)

Benny, na pousada “Sobre as Ondas”, teria causado uma grande confusão ao encontrar um padre muito respeitado pela proprietária, um homem, segundo ela, “muito bom” (como já apontamos), que “nunca teria feito mal a ninguém”. Porém, até que Francie consiga obter as informações que ele almeja da dona do lugar, ele precisa insistir muito. Ela, em determinado ponto, finge que não lembra dos pais do menino, “Ele [Benny] nunca parou de falar sobre os dias que passou aqui e das coisas lindas e tudo o mais mas de repente ela não queria mais falar sobre aquilo [...]”⁵⁰⁷ (McCABE, 1997, p.203).

Francie, obviamente nota algo estranho, “[...] ela diz é melhor eu começar a juntar todas essas coisas Deus sabe por onde vou começar”⁵⁰⁸. (McCABE, 1997, p. 203). Para fugir da situação, a proprietária inventa uma desculpa na qual o garoto não acredita, “[...] Ah não sei bem, minha memória não é o que costuma ser. Tentou rir com isso. É a idade ha ha ela diz. E começa a pôr todas as fotos de volta nas caixas e o álbum também e eu disse por que não quer me contar, você disse que contaria.”⁵⁰⁹ (McCABE, 1997, p. 203)

Diante da negação da mulher, a Francie só resta implorar para que parte da história de sua vida seja posta em pratos limpos, ele precisa disso, “Por favor, me conte eu disse tenho de ouvir preciso ouvir não ela disse me deixe em paz. [...] Quando pedi por favor me conte você disse que me contava ela disse: *Tire as mãos de mim está me ouvindo?*”⁵¹⁰ (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 204). Então, a personagem irritada, explode, como se não conseguisse mais segurar toda a verdade dos fatos diante da insistência do menino. E disse que a lua de mel do casal foi péssima, que ele bebeu todos os dias e brigaram, um porco, era isso que Benny era.

Chocado, Francie sai dali sentindo-se mal, abandonado. Os frágeis alicerces que ainda lhe sustentavam se esvaem por inteiro. Talvez, o último pilar que ainda sustentava, de certa forma, o menino, era a “provável” solidez e confiança que ele acreditava ter na amizade de Joe, que não resiste às peripécias e confusões de Francie. O pacto entre os dois, nessa altura da trama, já parece estar quebrado. Para analisarmos esse importante ponto da história precisamos, contudo, antes, examinar determinadas questões.

⁵⁰⁷ “He never stopped talking about the days here and the beautiful things and all that but all of a sudden she didn't want to talk about it any more [...]” (McCABE, 1992, p.180)

⁵⁰⁸ “she didn't want to talk about it any more she says I'd be as well gather up all these bits and pieces God knows I don't know where to start with this work. ” (McCABE, 1992, p.180)

⁵⁰⁹ “I don't know, my memory's not what it used to be. She tried to make a laugh out of it. Old age is catching up on me she says ha ha. She was putting all the photographs back into the boxes and the album now and I said why will you not tell me, you said you'd tell me.” (McCABE, 1992, p.180)

⁵¹⁰ “Please tell me I said I have to hear it I have to hear it no she said let me go.[...] When I said to her go on tell me you said you would she said: *Get your hands off me do you hear me!*” (itálico no original) (McCABE, 1992, p.181)

Previamente, havíamos alertado que a trama de McCabe se firmava não apenas em um gênero, mas em vários, que estão dispersos ao longo da narrativa. Por essa pluralidade, o romance foi considerado, por nós, como uma escrita que remete a um “vandalismo estético”. Em alguns momentos, uns gêneros acabam se sobressaindo sobre os demais, mas, em geral, eles estão amalgamados de tal maneira, que não conseguimos dissociá-los.

Essa mescla, contudo, parece ser benéfica para a obra, já que os diversos gêneros literários contribuem para o andamento do enredo. Nesse sentido, o gótico, que será investigado na próxima seção, e o humor, explorado mais à frente, também contribuem, cada um a seu modo, na análise da jornada de (de)formação de Francie.

3.7.1 A ascensão das trevas: os elementos e as características góticas na (de) formação de Francie Brady

The Butcher Boy, como afirmamos em outras oportunidades, não se caracteriza como um romance gótico, não em sua totalidade. Ou seja, há, na trama, elementos que remetem a determinadas características da literatura gótica, principalmente quando observamos aquilo que diz respeito às premissas do gótico pós-colonial. Dessa maneira, afirmamos que existe, pairando sobre o texto de McCabe, uma espécie de “sombra gótica”, que se faz presente por meio de uma paródia.

Porém, parte dessa “nódoa gótica” é ofuscada pelo “colorido” da narrativa. Em outras palavras, o humor, as brincadeiras inocentes e a maneira como o enredo é tecido pelo narrador, mascaram os elementos góticos que estão presentes no texto, ao menos em um primeiro momento. Apesar disso, a penumbra, à medida que acompanhamos a jornada de Francie, se torna mais densa, sombria, e as cores intensas que, simbolicamente, adereçavam a história, somem, se transformam em uma quase total escuridão.

Como havíamos mencionado anteriormente, no começo da narrativa, Francie, constantemente, nos narra um céu alaranjado pairando sobre a cidade, “**O céu era da cor laranja**”⁵¹¹ (grifo nosso) (McCABE, 1997, p.62). A presença dessa cor intensa indica,

⁵¹¹ “**The sky was the colour of oranges.**” (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 60)

figurativamente, o estado de espírito do protagonista, sua felicidade e sua própria realidade, que era “festiva” e “divertida” ao lado de Joe e das revistas em quadrinhos. Contudo, como acompanhamos na seção referente ao romance de formação, à medida que a vida de Francie se transforma em uma realidade solitária, frequentemente submetida à violência, o colorido não resiste.

Dessa forma, a leveza dos momentos iniciais da narrativa, que está atrelada ao colorido, se altera para uma tonalidade acinzentada, lúgubre, alinhada com o comportamento brutal adotado pelo protagonista em suas abordagens e em seu pensamento. Isso tudo relacionado, ainda, às constantes moscas que denunciam a mutação de Francie, e a um sentimento grotesco e de horror que se instalam no enredo por meio das ações do protagonista, e também das violências das quais ele é vítima.

Essa característica sombria, paralelamente, se manifesta também sobre a mente de Francie. A narração, como afirmamos, se torna confusa, mimetizando, simbolicamente, um obscuro e nebuloso labirinto, no qual não podemos confiar e ter certeza de qual caminho seguir. No tocante à interpretação, há alguns pontos da trama que merecem destaque, inclusive, por se relacionarem quase que diretamente com o espectro gótico que está dissipado sobre a narrativa de McCabe.

Quando Francie é enviado para a escola, que, aparentemente, funciona como um reformatório para crianças insubordinadas, o garoto precisa fazer trabalhos braçais em um *bog* que fica perto do local. Porém, ali, ele se destaca dos demais internos, pois começa a relatar visões com Nossa Senhora.

Figura 62 - Aparição de Nossa Senhora



A representação da visão que Francie tem de Nossa Senhora (interpretada pela atriz Sinéad O'Connor), no filme *The Butcher Boy*, distribuído pela Warner Bros.

Ajoelhei-me no capim do brejo para a penitência. Olhei para cima e lá estava ela no pequeno atalho. Não sabia o que dizer para ela ah é você como foi a viagem boa ou alguma coisa desse tipo. Não sabia por isso não disse nada. Que voz, a de nossa Virgem Maria abençoada. Podia ficar escutando-a a noite inteira. Era como se todas as mulheres mais gentis do mundo tivessem se misturado numa panela grande e lá estivesse saído Nossa Senhora. Tinha um rosário enrolado nas suas mãos cor de pérola e disse que estava feliz por eu ter decidido ser bom. Eu disse não tem por quê, Nossa Senhora.⁵¹²

(McCABE, 1997, p. 91)

⁵¹² I knelt on the soggy turf for penance. I looked up and there she was over by the handball alley. I wasn't sure what to say to her ah its yourself or did you have a nice trip or something like that. I didn't know so I said nothing at all. She had some voice, that Blessed Virgin Mary. You could listen to it all night. It was like all the softest women in the world mixed up in a huge big baking bowl and there you have Our Lady at the end of it. She had a rosary entwined around her pearly white hands and she said that it gladdened her that I had chosen to be good. I said no problem, Our Lady. (McCABE, 1992, p. 77)

O cenário que Francie indica como *locus* dessas visões divinas, principalmente a aparição de Nossa Senhora, é uma zona da qual emana, tipicamente, a dubiedade, além de ser um espaço que se inclina à evocação, dentre outras coisas, de símbolos e imagens góticas e grotescas. Ou seja, ao invés da hierofania se mostrar elevada, “divina”, como usualmente se espera, ela é narrada através de uma inversão, entrecortada por ironia.

No original, em inglês, o espaço geográfico onde ocorrem as visões de Francie é chamado de “*bog*”. Em português, o termo utilizado pela tradutora oficial do romance é “brejo” e “várzea”, mas “pântano” também funcionaria muito bem como uma possível opção, assim acreditamos. Porém, sinaliza-se que nenhuma das palavras de que dispomos em nosso vernáculo, como prováveis opções de tradução de “*bog*”, consegue transmitir a fundo o que esses cenários representam e simbolizam para a Irlanda. As razões para essas “impossibilidades” estão nas questões culturais e históricas que habitam as entranhas do vocábulo em questão, como vimos no capítulo 1.

Figura 63 - Bogs em *The Butcher Boy*



Cena do filme *The Butcher Boy* (1997) em que é possível perceber a presença de um *bog*.

O bioma natural dos *bogs*, como foi dito no Capítulo1, quando tratamos do *bog gothic*, remete a ambientes dúbios, fantasmagóricos, góticos, que nos fazem vacilar diante daquilo que estamos vendo e presenciando, o que, conseqüentemente, casaria com as visões de Nossa Senhora (e outros santos católicos que serão relatados depois pelo narrador) que Francie diz experimentar nesse espaço, e a forma dúbia como ele nos conta isso. Sabemos, pela sua própria narração, que ele está mentindo descaradamente para os padres, que as aparições não aconteceram, são apenas imitações de atos de outras pessoas com o intuito de ludibriar a todos e obter vantagens na instituição. Porém, por um instante, o menino nos faz duvidar daquilo mesmo que estamos lendo, trazendo à tona, mais uma vez, a questão da indecibilidade mencionada por Hutcheon.

Nos questionamos se podemos verdadeiramente confiar em nossa própria interpretação, se aquilo que o narrador nos comunica não seria mesmo “real”. Afinal, em alguns momentos, o menino faz parecer que tudo, de fato, aconteceu. É um instante de privação de todas as nossas possíveis “convicções” enquanto leitores. Além disso, Francie, ao tempo em que tece tudo através de uma paródia, “consciente” (até determinado ponto), ele pode ter começado a crer em sua imaginação, ou seja, ele não mais enxerga que sua história é apenas uma inventividade.

Além do mais, mesmo que tomemos as palavras de Francie como verdadeiras, e venhamos a acreditar em sua visão hierofânica, poderíamos questionar se o personagem, de fato, teve contado com Nossa Senhora, ou se por acaso não seria uma criatura sobrenatural, utilizando as vestes da mãe de Cristo para se mostrar ao menino. Ou seja, tudo, nesse espaço, zomba de nossa capacidade de interpretação concreta. Parte disso, como já apontamos, vem do próprio ambiente físico dos *bogs*, com gases, putrefação, lama, bactérias etc.

Se pensarmos bem, esse processo de ambiguidade, de imprecisão e falta de solidez se estende a todo o percurso narrativo que Francie tece no romance. Coaduna-se com a atmosfera dos *bogs*, que são zonas de “suspensão”, onde o senso de “realidade”, assim como o de “imaginação”, se mesclam. Como resultado, o limite de cada um deles se torna tão tênue que não se pode percebê-los, pois estão praticamente fundidos, são confundidos.

Próximo a esse pântano está um espaço que, pelos desdobramentos da trama, “se converte” em um cenário com características que remetem à tradição gótica, isto é, o internato. O local, para onde Francie é enviado para ser ressocializado, é batizado pelo menino como a “casa de cem janelas”. Na instituição, o protagonista sofre um dos atos mais duros de violência e horror: ele é molestado por um Padre chamado jocosamente pelo protagonista de “Bolina”.

O ambiente do internato lembra parte dos cenários da literatura gótica clássica. Em um primeiro momento, os castelos, as abadias, os quartos escuros, os labirintos, as passagens secretas, os corredores longos e sombrios, as ruínas, por exemplo, foram os espaços favoritos de “horror” que caracterizaram a matriz literária gótica surgida no século XVIII. Eles evocam elementos e sentimentos que estão relacionados, dentre outras coisas, com a aura medieval, e, conseqüentemente, com a barbárie e a superstição, e mais, mantinham uma estreita relação com o catolicismo.

Inclusive, eram personagens comuns ao gótico, segundo Botting (1996), a título de exemplo, espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas do mal, figuras religiosas como monges e freiras. Nos países protestantes, como é o caso da Inglaterra, as tramas góticas clássicas associaram, em suas narrativas, aqueles que professavam o credo romano com a selvageria e a barbárie, **“A tirania romana foi subsequentemente identificada com a Igreja Católica, e a produção de romances góticos nos países protestantes do norte da Europa frequentemente tinha um subtexto anticatólico.”** (ênfase nossa) (p. 3)⁵¹³

No contexto de *The Butcher Boy*, os padres vão representar também um símbolo de poder colonial, opressor e tirânico. Por mais que a Irlanda tenha sido colonizada e dominada politicamente pelo Império Britânico, a Igreja Católica, apelidada sob a alcunha de “Império Invisível”, exerceu uma força tão opressora quanto a britânica, já que controlava a mente dos irlandeses, impondo normas que formaram a moldura cultural do país, impondo comportamentos morais e civis. O clero da Igreja de Roma tinha autoridade para além das fronteiras de suas paróquias e das questões meramente religiosas, seu poder de mando e domínio convergia, principalmente, para a política e, conseqüentemente, estruturava demandas sociais.

Com as revisões históricas e as investigações na Irlanda pós-colonial, vieram à superfície histórias traumáticas que se desenrolaram em instituições religiosas, como mosteiros e conventos. Além do horror do assédio sexual cometido por padres, por meio da pedofilia, esses locais foram utilizados para esconder dos olhos da sociedade irlandesa aquelas pessoas que, por algum motivo, estavam “fugindo” da regra social vigente, através de seus atos entendidos como “imorais” ou “desviantes”.

Na cidade de Tuam, que fica na região oeste da Irlanda, recentemente, em um convento, foi encontrado um ambiente que lembra uma fossa. Nesse lugar, havia cerca de 800 esqueletos

⁵¹³ **“Roman tyranny was subsequently identified with the Catholic Church, and the production of Gothic novels in northern European Protestant countries often had an anti-Catholic subtext.”** (ênfase nossa) (p. 3)

de bebês, provavelmente, de mulheres solteiras que foram parar no local porque haviam engravidado. O título da matéria do jornal americano *The New York Times*,⁵¹⁴ escrita por Dan Barry, em 2017, resume bem o sentimento relacionado ao “achado”: “A Irlanda queria esquecer. Mas os mortos nem sempre ficam enterrados” (*Ireland wanted to forget. But the dead don’t always stay buried*, no original).

Quando a história veio à tona, diversos segmentos políticos e religiosos da Irlanda revelaram “surpresa”, ficaram chocados com o descobrimento da cova cheia de esqueletos de bebês. Em um texto publicado no jornal *The Guardian*, intitulado: *The Catholic church is ‘shocked’ at the hundreds of children buried at Tuam. Really?*⁵¹⁵, em 2017, a jornalista Emer O’Toole levanta dúvidas sobre esse aparente espanto de determinados grupos da sociedade irlandesa,

(...) eu sou cética em relação ao choque declarado do clero, políticos e órgãos oficiais da Irlanda. Sabemos muito sobre o abuso de mulheres e crianças pela Igreja Católica para ficar chocado com Tuam. Uma vala comum cheia de filhos de mães solteiras é um marco embaraçoso quando o estado ainda está pagando à igreja para administrar suas escolas e hospitais. Centenas de bebês mortos não são um trunfo para os que investem no mito de uma Irlanda livre de aborto; sugerem inconvenientemente que a Irlanda católica sempre teve abortos, apenas tardios, administrados lentamente pelas freiras após o nascimento das crianças.⁵¹⁶

Então, a literatura gótica que ganhou forma na Irlanda contemporânea traz à luz dores muito íntimas que estão diretamente relacionadas à formação do país enquanto nação, e maculam a identidade irlandesa, que se vê traumatizada por acontecimentos horrendos, inexplicáveis, surgidos de uma instituição que deveria “cuidar” do bem-estar dos cidadãos da Irlanda. Afinal, como apontamos algumas vezes em nosso texto, o *ethos* irlandês foi, em parte, moldado pela Igreja Católica.

⁵¹⁴Fonte: <https://www.nytimes.com/interactive/2017/10/28/world/europe/tuam-ireland-babies-children.html> e <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/06/quase-800-esqueletos-de-bebes-sao-encontrados-em-convento-da-irlanda.html> acessado em 25 de setembro de 2019

⁵¹⁵ <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/mar/07/catholic-church-children-buried-at-tuam-ireland> acessado em 25 de setembro de 2019

⁵¹⁶(...) I am sceptical of the professed shock of Ireland’s clergy, politicians and official inquiring bodies. We know too much about the Catholic church’s abuse of women and children to be shocked by Tuam. A mass grave full of the children of unmarried mothers is an embarrassing landmark when the state is still paying the church to run its schools and hospitals. Hundreds of dead babies are not an asset to those invested in the myth of an abortion-free Ireland; they inconveniently suggest that Catholic Ireland always had abortions, just very late-term ones, administered slowly by nuns after the children were already born.

Em *The Butcher Boy*, essas angústias, relacionadas à Igreja Católica, estão presentes e fazem parte da armação que estrutura toda a trama, com consequências inequívocas sobre Francie, mas não só no que diz respeito ao menino, pois seu pai e seu tio, ao que tudo indica, também foram violentados dentro de um orfanato por um Padre.

Contudo, Francie decide narrar seu sofrimento com um sorriso deformado no rosto, o que, talvez, potencialize ainda mais sua dor. Assim sendo, agora investigaremos como o humor, a comédia, se apresenta na narrativa por meio da paródia. Desde já, adiantamos que o protagonista faz uso desse recurso, por exemplo, para “fugir” da realidade, mas principalmente como uma tentativa de encobrir a aflição em momentos que descambariam para o drama e o sofrimento pessoal, tal como ele faz quando é abusado sexualmente pelo padre Bolina. Com esse descio para considerar o riso, não estamos, contudo, nos despedindo nem da estrutura paródica do romance de formação, nem da sombra gótica que paira sobre a narrativa, apenas introduzindo mais um elemento também importante nesse “vandalismo estético” de *The Butcher Boy*.

3.7.2 O riso que exprime a dor: o humor paródico em *The Butcher Boy*

Apesar da dimensão gótica do enredo, o texto de McCabe não deixa isso evidente em um primeiro momento. Na realidade, a trama, com as inúmeras tiradas cômicas de Francie, é excepcionalmente divertida. Porém, quando entendemos que esse “divertimento” está apenas na exterioridade da narrativa, como se fosse uma embalagem muito fina, *The Butcher Boy* se transforma em um romance que poderia ser analisado como: “tragicômico”, “híbrido” ou mesmo “grotesco”. A nosso ver, a maneira mais “imagética” para retratar a narrativa seria por meio da máscara típica que representa a comédia, mas esculpida através da gesticulação da “dor”. Há um momento muito especial, no romance, que representa toda essa caracterização de maneira emblemática.

Quando o mundo ao redor de Francie está quase sendo engolido completamente pelo caos, ele próprio, no limiar para se transformar em um assassino, percebe que não tem mais aqueles que um dia amou ao seu lado, todos se foram, principalmente seu melhor amigo, Joe, e sua mãe. Como se estivesse incrédulo pela sua situação calamitosa, ele “sorri” de sua realidade

trágica, uma gargalhada que “dói” aos ouvidos daqueles que leem o texto, principalmente pelo sentimento de abandono que fica claro nas palavras do narrador.

Porém, como se percebe no contexto abaixo, não se trata de um riso de felicidade, ou de um momento cômico, pelo contrário. É um gesto que remete ao sofrimento, e revela, de maneira exemplar, a tonalidade “humorística” da trama, pintada com tons deformados:

Fui até o rio estava cheio quase transbordando dava para ficar olhos nos olhos com os peixes. Eu estava tremendo com o frio e a umidade. Arranquei o capim da beirada do rio e contei as pessoas que me abandonaram até agora.

Papai

Mamãe

Alo

Joe

Quando falei Joe de repente comecei a rir. Porra! exclamei, como Joe poderia ter me abandonado! Como caralho Joe tinha me abandonado!

Essa era boa.⁵¹⁷

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 184)

A partir de Berger e Minios, poderíamos pensar que o riso, aquilo que melhor caracteriza a comicidade, externando-a fisicamente nos seres humanos, poderia ser “graduado” dentro de uma escala que variaria entre o “bom” até o “mau”: “[...] pode-se observar uma progressão gradual da ameaça do humor inofensivo ou inocente à inversão grotesca de todas as normas aceitas. A progressão vai de uma piada leve até a sátira mordaz.” (BERGER, 2017, p. 128).

O primeiro nível nos remeteria a um riso “alegre”, festivo, de cumplicidade, sendo visto dentro de um espectro mais próximo a um polo “positivo”. É encontrado, por exemplo, nas

⁵¹⁷ I went out to the river it was bulging nearly ready to burst its banks you could be eyeball to eyeball with the fish. I was shivering with the cold and the wet. I pulled at the grass along the edge of the bank and counted all the people that were gone on me now.

1. Da
2. Ma
3. Alo
4. Joe

When I said Joe's name all of a sudden I burst out laughing. For fuck's sake! I said, Joe gone! How the fuck would Joe be gone!

That was the best yet.

(grifo nosso) (McCABE, 1992, p.163)

representações de imagens sacras católicas, quando essas trazem santos com um ar levemente adocicado, com um sorriso quase tímido em seus lábios. Ainda podemos percebê-lo entre as ilustrações dos anjos e, não raramente, esse riso é um “símbolo” que traduz a inocência das crianças.

Na outra extremidade, situa-se o riso “mau”, que se alinha ao deboche, ao escárnio, não há lugar para ele entre os seres e as criaturas divinizadas, pelo contrário. Por ser revestido com traços destrutivos, ele se relaciona diretamente com aquilo que vem de baixo. Assim, o encontraríamos, usualmente, nas feições do diabo. Esse entendimento surge como parte da herança da Idade Média, quando o riso foi interpretado, em alguns momentos, como um elemento associado às forças malignas, como ocorre, por exemplo, no já citado romance de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*.

Não podemos nos privar de dizer, novamente nos baseando especialmente em Berger e Minios, que o riso foi considerado, durante muito tempo, um gesto humano que lembrava a feiura, algo deformador, que não tinha relação com o divino, ele não cabia nesse contexto. Principalmente, quando se tratava das religiões monoteístas. Geralmente, o riso ficava para o diabo, e mais, “[...] **o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam descaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal.**” (grifo nosso) (MINOIS, 2003, p.112)

Além disso, é possível entender, a partir da leitura de autores teóricos que selecionamos para essa pesquisa, principalmente Minois e Berger, que o riso é um elemento plástico, facilmente moldável, metamorfoseando-se diante das várias necessidades requeridas e dos inúmeros contextos que lhe cabem. Essa flexibilidade se relaciona com seu emprego em *The Butcher Boy*, e, conseqüentemente, com as múltiplas situações vividas pelo protagonista.

Na trama, o narrador, por vezes, emprega o riso dentro de um espectro conciliador, em outros momentos o riso surge simbolizando a inocência; em alguns cenários, torna-se um gesto indicativo de dor; às vezes, ele opta por adotar um tom zombeteiro, quase apocalíptico, paródico e irônico. Em outras palavras, o riso surge “cumprindo” diferentes papéis ao longo do texto de McCabe

Ainda, pode-se pensar que o riso e a comicidade funcionam na jornada do protagonista para além de um mero “alívio cômico”. Isto é, o humor, na narrativa, tem uma dimensão com características “escapistas”, é um “outro mundo”, onde o garoto “prefere” habitar para fugir da realidade a sua volta, que se mostra muito árdua e violenta.

Por esse motivo, o menino abraça o humor. Seu universo está rapidamente rumando para um limiar anárquico, que foge ao seu controle. Defende-se que Francie não está preparado para encarar questões que se colocam à sua frente, principalmente, por ele ser uma criança. Dentre os infortúnios que aparecem na jornada do protagonista se destacam: a morte de seus entes queridos, a vergonha e o abandono, entre outros.

O aspecto cômico, por esses motivos apresentados acima, não pode ser negligenciado em nossa pesquisa. Então, no caminho que vemos Francie percorrer, o humor é, sem dúvida, parte substancial. Aliás, é isso que torna a trama, de determinado ponto de vista, leve, “palatável”. Sem esse componente teríamos uma história muito árida, difícil de ser “lida”, pela dureza da temática do enredo. Afinal de contas, na trama temos uma criança que sofre diversas violências, é vítima de uma sociedade problemática e, ao fim, sucumbe ao crime, cruzando um limite que está além de nossa compreensão, assassinando, com tons de crueldade, sua rival.

Somando-se a isso, o cômico na trama tem outra incumbência. Como já escrevemos em parte, é a inclinação humorística do protagonista que nos faz aderir a ele e a sua “narrativa”, juntamente com sua inocência infantil e suas molecagens. Sem suas piadas, brincadeiras, alusões jocosas etc., provavelmente, Francie não teria “salvação”. Seria julgado como um “criminoso” ou “delinquente” frio e sem graça. Em outras palavras, o leitor não “construiria” a empatia em relação ao menino. Ademais, o texto tenderia a ser considerado como o “drama” de dona Nugent, afinal, é a mulher que, no fim, pode ser considerada uma das maiores vítimas dos acontecimentos.

Peter L. Berger, em sua obra *O Riso Redentor: a Dimensão da Experiência Humana* (2017), diz que o cômico

[...] evoca *um mundo separado*, diferente do mundo da realidade comum, operando com regras distintas. É também um mundo no qual as limitações da condição humana são milagrosamente superadas. A experiência do cômico é, finalmente, uma promessa de redenção. A fé religiosa é instituição (algumas pessoas de sorte diriam a convicção) de que a promessa será mantida.

(itálico no original) (BERGER, 2017, p. 11)

Berger (2017) nos faz um alerta importante que nos remete indiretamente ao contexto da *Poética*. Segundo o autor, a experiência cômica é algo que pode ser pensado como indolor,

principalmente quando é comparada com a tragédia, já que o cômico “[...] implica uma *abstração* maior da realidade empírica da vida humana”. (itálico no original) (p.55).

É preciso esclarecer, de antemão, que, em *The Butcher Boy*, não encontraremos uma “situação” completamente cômica. Expliquemos melhor: o que estamos querendo dizer é que, na trama, não há nenhuma passagem tipicamente “engraçada”, como é recorrente em filmes de comédia, por exemplo. Nada, aparentemente, é descrito com o intuito tão somente de “fazer rir”. Nem Francie, muito menos, é um piadista. O que impera, quase homogeneamente na narrativa, é um recorrente “senso de humor”, às vezes, revestido com piadas de “humor ácido”, grotescas e sarcásticas.

Gostaríamos de fazer um pequeno adendo para esclarecer o motivo pelo qual classificamos acima o humor de Francie e, conseqüentemente, aquele da narrativa como “ácido”. Como será visto em nossa interpretação, a comicidade, que é usada como arma pelo protagonista, é desestabilizadora. Aos poucos ela vai corroendo tanto o menino, como os personagens ao redor de si. Não é um cômico leve, de capacidade redentora, tão pouco é sublime, na realidade, é azedo, duro, ecoa a solidão e o desespero de Francie. Mais uma vez, alertamos para o caráter paródico que está imbricado nisso tudo.

Parte da comicidade detectada em *The Butcher Boy* surge a partir da maneira como Francie nos relata algo sobre determinadas situações por ele vividas, ou aparece numa pilhéria, num trocadilho, que se emprega com relação ao nome de outro personagem, como ele fez com dona Nugent, chamando-a de “Nooge”; ou com o padre que passou a ser designado como “Bolha” (*Bubble*, em inglês); ou ainda com o sargento, que o menino apelida de “Sargento Salsicha”.

Em uma conversa com Joe, quando Francie precisa indicar o local para onde sua mãe foi levada para tratamento psicológico, isto é, o hospício, ele tenta ocultar a verdade recorrendo, de maneira muito perspicaz, ao cômico. No diálogo, ele relata apenas que Annie foi à “garagem”, **“Não deu muito tempo e mamãe foi levada para a garagem”**.⁵¹⁸ (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 16). O narrador, nesse caso, opta por empregar essa nomenclatura para evitar a “realidade”, que lhe é angustiante.

Eu não sabia nada sobre a mamãe e tudo aquilo mas Joe me explicou. Ouvi dona Connolly falar em crise nervosa o que é crise nervosa Joe eu pergunto, isso é quando eles mandam você para a garagem, Joe me contou, é quando

⁵¹⁸ “It wasn't too long after that ma was took off to the **garage**.” (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 8)

uma caminhonete vem e leva você embora. Essa é boa eu pensei, mamãe de casaco sendo carregada pelas ruas. Quem é essa aí, eles perguntariam. Ah, essa é a dona Brady que estão levando para a garagem.⁵¹⁹

(McCABE, 1997, p. 17-18)

Nesse momento, ele evita tornar isso algo que aluda à zombaria e ao deboche. Pelo contrário, há uma polidez em seu humor, ou melhor, um refinamento, que se confunde, até mesmo, com uma inocência quase ingênua. Mesmo que saibamos que o garoto, no fundo, sabe a verdade sobre a tal “garagem” e a sua mãe, ele não admite isso em um primeiro momento.

Mais à frente, Francie revela a verdade, quase que se confessando. Nesse instante, se percebe que o humor não mais suporta mascarar o peso dos fatos:

Ele [Benny] não gostou disso e virou-se para ela [Annie]. Disse pelo menos ele nunca teve de ser levado para um hospício para humilhar a família inteira. Eu sabia nessa hora que mamãe nunca tinha ido à garagem coisa nenhuma mas já sabia disso há muito tempo, sabia que era um hospício [...]⁵²⁰

(McCABE, 1997, p. 46)

Provavelmente, o protagonista faça essa modulação em seu humor para que ele próprio não sofra com a verdade diante de si. É algo muito dolorido e complicado para uma criança lidar de maneira “crua”. O garoto também não quer admitir que a sua mãe está internada em um local para loucos. Ao mesmo tempo, Francie sente-se envergonhado com a condição de Annie.

O menino assente que, apesar de saber que o local para o qual sua mãe estava sempre sendo levada era um hospício, optava por esconder isso usando um apelido (garagem), lançando, conseqüentemente, uma espécie de “cortina de fumaça” sobre a situação. Berger (2017) assinala que o cômico serve de remédio contra o mundo, “[...] **as piadas aliviam o sofrimento** [...]” (grifo nosso) e (p.24). Por outro lado, Francie tem consciência de que todos na cidade já entenderam o que se passa com Annie.

⁵¹⁹ I didn't know anything about ma and all this but Joe filled me in. I heard Mrs Connolly saying breakdown what's breakdown Joe. I says, Oh that's when you're took off to the garage, Joe told me, it's when the truck comes and tows you away. That was a good one I thought, ma towed away off up the street with the coat on. Who's that, they'd say. Oh that's Mrs Brady they're taking her off to the garage. (McCABE, 1992, p. 9)

⁵²⁰ He didn't like that and he turned on her then. He said at least he never had to be took off to a madhouse to disgrace the whole family. I knew then ma was never in any garage but I knew all along anyway, I knew it was a madhouse [...]

Assim, o que podemos pensar, finalmente, é que esse disfarce ao qual o protagonista recorre serve mais para que ele se proteja da verdade, do que para que os outros personagens da trama não saibam dos problemas de sua mãe, “[...] só que não queria que Nugent ou qualquer um soubesse por isso tinha dito que era uma garagem. Mas sabia também que Nugent sabia disso e dona Connolly e todas as mulheres tinham contado para ela.”⁵²¹ (McCABE, 1997, p. 46)

Apesar do humor relacionado ao termo “garagem” ser muito sensível e sutil na obra, longe da zombaria, Francie e Joe recorrem à expressão para criticar, comicamente, a sociedade em que vivem e a seus pares. Os meninos acreditam que o que todos os moradores da cidade precisam é, em certo sentido, serem enviados à garagem, o que revela que algo de “doentio” está acontecendo no lugar, “Joe disse que tinha muito do que se rir nesta cidade e tinha mesmo. Passe-me a chave de fenda acho que o calcanhar de dona Brady precisa de um aperto. Ah, essa agora, eu disse, isso é engraçado.”⁵²² (McCABE, 1997, p. 18)

Em *The Butcher Boy*, são determinadas circunstâncias que se fazem perceber “engraçadas”, contudo, elas se mostram, com frequência, de forma “sutil”, como ocorre com o episódio da “garagem”. Assim, o que chama atenção e ganha destaque é o modo como Francie vai empregar a linguagem. Dessa maneira, no texto, pode-se pensar que o cômico se organiza ao redor das palavras e expressões que são utilizadas.

Por esse motivo, acreditamos ser muito dificultoso indicar, e conseqüentemente, citar, de maneira exata, fragmentos da trama em que a comicidade se faça inteiramente presente, pois muito dessa característica está respaldada por um longo contexto narrativo. Porém, apesar dessa peculiaridade, para ilustrar a dimensão cômica, destacaremos alguns trechos em que acreditamos que isso se faça notar.

Uma das sequências mais cômicas da narrativa ocorre quando Francie está na “escola”, espécie de local de reeducação gerido pela Igreja Católica, que, não raramente, o menino chama de “escola para porcos”, nas exatas palavras do personagem: “*A Incrível Escola para Porcos!*”⁵²³ (itálico no original) (McCABE, 1997, p.81). Aliás, esse ambiente mimetiza bem o aspecto “cômico” que se faz presente no texto, a começar pela nomenclatura empregada por Francie, como se percebe.

⁵²¹ “[...] I just didn't want Nugent or anyone to hear so I said it was a garage. But then I knew too that Nugent knew all about it Mrs Connolly and the women would have told her.”

⁵²² “Joe said there was some crack in this town and there sure was. Hand me down the spanner I think Mrs Brady's ankle needs tightening. Oh now, I said, what a laugh.” (McCABE, 1992, p. 9)

⁵²³ “*The Incredible School for Pigs!*” (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 68)

No romance, como fica claro, o humor nem sempre é “bem-humorado”, isto é, o sorriso se pinta em tons doloridos. Às vezes, soando histérico e deformado. E a instituição serve como parâmetro para essa interpretação. O título jocoso escolhido por Francie para o local não se sustenta, logo, é necessário ser trocado, porque a “Incrível Escola para Porcos” se mostra um cenário para uma violência repugnante e fonte de um trauma profundo.

Se, por um momento, temos a descrição de um ambiente que parece festivo/alegre, como o epíteto que Francie escolheu para batizar a escola indicia, isso logo se dissipa. Diante do que lhe acontece, o menino recuperará uma nomenclatura que ele associou ao lugar em que seu pai viveu quando ainda era criança. Assim, o protagonista retoma a expressão “a casa de cem janelas”, (“*the house of a hundred windows*”, em inglês, no original), pois a escola se revelará *lócus* de dor e violência, assim como Benny experimentou quando morou em uma instituição parecida quando criança.

No local, Francie recorre a diversas alcunhas, ninguém fica inune às zombarias do personagem. Tal artimanha, pode-se dizer, é uma arma para que ele se sinta “superior” aos outros internos da instituição. O protagonista utiliza um apelido jocoso para se referir às demais crianças, ou seja, “*bogman*”, que é, corriqueiramente, traduzido para o português, por aproximação, como “caipira”.

Frequentemente, “*bogman*” é uma palavra utilizada, na Irlanda, com uma forte carga preconceituosa contra aqueles que vivem no contexto campestre, sendo, até mesmo, uma maneira de excluir esses indivíduos de sua “humanidade”, quase “animalizando-os”. Tal leitura é confirmada pelo *English Oxford Living Dictionaries*⁵²⁴, que afirma que “*bogman*” é uma forma de designar uma pessoa da Irlanda rural, contudo, a publicação salienta que é um termo empregado pejorativamente.

Gladwin (2016) completa essa leitura citando outros:

Muitos estereótipos anteriores rotulam as pessoas rurais que vivem perto de pântanos como ‘*eejit*’, ‘*braog brained*’ ou ‘*culchies*’, e esses estereótipos depreciativos têm um longo precedente histórico, remontando aos escritos de Spenser, Boate e King, entre outros. O arqueólogo Barry Raftery explica como o rótulo pejorativo de ‘*bog-trotters*’ - irlandeses que viviam perto de pântanos - foi a confirmação final de seus estados sub-humanos. A expectativa de que cada geração consecutiva de trabalhadores rurais irlandeses continuaria o legado de viver e trabalhar no pântano continua a perpetuar o estereótipo⁵²⁵

⁵²⁴ Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/bogman> acessado dia 20 de abril de 2018

⁵²⁵ Many prebailing stereotypes label rural people who live near bogs as ‘*eejits*’, ‘*bog-brained*’, or ‘*culchies*’, and such derogatory stereotypes have a long historical precedent, going back to the writings of Spenser, Boate, and King among others. The archaeologist Barry Raftery explains how the pejorative label ‘*bog-trotters*’ – Irish who

(GLADWIN, 2016, p. 185)

Eis a fala de Francie:

Durante a noite ficava deitado planejando e inventando esquemas para quando eu saísse dali. **Era difícil planejar qualquer coisa com tantos caipiras ao meu redor.** No instante em que as luzes se apagavam, shiii shiii. Parem de respirar seus filhos da puta!, queria dizer mas nunca se sabia quando Bolha ia aparecer de um canto com sua tocha. Construiria uma jangada isso seria a primeira coisa e mandaria rio abaixo. Vamos, vamos, quem sabe aonde o vento nos levará? Uma casa na árvore, que tal? Isto era legal.⁵²⁶

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 87)

Francie volta a usar o epíteto comicamente enquanto observa o quadro do fundador do lugar, segundo o narrador:

Bolha estava falando sobre o homem que fundou a escola. Este é o quadro dele ele disse. Tinha um cabeção como um tijolo e um par de sobrancelhas como duas centopeias tesas. Era um cara com quem não dava para sair no tapa. Podia-se dizer que ele também era uma caipira. Então foi ele quem fundou a escola para caipiras com bundas ossudas perguntei. Perguntei o caralho. Quando o discurso acabou Bolha sorriu de novo e disse foi bom conversar com você Francie, continue o bom trabalho, ah, sim, pensei comigo, claro que sim, afinal de contas tenho que sair daqui com meu Diploma de Francie Brady Não é Mais Mau-Caráter, padre Bolha.⁵²⁷

(McCABE, 1997, p. 90)

lived near bogs – was the ultimate confirmation of their subhuman states. The expectation that each consecutive generation of rural Irish labourers would continue the legacy of living and working on the bog continues to perpetuate the stereotype [...](GLADWIN, 2016, p. 185)

⁵²⁶ In the nights I would lie there hatching all my plans and schemes for when I got out. **It was hard to hatch anything with all them bogmen around me.** Soon as the lights went out, wheeze wheeze. Quit breathing youse bastards!, I wanted to say but you never knew when Bubbles was lurking down below with his torch. I'd build a raft that was the first thing and send her sailing down the river. Off we'd go, who knew where we'd wind up? A tree house, what about that? That was good. (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 73)

⁵²⁷ Bubble was on about your man who had founded the school. That's his picture there he said. He had a big breeze block of a head and a pair of eyebrows like two slugs trying to stand up. I wouldn't have fancied a scrap with him. You could tell he was a bogman too. It was him founded the school for bogmen with bony arses then was it, I said. I did like fuck. When the speech was over Bubble smiled again and said it was nice to talk to you Francie, keep up the good work, Oh yes, I thought to myself, I certainly will, after all I have to walk out of here with that Francie Brady Not a Bad Bastard any more Diploma, Father Bubble. (McCABE, 1992, p. 76)

O que Francie faz, ao se referir aos demais meninos da instituição como “*bogmen*”, nada mais é do que estabelecer o clássico binário “Eu” vs. “Eles”. Porém, o garoto, diferente do que fez dona Nugent com ele e seus pais, traça esse “limite” através do emprego da comédia e do riso, o que não torna essa divisão menos violenta ou dolorida. A ridicularização do outro é um dos recursos mais recorrentes que se constata no emprego da comédia. Assim, ao fazer graça com os “*bogmen*”, Francie está buscando se “impor” como alguém superior, elevado, que não faz parte do grupo, como se percebe na fala do protagonista.

Usualmente, diz Berger (2017), a comédia tende a zombar daqueles que estão no poder, que se veem como forças autoritárias, ou mesmo iluminados por uma aura divina, que lhes garantiria uma influência além da secular. “[...] independentemente de quem conte as piadas, há o efeito hobbesiano do sentimento de superioridade em relação àqueles que são alvos das piadas, a degustação de um momento de triunfo [...]. Em outras palavras, leva-se um golpe verbal, antes que um golpe físico.” (p. 110)

Essa técnica é antiga, remetendo aos religiosos medievais, que empregavam essa artimanha tentando rir dos seus pares. Minois (2003) afirma que “Os pregadores utilizaram uma das molas do riso, que é a fruição da superioridade em relação ao outro”. (p. 217) e mais, “O riso humilhante também pode ser utilizado no seio de um grupo, para reforçar os vínculos: a exclusão de um membro pelo uso da brincadeira desenvolve o sentimento de comunidade pela zombaria unânime” (p. 44).

O humor seria, nesse sentido, continua Berger (2017), o utensílio à disposição dos marginalizados para subverter posições e discursos de poder. Pensando por esse ponto de vista, o humor se alinharia com os paramentos teóricos formulados por Hutcheon e Spivak.

Mas o prazer derivado da comédia é de um tipo especial: ele está baseado na malícia, em divertir-se com a infelicidade dos outros. A comédia ridiculariza aqueles que se acham mais ricos, mais fortes e mais belos, ou mais inteligentes do que de fato são, e o público se diverte com essas discrepâncias.

(BERGER, 2017, p. 53)

Quando analisamos elementos que compõem e se relacionam com a história do riso, a partir de Berger ou de Minois, constatamos que essa característica tipicamente humana vem

sendo utilizada como uma arma para debochar, difamar e destituir posições de “poder”, como foi exemplificado.

O riso, propõe Minois (2003), indicaria para aqueles que estão no poder que existe um limite de sua “força”. Para isso o teórico lembra que uma das possíveis funções exercidas pelos bobos da corte no passado absolutista europeu, seria transmitir ao rei que sua autoridade não era infinita, “Não é apenas uma coincidência que a função de bobo do rei tenha desaparecido da França na aurora do absolutismo, no início do reino de Luís XVI: o monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato” (MINOIS, 2003, p. 232)

3.7.3 A Igreja como *locus* de violência e dor

O protagonista de *The Butcher Boy* não direciona seu humor apenas contra seu maior desafeto na trama, dona Nugent. Muito pelo contrário. Como todos são alvos de seu humor sagaz, ácido, o menino dirige sua comicidade zombeteira também contra símbolos e instituições. Por exemplo, narrar que a estátua de um homem considerado um herói nacional, como Daniel O’Connell, está envolvida em merda de passarinho é algo que pode ser considerado como “hilário”, remetendo-nos, inclusive, às teorias da “carnavalização” propostas por Bakhtin, isto é, mostrando a face demolidora do humor e riso. No mesmo sentido, a Igreja Católica também entra na mira do protagonista.

Ainda quando estava na escola, Francie se torna praticamente um “coroinha”, ajudando o padre Sullivan nas obrigações religiosas diárias do lugar. Logo pela manhã, quando a maioria dos outros internos da instituição ainda dormia, e o sol ainda não havia se revelado totalmente, o garoto e o padre começavam suas atividades eclesásticas. Em um desses momentos, o protagonista nos relata uma situação que pode ser entendida e interpretada como “cômica”. É possível identificar na passagem uma narrativa com forte teor irônico, cuja função está voltada a parodiar criticamente ritos e crenças da Igreja Católica, rebaixando-as de seu patamar divino, hierofânicos.

Depois disso me puseram de coroinha. Como foi divertido! Eu e o padre Sullivan acordados antes do galo cantar vestindo todos aqueles robes engomados que ficavam na sacristia, congelando nossos bagos de tão frio que

estava. Escuro como breu lá fora e nenhuma alma se movendo. Eu carregava os cálices e as outras coisas e íamos o padre Sullivan e eu como dois grandalhões surrando se movendo ao longo do corredor para a capela o tecido range-range. **Domine, exaudi orationem meam, ele dizia com suas mãos estendidas. Eu devia dizer Et clamor meus ad te veniat.**⁵²⁸ **Et foda voca tique toque era o que eu dizia.** Mas não tinha importância desde que você murmurasse qualquer coisa. Padre Sull nunca escutava mesmo. Diziam que ele não tinha a cabeça boa desde que voltou de suas missões. Não sei o que aconteceu algum pigmeu o botou num caldeirão ou algo assim e desde então ele tem andado com uma cara da cor de mingau sem dormir um pingo vagando pelos corredores à noite com seus chinelos não via outra coisa senão aquela cara amarela olhando pela janela.⁵²⁹

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 90)

Ao citarmos a passagem acima, nos veio à mente outro momento da narrativa que, da mesma forma, pode ser entendido como “cômico”. E, mais uma vez, a situação aparece revestida de elementos que são originados do mundo “sagrado”. Contudo, novamente, eles encontram-se desvirtuados de seu contexto usual, estão “profanados”.

Estava exausto e com dor de cabeça. Todas aquelas gralhas nos fios de telefone. O que estão olhando suas putas, eu pensei. Depois ele diz entre e não dê mais um pio. Subi para o dormitório onde havia um santo em cada parapeito de janela, um bando de filhos da puta parecendo que já tinham morrido nunca vi tanto assim na vida. Bolha estava atrás de mim quando levantei a mala. **Apontei para Nossa Senhora. Ela parece que não está bem eu disse para ele. Ela precisa de uma pastilha. Ele não disse nada apenas que era para eu descer para a bênção dali a meia hora e levantar às seis na manhã seguinte para aterrar o brejo com capim. Havia um pequeno Jesus em cima da janela na frente da minha cama. Olhava para mim. Coitado**

⁵²⁸ Traduzido para o inglês, as expressão em Latim, “*Domine, exaudi orationem meam Et clamor meus ad te veniat*” significaria: “Hear my prayer, O Lord: and let my crying come unto thee”, vertido para o português se traduziria como: “Ouve a minha oração, ó Senhor; e que o meu clamor venha a ti.”. Fonte: <https://gregorien.info/chant/id/2296/2/en> Acessado em 26 de novembro de 2019.

⁵²⁹ After that they put me serving Mass. What a laugh that was. Me and Father Sullivan up before the birds getting into all these starchy togs inside in the sacristy, they'd freeze the goolies off you. Black as pitch outside and not a soul stirring. I'd carry the cruets and stuff and off we'd go me and Father Sullivan like two big whispers moving along the corridor to the chapel rustle rustle. **Domine, exaudi orationem meam, he'd say with the hands outspread. I was supposed to say Et clamor meus ad te veniat. Et fucky wucky ticky tocky that was what I said instead.** But it didn't matter as long as you muttered something. Father Sull never listened anyway. They said he wasn't right since he was on the missions. I don't know what happened some Balubas put him in a pot or something and ever since he'd been walking round with a face on him the colour of stir about never slept a wink roaming around the corridors at night in his soft shoes all you'd see at the window was this yellow face looking out. (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 76-77)

coitadinho do Francie Brady ele está dizendo: Não é uma pena terrível também? Fui até ele e disse: *O que é uma pena terrível?*⁵³⁰

(grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 82-83)

Mas, apesar do riso e da comicidade que sublinham o texto, esses aspectos não conseguem mascarar a violência que o menino sofre na “escola de porcos”, mesmo que, em algum grau, ele ainda recorra ao humor para fugir da realidade e das situações que lhe afetam, como fez quando precisou nomear o lugar em que sua mãe era levada para tratamento.

Como ficou claro na narração de passagens acima, Francie, ao se destacar dos demais garotos da escola, transforma-se em um membro com certa relevância dentro da instituição. Ele recebe uma “promoção” dos padres do local e é alçado ao “cargo” de coroinha, que lhe coloca muito próximo aos sacerdotes. Em seguida, o protagonista desenvolve uma relação mais acentuada com o padre Sullivan, que recebe do menino o apelido de “Bolina”.

Francie sabe que, estando mais próximo dos padres e se destacando no meio de muitos meninos, poderia conseguir determinadas “vantagens” pessoais. Afinal, em sua cabeça, ele só teria a ganhar com isso. Para que tal progressão, de fato, ocorresse, Francie, “esperto” do jeito que é, dá alguns passos importantes com o intuito de fazer seu objetivo ser alcançado o mais rápido possível. O que acreditamos, porém, é que ele não imaginou as prováveis reações que poderiam ser desencadeadas.

A “promoção” eclesial de Francie à função de coroinha coincidiu com frequentes passeios que ele passou a fazer em uma várzea (pântano) próxima à escola, segundo o próprio menino. Suas andanças, conseqüentemente, acordaram o interesse do padre “Bolha”, que não demorou a perguntar ao garoto o motivo de suas andanças pelo campo, “Bolha me diz o que está fazendo dando caminhadas pela várzea de baixo sozinho?”⁵³¹ (McCABE, 1997, p. 91).

Perspicaz, o garoto narra a visão que relatamos quando tratamos do gótico: “Contei-lhe que achava que Nossa Senhora estava falando comigo.”⁵³², (McCABE, 1997, p. 91). A reação

⁵³⁰ **I was exhausted and I had a headache.** All these crows on the telephone wires. What are you looking at cunts, I thought. Then he says get inside out of that and no more of your lip. I went upstairs to the dormitory where there was a saint on every window-sill, such a shower of dying-looking bastards I never seen. Bubble was right behind me as I humped the case. **I pointed to Our Lady. She's in a bad way I said to him, she needs to suck a zube. He said nothing only to be down at Benediction in half an hour and up at six the next morning for footing turf in the bog. There was a little Jesus over on the window across from my bed. He was looking over at me. Poor poor Francie Brady he was saying: Isn't it a terrible pity too? I went over to him and says: Isn't what a terrible pity?** (grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 69)

⁵³¹ “Bubble says to me what are you doing going on all these long walks down to the low field by yourself?” (McCABE, 1992, p.77)

⁵³² “I told him I thought Our Lady was talking to me.” (McCABE, 1992, p.77)

do padre, naquele minuto, mostra que a escolha do protagonista teria sido, aparentemente, “acertada”, “Deus seja louvado, disse Bolha e pensei que ele ia voar direto para o céu naquele minuto. Pude sentir seus olhos em mim quando flutuei para o campo mais baixo”⁵³³. (McCABE, 1997, p. 91)

A cartada do protagonista é, na verdade, a parodização de um milagre que ele lê em um livro da escola. Francie havia descoberto que um menino italiano, muito pobre, um dia, pastorando suas ovelhas no campo, teve contato com Nossa Senhora e isso lhe havia trazido fama e popularidade quase instantâneas. Analisando a narrativa do livreto, o garoto tenta emular o ato do pastorzinho para conseguir alguma coisa em troca com os padres da instituição.

Consequentemente, esse trecho da narrativa pode ser visto como uma paródia a um gênero literário muito difundido no meio Católico, a hagiografia. O *site* da Oxford, *Oxford Handbook Online*, resume o termo, e consequentemente o gênero da seguinte maneira:

O termo ‘hagiografia’, que literalmente significa ‘escrever sobre santos’, refere-se a composições edificantes sobre a vida e os feitos de um homem ou mulher santos, e também pode ser definido como uma disciplina acadêmica que estuda os santos e a literatura relacionada a eles. A Hagiografia é frequentemente classificada como um gênero da literatura bizantina, mas também inclui todos os tipos de obras literárias que promovem a veneração dos santos, incluindo atos de mártires (paixão), *vitae* (vida), *enkomia*, relatos de traduções de relíquias e milagres, e até hinografia. Uma forma de literatura hagiográfica que surgiu na Antiguidade tardia foi a coleção de milagres.⁵³⁴

⁵³⁵

(itálico nosso)

Relatos de aparições de santos não são incomuns no mundo católico e muitas delas “revelam” algo para aquele que foi “agraciado” com a visão divina. Além disso, percebemos, ao analisar algumas dessas histórias, que muitas envolvem, como protagonistas, crianças. Por

⁵³³ “Lord be praised, said Bubble and I thought he was going to take off into heaven on the spot. I could feel his eyes on me as I floated down to the low field” (McCABE, 1992, p.77)

⁵³⁴ The term "hagiography", which literally means "writing about saints", refers to edifying compositions about the life and deeds of a holy man or woman, and may also be defined as a scholarly discipline that studies saints and the literature related to them. Hagiography is often classified as a genre of Byzantine literature, but it also includes all kinds of literary works that promote the veneration of saints, including acts of martyrs (passiones), *vitae* (lives), *enkomia*, accounts of translations of relics and miracles, and even hymnography. One form of hagiographic literature that arose in Late Antiquity was collections of miracles.

⁵³⁵ Fonte: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199252466.001.0001/oxfordhb-9780199252466-e-082> Acessado em 28 de novembro de 2019.

serem tomadas, tradicionalmente, como criaturas “sem pecados”, inocentes, elas têm uma ligação mais estreita com o sagrado. Nesse sentido, o ato de Francie se alinha a esse contexto e pode também ser entendido como uma paródia a eventos históricos ocorridos na própria Irlanda.

Há algumas famosas aparições de santos na Irlanda, de acordo com *The Irish Post*⁵³⁶. Como já havíamos aludido rapidamente em nosso texto, um dos mais conhecidos se deu por volta de 1879, Knock Shrine, na então pequena e típica vila situada no oeste da Irlanda, Knock. Na ocasião, uma menina viu no telhado da igreja três figuras que remetiam a formas humanas. A notícia se espalhou e os membros da vila começaram a acreditar que se tratava de Nossa Senhora, São José e São João, o Evangelista. Do outro lado do terreno estariam: São João Batista, um coral de anjos, uma cruz, e um cordeiro, que poderia estar representando a imagem de Jesus. Um fazendeiro da região também enxergou uma enorme luz dourada irradiando da Igreja.

Na noite de 21 de agosto de 1879, Nossa Senhora apareceu no teto da igreja com São José e São João Evangelista. Nossa Senhora estava vestida com roupas brancas, com uma capa presa ao pescoço. Seus olhos e mãos se levantaram em oração em direção ao céu. Ela usava uma grande coroa e, onde a coroa se encaixava em sua testa, uma única rosa dourada. À sua direita ficava São José, com a cabeça inclinada respeitosamente para ela. À esquerda, São João Evangelista, segurando um livro dos Evangelhos. Ele parecia estar rezando, embora nenhuma palavra fosse ouvida. Ele ficou assim de pé, de maneira que suas costas não estavam voltadas para a Mãe de Deus nem para o Cordeiro que estava sobre um altar. Alguns viram anjos pairando ao redor do Cordeiro, enquanto todos os presentes notaram que a luz do Cordeiro era mais brilhante que a luz de todos os outros presentes. As testemunhas observaram e rezaram por mais de duas horas sob a chuva torrencial e, enquanto o vento do sul soprava contra o telhado, permaneceu perfeitamente seco. As testemunhas presentes perceberam que a Aparição parecia tão real que eles não entendiam por que eles não conseguiam tocar com suas mãos, o que eles viam de maneira tão clara com seus olhos.^{537, 538}

⁵³⁶ Fonte: <https://www.irishpost.com/life-style/4-times-people-ireland-visited-apparitions-virgin-mary-170436> Acessado em 29 de novembro de 2019

⁵³⁷ On the evening of the 21st of August 1879, Our Lady appeared at the gable of the church with St. Joseph and St. John the Evangelist. Our Lady was dressed in white robes, with a cloak fastened at the neck. Her eyes and hands were raised in prayer towards Heaven. She wore a large crown and where the crown fitted her brow, a single golden rose. On her right stood St. Joseph, head bowed respectfully towards her. On her left, St. John the Evangelist holding a book of Gospels. He appeared to be preaching although no words were heard. He so stood that his back was neither turned to the Mother of God nor to the Lamb that stood upon a plain altar. Some saw angels hovering around the Lamb, while all present noticed that the light from the Lamb was brighter than the light from all the others present. The witnesses watched and prayed for over two hours in the pouring rain and while the wind from the south was driving against the gable, it remained perfectly dry. The witnesses present testified that the Apparition seemed to be so alive that they could not understand why they could not touch with their hands what they so clearly saw with their eyes.

⁵³⁸ Fonte: <https://www.knockshrine.ie/history/> Acessado em 29 de novembro de 2019.

Entre as aparições de santos católicos, possivelmente, a mais famosa tenha ocorrido em Portugal, quando Nossa Senhora de Fátima, em 1917, se revelou para três pastorinhos: Lúcia, Francisco e Jacinta⁵³⁹. A santa manifestou aos meninos três segredos, o que, posteriormente, ficou conhecido popularmente como os “Segredos de Fátima”. O primeiro desses segredos mostrava a condenação das almas no inferno; o segundo dizia respeito à Rússia, implorando pela conversão do país; o último, trazido a público apenas em 2000, anunciava as mortes de todo os sacerdotes católicos. Esse, em especial, foi relacionado com o ataque terrorista que o Papa João Paulo II (1920 – 2005) sofreu no dia 13 de maio de 1981, data exata da primeira aparição da santa, 64 anos antes.^{540, 541}

É importante destacar, como se percebe na citação abaixo, que Francie se identifica pessoalmente com o italianinho. A descrição que o narrador faz das roupas que o pastorzinho usava sugere que ele era muito pobre, assim como o protagonista de *The Butcher Boy*. Dessa forma, acreditamos que Francie mimetiza, através da paródia, os atos do garoto, esperando uma “repercussão” que se alinhe ao dele.

Verifica-se ainda que o narrador mantém o tom humorado em sua fala.

Li em um livro tudo sobre aquele menino italiano. Ele estava no meio de um campo em algum lugar tomando conta das ovelhas e o que acontece ele ouve uma voz macia vindo de um lugar nenhum você é meu mensageiro escolhido o mundo vai acabar e tudo mais. Uma hora ele era um caipira italiano sem nada no corpo além do casaco do pai e na outra se transforma num padre famoso andando pelo mundo escrevendo livros e sendo carregado numa liteira dizendo a Rainha dos Anjos me escolheu. Bem eu pensei – você teve sua vez seu padre italiano homem das ovelhas agora vá se foder e faça outra coisa

⁵³⁹ A transcrição das palavras de Lúcia, a menina que se tornou freira, expõe o seguinte:

[...] [1] A primeira foi, pois, a vista do inferno! Nossa Senhora mostrou-nos um grande mar de fogo que parecia estar debaixo da terra. Mergulhados nesse fogo, os demônios e as almas, como se fossem brasas transparentes e negras, ou bronzeadas com forma humana, que flutuavam no incêndio, levadas pelas chamas que delas mesmas saíam, juntamente com nuvens de fumo, caindo para todos os lados, semelhante ao cair das faúlhas nos grandes incêndios, sem peso nem equilíbrio, entre gritos e gemidos de dor e desespero que horrorizavam e fazia estremecer de pavor. [...] [2] Para a impedir [a guerra], virei pedir a consagração da Rússia a meu Imaculado Coração e a comunhão reparadora nos primeiros sábados. Se atenderem a meus pedidos, a Rússia se converterá e terão paz [...] [3] [...] vimos numa luz imensa, que é Deus, algo semelhante a como se veem as pessoas no espelho, quando passaum bispo vestido de branco. Tivemos o pressentimento de que era o Santo Padre. Vimos vários outros bispos, sacerdotes, religiosos e religiosas subir uma escabrosa montanha, no cimo da qual estava uma grande cruz, de tronco tosco, como se fora de sobreiro com a casca. O Santo Padre, antes de chegar aí, atravessou uma grande cidade, meia em ruínas e meio trêmulo, com andar vacilante, acabrunhado de dor e pena. Ia orando pelas almas dos cadáveres que encontrava pelo caminho.⁵³⁹

⁵⁴⁰ Fonte: <https://pt.aleteia.org/2016/09/15/na-integra-as-tres-partes-do-segredo-de-fatima-e-uma-interpretacao/> Acessado em 29 de novembro de 2019

⁵⁴¹ Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-eram-os-tres-segredos-de-fatima/> Acessado em 29 de novembro de 2019.

porque agora entra Francie Brady oi Nossa Senhora eu disse. Bem Francie ela diz como vão as coisas. Vou levando eu respondi.⁵⁴²

(McCABE, 1997, p. 91)

Vendo que as coisas estão se desenrolando com sucesso, Francie aprofunda suas histórias com Nossa Senhora. Ele conta que as aparições se tornam mais frequentes.

Ajoelhei-me no capim do brejo para a penitência. Olhei para cima e lá estava ela no pequeno atalho. Não sabia o que dizer para ela ah é você como foi a viagem boa ou alguma coisa desse tipo. Não sabia por isso não disse nada. Que voz, a de nossa Virgem Maria abençoada. Podia ficar escutando-a a noite inteira. Era como se todas as mulheres mais gentis do mundo tivessem se misturado numa panela grande e lá estivesse saído Nossa Senhora. Tinha um rosário enrolado nas suas mãos cor de pérola e disse que estava feliz por eu ter decidido ser bom. Eu disse não tem por quê, Nossa Senhora.⁵⁴³

(McCABE, 1997, p. 91)

Porém, as visões que Francie tem não se limitam unicamente a Nossa Senhora. Ele nos diz que, um dia após a Mãe de Jesus se revelar, outros santos seguiram o mesmo caminho, fazendo contato. As aparições despertam, inclusive, inveja nos outros meninos da instituição, que se questionam quanto aos motivos pelos quais Francie teria sido o escolhido entre eles. A resposta que os “caipiras” recebem do protagonista reforça a visão de superioridade que ele tem sobre os demais, como Francie já vinha explicitando através dos apelidos que dava aos seus pares.

No dia seguinte, comecei a conversar com mais alguns, São José e o Anjo Gabriel e alguns outros que não sei o nome. Quanto mais melhor. Folheava os

⁵⁴² I read that in a book about this holy Italian boy. He was out in a field looking after the sheep next thing what does he hear only this soft voice coming out of nowhere you are my chosen messenger the world is going to end and all this. One minute he's an Italian bogman with nothing on him only one of his father's coats the next he's a famous priest going round the world writing books and being carried around in a sedan chair saying the Queen of Angels chose me. Well I thought -- you've had your turn Father Italian Sheep man so fuck off now about your business here comes Francie Brady hello Our Lady I said. Well Francie she says how's things. Not so bad I said. (McCABE, 1992, p. 77).

⁵⁴³ I knelt on the soggy turf for penance. I looked up and there she was over by the handball alley. I wasn't sure what to say to her ah its yourself or did you have a nice trip or something like that. I didn't know so I said nothing at all. She had some voice, that Blessed Virgin Mary. You could listen to it all night. It was like all the softest women in the world mixed up in a huge big baking bowl and there you have Our Lady at the end of it. She had a rosary entwined around her pearly white hands and she said that it gladdened her that I had chosen to be good. I said no problem, Our Lady. (McCABE, 1992, p. 77)

livros do padre Sullivan e achei dúzias desses fodidos. São Barnabé, Santa Filomena. Dava para jogar seis partidas ao mesmo tempo com tantos que apareceram na várzea de baixo. Os caipiras estavam morrendo de ódio. Não sei por que ela aparece para você, eles queriam saber, o que você tem de especial? Mandeí-os à merda, será que achavam que ela não tinha coisas melhores a fazer do que aparecer para um bando de babacas fedidos como eles?⁵⁴⁴

(McCABE, 1997, p. 92)

Bem, fica claro, como expusemos, que Francie baseia suas ações em atos de outras pessoas. Contudo, à medida que a narração progride, e ele vai contando mais e mais dessas aparições, o narrador nos faz questionar se essas revelações eram apenas invenções, ou se, em algum momento, o menino passou a ter “realmente” contato com os santos. Francie faz isso de forma tão sutil, que o leitor não percebe, de imediato, que está também sendo convencido das histórias do protagonista, assim como os padres foram, como havíamos comentado.

Encantado com as visões de Francie, o Padre Bolina traz o menino para perto de si. O homem, supostamente, deseja saber mais sobre essas aparições que estão se revelando para o protagonista, principalmente sobre Santa Catarina e Santa Teresa das Rosas,

Estávamos na sacristia e se tinha uma coisa no mundo que o padre Sull gostava de ouvir era eu contando minhas histórias sobre os santos na várzea de baixo. Mas havia duas santas que ele adorava mais que os outros e estas eram Santa Catarina e Santa Teresa das Rosas, que desceu do céu numa nuvem de flores rosas. Na hora que você mencionava os olhos dele marejavam e ele cruzava as mãos em uma prece.⁵⁴⁵

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 92)

⁵⁴⁴ “The next day I got talking to a few more, St Joseph and the Angel Gabriel and a few others I don't know the name of. The more the merrier. I went through Father Sullivan's books and found out “dozens of the fuckers. St Barnabas, St Philomena. We could have had six matches going at once in the low field there was that many. The bogmen were raging. I don't see why she's appearing to you, they said, what's so special about you? I told them to fuck off, what did they think she had nothing better to do than appear to a bunch of mucksavage bastards like them. (McCABE, 1992, p. 78)

⁵⁴⁵ **We were in the sacristy** and if there was one thing Father Sull loved to hear it was my stories of the saints in the low field. But there were two saints he adored most of all and they were St Catherine and St Teresa of the Roses who came down from heaven on a cloud of pink flowers. Any time you mentioned them he got all weepy and joined his hands praying. (grifo nosso) (McCABE, 1992, p.78)

Porém, essa aproximação entre o religioso e Francie se revela totalmente desvirtuada do que se entende como “norma”. Como destacado na passagem acima, as devastadoras investidas do religioso se dão na sacristia da escola. Bolina profana um espaço sagrado. Dentro das Igrejas Católicas, as sacristias são, por excelência, territórios que emanam vestígios do divino. Metaforicamente, esses locais podem ser pensados como um limiar de um cosmo comum, meramente terrestre, profano, a outro, que pertence aos reinos dos céus, em outras palavras, hierático. É ali que, literalmente, os sacerdotes deixam suas roupas mundanas e se paramentam para o ritual sagrado da missa.

É nesse espaço que o velho padre começa a deformar sua admiração pelo garoto, em algo totalmente brutal, em um ato que causa ojeriza. À primeira vista, o relacionamento deveria ter apenas motivos religiosos, já que Francie estava se preparando para ser coroinha. Esse aspecto se revela, inclusive, no apelido que o protagonista emprega para o homem: “Bolina” (McCABE, 1997, p.92).

Em inglês, o epíteto utilizado para o sacerdote é “Tiddly” (McCabe, 1992, p. 78). Segundo o *site Lexico*⁵⁴⁶, o vocábulo pode ser entendido como uma gíria, no contexto britânico, para alguém levemente bêbado. Encontramos basicamente essa mesma acepção, com poucas diferenças, no *The Free Dictionary*⁵⁴⁷.

O que nos permite um olhar diferenciado e revelador sobre o apelido é o *Urban Dictionary*: segundo o *site* do dicionário, entre os seus significados, “Tiddly” é “[...] uma palavra incomum usada para descrever a genitália masculina ou feminina. Como não é exclusivo de nenhum gênero, Tiddly pode, portanto, significar ‘Pênis’ ou ‘Vagina’”⁵⁴⁸. Além disso, ainda de acordo com a publicação, historicamente, a expressão teria como origem a própria Irlanda. Lidi Cavalcante-Luther, tradutora de *The Butcher Boy*, diante do desafio de transpor o vocábulo para o português, fez uma escolha que julgamos acertada, Tiddly foi adaptado como “Bolina”.

Quase instantaneamente, o apelido do personagem, em português, nos lembra o verbo “bolinar”. Sublinha-se, entre os significados da palavra, conforme se lê no dicionário *Michaelis online*, “Manter contatos libidinosos com alguém, geralmente de maneira furtiva; amassar,

⁵⁴⁶ Fonte: <https://www.lexico.com/en/definition/tiddly> Acessado em 02 de dezembro de 2019.

⁵⁴⁷ Fonte: <https://www.thefreedictionary.com/Tiddly> Acessado em 02 de dezembro de 2019.

⁵⁴⁸ “[...] an uncommon word used to describe either male or female genitalia. It is not exclusive to any gender so Tiddly can therefore mean ‘Penis’ or ‘Vagina’”. Fonte: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Tiddly>. Acessado em 02 de dezembro de 2019.

esfregar, passarinhar.”⁵⁴⁹ Diante desse quadro, o leitor tem meios de entender melhor a essência e o relacionamento entre o sacerdote e Francie, através da pista “cedida” pelo narrador por via da alcunha pela qual o clérigo é “nomeado”. Na realidade, o padre Sullivan é um pedófilo, um monstro que atormentará o protagonista.

Francie, porém, nunca teve contato com as santas às quais Bolina era devoto, Santa Catarina e Santa Teresa das Rosas. Dessa maneira, o menino precisou inventar coisas sobre elas para agradar ao padre, como ele próprio deixa claro em sua fala: **“Elas nunca apareceram na várzea de baixo mas ele me encheu tanto que tive de inventar coisas sobre elas e o que me disseram.”**⁵⁵⁰ (McCABE, 1997, p. 92). Obviamente, o menino não contou ao sacerdote que tudo que ele estava lhe relatando era apenas mais uma de suas invencionices.

Sullivan (Bolina), pela maneira como é descrito pelo narrador, não parece ser um padre novo, alguém que acabara de ser ordenado para as atividades clericais. Na realidade, Bolina soa mais como um sacerdote de longa data, alguém com muita experiência dentro da Igreja. Por esse motivo, pensar nesse personagem como alguém “inocente”, que é meramente enganado por uma criança, não parece ser algo muito plausível. Talvez, o homem se permita “cair” na “lábria” de Francie para obter, em contrapartida, algum prazer sexual do menino, uma criança que queria sair dali. O padre usa Francie para seus desejos doentes.

No trecho abaixo, além do relacionamento entre Francie e Sullivan, destaca-se o humor (dolorido) presente na narração.

Quando contei a história [sobre as santas] gotas de suor do tamanho de cerejas começaram a aparecer na sua testa [Sullivan/Bolina] e quando acabei ele começou a murmurar e a se remexer no lugar indo para esse lado e para aquele e não indo a lugar nenhum ao mesmo tempo. Não foi antes da terceira ou quarta vez que contei essa história sobre as rosas que ele começou o Show de Bolinagem. **Pensei que fosse divertido com todos os prêmios que se podia ganhar dele.** Você está bem Francis ele perguntava. Estou ótimo padre e baixava minhas pestanas acanhado como fazia Nossa Senhora. Sente aqui ele pediu e bateu nos joelhos. Por isso sentei. **O que faz Bolina então é tirar seu pinto e começar a esfregá-lo para cima e para baixo me sacudindo no colo. Depois o seu corpo inteiro vibra e ele se inclina para frente e fico achando que ele vai se partir em dois.** Eu ia ficar em sérios apuros se isso acontecesse. [...] **Ele me deu três cigarros porque era tudo o que tinha. Sabia que me daria todos os cigarros da fábrica Carroll se pudesse.** O jeito como ele olha

⁵⁴⁹ Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bolinar/> Acessado em 02 de dezembro de 2019.

⁵⁵⁰ “They had never come to the low field at all but he kept asking me about them so I had to make up a few yarns about them and all the things they said to me.” (McCABE, 1992, p. 78)

para você o velho Bolina com sua boca triste e enrugada. Era como o lobo depois que o bip bip o fazia de bobo.⁵⁵¹

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 93- 95)

Antes de deixarmos a citação acima, gostaríamos de destacar um termo que a tradução em português não deixa evidente, pois não haveria, em nossa língua, nada equivalente à gíria. Assim sendo, tomaremos, como ponto de partida, a expressão no original. No momento em que Francie narra que o padre deseja que ele toque sua genitália, o narrador utiliza como nomenclatura para o órgão sexual masculino a expressão “Mickey”. Na Irlanda, uma das gírias⁵⁵² para pênis é justamente (ironicamente) “Mickey”. Assim, mais uma vez, voltamos a nos encontrar com a ambiguidade, como Linda Hutcheon havia mencionado.

Ora, vimos que, por diversas vezes, o narrador faz menções e alusões a obras do contexto *pop*, o “Mickey” citado por Francie, em inglês, acaba nos remetendo, mesmo que indiretamente, a esse enredamento. Como é de conhecimento comum, Mickey é um personagem da *Disney* que está corriqueiramente associado ao universo infantil, à brincadeira, a atos pueris. Em *The Butcher Boy*, porém, esse contexto é totalmente invertido, e o personagem acaba, conseqüentemente, ligando o ratinho da *Disney* a um ato grotesco, medonho.

Ao fazer isso, através da linguagem, com esses sinais que vão surgindo à medida que a trama avança, fica evidente o “desgaste” do mundo infantil, das coisas ternas e inocentes a que Francie tanto se apegava. Os símbolos que deveriam fazer parte desse universo estão nus, despidos de sua significação original. Além do mais, não podemos deixar de destacar que Mickey, o personagem da *Disney*, é um dos elementos que formam o *soft power* americano mais poderoso, principalmente no contexto histórico e cultural da década de 60, no século XX, no ocidente.

⁵⁵¹ When I told the story sweatbeads as big as berries popped out on his forehead and when it was over he started muttering and fumbling around the place going this way and going that way and going nowhere at the same time. It wasn't until the third or fourth time I told this story about the roses that he began the Tiddly Show. **I thought it was a great laugh with all the prizes you could win out of it.** Are you all right Francis he'd say. Oh I'm grand Father and dropped my eyelids shyly like Our Lady did. Sit up here he said and slapped his knees. So up I went. **What does Tiddly do then only take out his mickey and start rubbing it up and down and jogging me on his knee. Then his whole body vibrates and he bends away over I thought he was going to break off in two halves. I'd be in a right fix if that happened. [...] He gave me three fags for that was all he had left. I knew he would have give me all the fags in Carroll's factory if he had them.** The way he looked at you that old Tiddly with his big sad squiggle of a mouth. It was like the coyote after the road runner has made a complete cod out of him. (ênfase nossa) (McCABE, 1992, p. 79-81)

⁵⁵²<https://www.dailyedge.ie/irish-slang-4-2291661-Aug2015/> Acessado em janeiro de 2019

Em diversos contextos históricos, ao longo de séculos, os padres não representavam apenas a Igreja Católica, ou o próprio Deus, eles eram figuras investidas de poder secular, o Papa, provavelmente, seja o maior representante desse tipo de força. Durante séculos, os herdeiros do trono de São Pedro foram uma potência com mais autoridade que monarcas. As funções dos sacerdotes e sua influência social, por resultado, se estabeleciam para além da esfera unicamente religiosa. Em *The Butcher Boy*, Bolina não se alinha ao aspecto usual simbólico que remete aos padres, pelo contrário. O homem está mais inclinado a uma imagem que o relaciona ao “lobo mau”, ou aquele que conduz as ovelhas ao abate.

Bolina e os outros padres, como Bolha, na trama, ainda fazem o papel paródico de “guias”. Poderíamos, inclusive, pensar neles através da teorização de Campbell sobre a Jornada do Herói. Nesse contexto, esses personagens funcionariam como espécie de “arautos invertidos”. Ao invés de instrumentalizarem o protagonista para o bem, ou para combater o mal, como usualmente se vê nos enredos que o mitólogo americano estudou, os padres, pelo contrário, acabam paramentando Francie para a trilha do crime. Com certeza, a violência que o protagonista sofreu na “Escola para Porcos” contribui em sua jornada, alimentando o sentimento de raiva e solidão que ele demonstra no decorrer do texto.

Parte desse “direcionamento” fica textualmente evidente quando Francie diz “acreditar” que tem vocação para ser padre.

Fui contar para Bolha que estava quase cem por cento certo de que eu tinha vocação para a batina e estava me orientando. Bolha ficou nas nuvens. Interrompeu-me no ambulatório e diz: Olhe para o Santo Agostinho! Sim padre, eu disse e abaixei a cabeça. Sim padre, eu disse baixinho quem quer que fosse esse Santo Agostinho não havia nada sobre ele no meu livro de santos. Se é o chamado de Deus então é seu dever não sentir medo. Lembre-se que estamos aqui o tempo todo. É para isso que somos padres afinal de contas. Não somos o bicho papão Francis! Eu sei padre eu disse, sei disso. Dava para sentir o seu olhar e ele ronronando consigo feliz da vida enquanto eu descia para a várzea de baixo para uma conversa com os santos e um cigarro e enfiar meus dentes num pacotinho de chocolate Rolo que Bolina me deu.⁵⁵³

(McCABE, 1997, p. 95-96)

⁵⁵³ He told Bubble he was almost one hundred per cent sure I had a vocation for the priesthood and he was giving me guidance. Bubble was over the moon. He stopped me in the ambulatory and says: Look at Saint Augustine! Yes, Father, I said and bowed my head. Yes Father, I said softly, whoever St Augustine was, there was nothing about him in my saint book. If God does call you it is your duty not to be afraid. Remember that we are here at all times. That is what we priests are for after all. We're not ogres Francis! Yes Father I said, I know that. I could feel him staring after me purring away happily to himself as I headed off to the low field to talk to the saints and smoke a fag and get stuck into the packet of Rolo that Tiddly had given me. (McCABE, 1992, p. 81-82)

As investidas de Bolina se aprofundam e ganham outras nuances. O personagem, por exemplo, começa a fetichizar Francie como uma “garotinha”, o que nos remete à imagem machista e estereotipada da “menina” como uma “Lolita”, vulgarmente, uma “safadinha”. Além disso, segundo o narrador, o padre passa a cultivar a ideia de que um dia possa casar-se com o protagonista.

Figura 64 - Francie e Bolina



Francie, na adaptação fílmica de *The Butcher Boy*, usando a boina que Bolina (Milo O'Shea (1926-2013)) que lhe deu e comendo chocolate, que também ganhou de presente.

O padre, assim como Francie, não consegue delimitar o que é puramente “fantasia” ou “realidade”.

Bolina disse não seria maravilhoso se pudéssemos nos casar? Eu disse seria demais. Eu poderia comprar-lhe flores e chocolates e você teria o jantar pronto quando eu chegasse em casa ele diz. Ha ha ha **eu ri como uma moça**, e como Bolina gostou disso! Minha Pequena Miss Flor de Neve, eu disse, Rainha das Coisas Belas no Mundo!, e isso quase o fez perder o controle de tudo. O suor jorrava da sua casa. Flip, para dentro foram os Rolos. [...] Sente aqui agora e me põe no seu colo Ah ele diz **você é uma peça rara**. Ha ha ha eu faço do

jeito que ele gosta e ele diz **você nem vai adivinhar o que eu trouxe para você.**

Enfie o dedo na boca e virei os olhos maliciosamente. Adivinhe, ele diz. Vamos, adivinhe. Doces, eu disse.

Não, não são doces.

Um livro, eu disse, é um livro.

Não, ele disse, não é um livro.

Enumerei todo tipo de coisa mas tudo em vão. Podia ouvir Bolina todo excitado atrás da cadeira grande e o barulho do papel de embrulho. Seus dedos escorregavam por todo canto enquanto ele tentava abrir o pacote.

Deixa eu tentar, eu disse.

Ah, disse Bolina. Os olhos de Bolina estavam do tamanho de cereja. Dei uma volta. Ah padre que lindo! **Era um [sic] boina de mulher com uma fita longa branca caindo de um lado.**

Senti vontade de cair na gargalhada mas o pobre Bolina não iria gostar mordida os lábios ah Francis.

O que você achou eu pergunto colocando a boina e dando uma volta para ele como se estivesse na frente de um espelho. Fiquei rodopiando pela sala e Bolina ficou tão fraco que teve de se encostar contra o braço da cadeira.

Você acha – oh que sou linda – ah! eu digo.

Seu lábio inferior tremia. Sente aqui agora ele diz por isso subi no seu colo. **Ele me abraça você não tem ideia de como eu amo você Francis ele diz à noite até sonho com você.**⁵⁵⁴

⁵⁵⁴ **Tiddly said wouldn't it be lovely if we could get married.** I said it would be great. I could buy you flowers and chocolates and you could have dinner ready when I come home he says. Ha ha I laughed, like a girl, and did Tiddly like that! Little Miss Snowdrop, I said, Queen of All The Beautiful things in the world!, and that nearly drove him astray in the head altogether. The sweat hopped off him. Flip, in went the Rolos. [...] Sit up here now, he says and took me on his knee. O he says **you're a picture.** Ha ha I says the way he liked it and he says **you'll never guess what I got for you.**

I stuck my finger in my mouth and rolled my eyes mischievously.

Guess, he says. Go on, guess.

Sweets, I said.

No, its not sweets.

A book, I said, its a book.

No, he said, its not a book.

I tried all sorts of things but it was none of them. I could hear Tiddly rooting about behind the big armchair and the crackling paper of a parcel. His fingers were all over the place as he fumbled with the twine and tried to open it.

Let me, I said.

O, said Tiddly.

Tiddly's eyes were the size of jampot lids. I swooned.

O father it's lovely!

It was a woman's bonnet with a long white ribbon dangling down.

I felt like laughing my arse off but poor old Tiddly wouldn't have liked that biting away at the skin of his mouth oh Francis.

What do you think says I putting it on and doing a twirl for him in front of the mirror. I went spinning round the room and Tiddly got so weak he had to steady himself against the arm of the chair.

Oo do you think -- ah I'm beautiful -- ah!, I says.

His bottom lip was trembling. Sit up here now I says so up I went. **He puts his arm around me you've no idea how much I love you Francis he says in the nights I even dream about you.**

(grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 86-90)

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 101-105)

Porém, Bolina, durante um de seus momentos de delírio sexual, em determinado instante, transpassa um limite “aceitável” (é importante esclarecer que tudo, na violência sexual, pedofila, sofrida por Francie, é horrível e nojento, veementemente reprovável), o que acaba motivando a rejeição de Francie. Não podemos perder de vista, nunca, que Francie é uma criança que está sendo violentada duramente. Quando o padre começa, indiretamente, a fazer o protagonista relembrar momentos doloridos e traumáticos de seu passado, coisas muito íntimas, que atingem o menino em uma dimensão profunda, fazendo-o revisitar experiências nas quais residem suas angústias, circunstâncias que o fazem sentir-se envergonhado, saudoso e sozinho diante do mundo, Francie se recusa a continuar a manter qualquer tipo de relacionamento com Bolina, hostilizando-o. Consequentemente, o que vemos é o vínculo entre eles se desmanchar em violência, que só não termina em algo pior do que agressões verbais por intervenção de outros religiosos.

No meio de tudo isso, sublinha-se o aspecto imaginativo de Francie funcionando com o intuito de evitar que ele experimente ainda mais sofrimentos. Para isso, o personagem recorre ao domínio da imaginação, baseando-se em um mundo que ele acredita que as coisas funcionam como deveriam. Quando precisa relatar a Bolina como é sua casa, Francie se vê “encurralado”, a rota de fuga mais segura que ele encontra é descrever a residência dos Nugents, onde ele enxerga um cosmo funcional, totalmente diferente do seu lar.

Além dos aspectos sublinhados acima, destacamos o estilo adotado pelo menino para contar o evento. O “ritmo narrativo”, em sua forma textual, é, superficialmente, à primeira vista, apenas “bagunçado”, sem “ordem”. Entretanto, na realidade, ele pode ser melhor descrito, dentre outras coisas, como: alucinante, anárquico, tempestuoso. Inclusive, fugindo das regras usuais da gramática de língua inglesa.

A falta de pontuação e a maneira como se processa a narração, contudo, parecem carregar um propósito muito relevante para a história, principalmente, do ponto de vista da formação do garoto. O texto, como se comprova através de sua leitura, provavelmente, está mimetizando a mente de Francie sendo tomada pelo caos. E mais, tudo isso poderia ainda nos indicar uma degeneração psíquica do menino, e a amostra de vestígios esquizofrênicos surge. O gatilho para essa desordem mental não é apenas a rememoração das calamidades implicadas

na vida familiar de Francie. Com certeza, o assédio sexual do padre tem um forte peso para o descarrilamento psicológico do protagonista.

Quero saber tudo sobre você. Dez rolos eu digo. Conte tudo sobre você. contei um monte de mentiras e coisas verdadeiras misturadas. Foi divertido, tudo sobre a partida de futebol e a cidade e o bêbado e todas as coisas que se passaram mas não era isso que ele queria saber. Sim sim ele diz mas quero saber sobre *você* Francis. Aposto que mora numa casa bonita não? Não mora? Você mora numa casa bonita? Ele me deu um sorriso enorme e esta foi a primeira vez que pensei comigo: **Não gosto mais de você Bolina.** [...] Não ia contar nada mas ele não parou de dizer vamos conte vamos conte e tudo o mais. contei que tínhamos um piso de cerâmica branco e preto na copa e uma televisão de vinte e três polegadas mas isso não era o bastante ele ainda continuou dizendo. Quanto mais ele me fez dizer coisas tanto mais eu corava contei tantas coisas que agora não tinha mais como voltar atrás e dizer que não estava falando de nossa casa mas da casa dos Nugent tive de continuar se ele tivesse parado então estaria bem mas não parou, ficou me fazendo dizer mais e mais. E isso era o que dona Nugent queria. Vi-a parada embaixo de uma árvore parada no beco atrás das casas não muito longe da poça de Joe e eu. Mamãe saiu para o quintal para estender a roupa. Quando dona Nugent a viu sorriu com seus lábios finos. Depois se aproximou e se encostou na parede. Mamãe lutava com o peso da roupa em seus braços. Ela continuou sorrindo para mamãe. Com seus olhos ela dizia: Vou falar quando achar que é hora. [...] *Não me machuque Francie eu amo você!*

Havia um abridor de envelopes afiado na sua mesa já o tinha visto várias vezes comecei a apalpar a mesa procurando-o e tentei cortá-lo mas não conseguia pegá-lo *não não eu amo você!* era tudo o que ouvia. *Solte-o!*, ouvi mas não tinha certeza quem era acho que era Bolha e outro alguém não puder ver seus rostos meu rosto virado foi tudo o que via era mamãe sorrindo e dizendo para mim repetidamente não se preocupe Francie não importa o que ela [dona Nugent] diz sobre você nunca vou acreditar nunca o desonrei nunca não do jeito que eu fiz com você mamãe eu disse *não filho não!* ela disse eu disse é verdade mamãe não ela diz mas era verdade e sempre será não importa o que eu fizer.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ I want to know everything about you. Ten Rolos, says I. Tell me all about yourself. I told him a heap of lies and true stuff mixed in. That was a good laugh, all about the football match and the town and the drunk lad and all the things that went on but that wasn't what he wanted to know. Yes yes he says but I want to know about *you* Francis. I'll bet you live in a nice house do you? Do you live in a nice house? He gave me a big uncle smile and that was the first time I thought to myself: **I don't like you any more Tiddly.** He chuckled at the ribbon of the bonnet and crinkled up his eyes. Go on, he says you can tell me. I was going to tell him nothing but he kept at it go on go on and all this. I told him we had black and white tiles in the scullery and a twenty three inch television but that wasn't enough for him he still kept at it. The more he made me say things the redder my face was getting I had said so much now I could never go back and say that I wasn't telling "him about our house at all but Nugents I had to keep going if he had stopped then it might have been all right but he didn't, he kept making me saying more and more. And that's what Mrs Nugent wanted. I saw her standing there beneath a tree in the lane behind the houses not far from me and Joe's puddle. Ma came out into the yard to take in the washing. When she seen her Mrs Nugent smiled through her thin lips. Then she went over to her and leaned over the wall. Ma stumbled with the washing piled under her arm. She just kept smiling at ma. With her eyes she was saying: I'll speak when I'm ready. [...] *Don't hurt me Francie I love you!* There was a paper knife on his desk I seen it there plenty of times I

(grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 105-106)

A agressão pedófila ocorrida dentro de um ambiente pertencente à Igreja Católica, como é o caso da “Escola para Porcos”, em *The Butcher Boy*, evoca, parodicamente, eventos históricos que abalaram a Irlanda na última década do século XX. Em 1992, no mesmo ano do lançamento do romance de McCabe⁵⁵⁶, um escândalo de tamanho colossal atingiu o clero católico irlandês, quando diversas denúncias de assédio sexual vieram à tona, desgastando a imagem e a reputação da instituição religiosa.

Provavelmente, uma citação retirada de Tom Inglis (1998) ilustra bem o que ocorreu: “Uma Igreja que enfatiza a necessidade da confissão dos pecados tinha uma enorme dificuldade em confessar seus próprios pecados”⁵⁵⁷ (p. 217). De acordo com Savage e Smith (2003), desde 1992, a Igreja Católica da Irlanda tem sido sistematicamente assolada por escândalos que demonstram, dentre outras coisas, um movimento, por parte da cúpula da hierarquia da instituição religiosa, para evitar as possíveis controvérsias embaraçosas. Isso ocorre, aliás, sem olhar para a dor e o sofrimento que atingem as vítimas, obviamente, as maiores afetadas pelos casos.

Ainda segundo Savage e Smith (2003), muitos apontam como o possível epicentro para o terremoto moral que abalou os pilares da Igreja Católica as revelações públicas sobre um líder respeitadíssimo da hierarquia do clero irlandês, o bispo Eamon Casey, da região de Galway. Em 1992, a imprensa teria, então, revelado o fato de ter o padre, na época, um filho com idade de dezoito anos (Inglis afirma que o garoto tinha 16 anos (p.218). Contudo, essa narrativa não finda no estágio relatado, há outros desdobramentos ainda mais complexos. Apurou-se que o sacerdote teria abandonado a sua criança e a mãe do menino por anos, uma americana divorciada, segundo Inglis (p.218). Além disso, emergiram relatos de que Casey teria utilizado recursos oriundos da própria Igreja com o intuito de silenciá-los.

just felt around for it and tried to cut him but I couldn't get at him *please please I love you!* was all I could hear. *Put it down!*, I heard I wasn't sure who it was I think it was Bubble and someone else I couldn't see their faces right my head swum, all I could see was ma smiling and saying to me over and over again don't worry Francie no matter what she says about you I'll never believe it I'll never disown you ever ever not the way I did you ma I said *no son no!* she said I said its's true ma no she says but it was and it always would be no matter what I did. (grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 90-91)

⁵⁵⁶ Provavelmente McCabe não se baseou diretamente no evento, mas no sentimento que pairava sobre a Irlanda.

⁵⁵⁷ “A Church which emphasises the necessity to confess sins had enormous difficulty in confessing its own sins” (INGLIS, 1998, p. 217)

Conforme Inglis (1998), a mídia teve um papel importante nesse caso, foi ela que quebrou o silêncio, revelando toda a história. Salienta-se que isso não era algo muito corriqueiro na época, visto que a Igreja e os meios de comunicação tinham uma ligação íntima. Quando tudo veio à tona, obviamente, a instituição religiosa não queria “falar” sobre o tema. Na época, a Igreja Católica ainda era uma instituição irlandesa forte, poderosa e extremamente influente no país. Apesar disso, a maneira como a Igreja agiu diante do caso mostrou que ela tinha um problema grande demais para lidar e não via modos de resolver a situação. Ao fim, como resultado, Eamon Casey foi banido da Irlanda.

Como é nítido na repercussão do caso acima, o silêncio ocupa um lugar de destaque nas crises da Igreja Católica, principalmente, quando o clero está diretamente envolvido em situações “complicadas”. Em *The Butcher Boy*, essa “lei”, oficialmente não sancionada pela Igreja, aparece como “conduta” para tratar o resultado das circunstâncias do envolvimento entre Francie e o padre Bolina.

O silêncio, porém, em determinadas ocasiões, permite que o “não-dito” tenha um poder revelador muito mais impactante do que as palavras, que não chegam a ser materializadas. Como se percebe através da narrativa, Bolha teme que Francie revele para alguém o que se passou dentro da escola gerida pela Igreja. Isto é, há o pavor de que o menino exponha os sombrios segredos e atos heréticos cometidos por um membro do clero em solo “sagrado”.

Além disso, o padre Bolha tenta “justificar” as atitudes desviadas de Bolina, ao que parece, meio “envergonhado”, com um riso amarelo nos lábios, precisando ter muito cuidado com as palavras para tratar a problemática. Ele sabe que um passo em falso pode ter sérios impactos. Porém, em nenhum momento ele cita expressamente o acontecido. O narrador ainda nos permite conhecer o “desfecho” da situação. Francie conta que, como solução para o problema, de acordo com Bolha, o suposto caminho “punitivo” para o molestador é o seu exílio, junto a sua irmã, em Dublin.

Obviamente, como era de se esperar, o padre não usa palavras que remetam a nenhum tipo de “condenação”. Aliás, se o que se desenrola com Bolina realmente seguir o caminho indicado por Bolha, está longe de ser verdadeiramente um ato de punição. A atitude empreendida soa mais como uma tentativa de lançar uma cortina de fumaça sobre a questão, consequentemente, abafando-a, e por fim, provavelmente, esperando que caia no silêncio do esquecimento.

Francie, contudo, desconfia que esse ciclo predatório teria um fim com essa suposta “pena” imposta ao pedófilo. Ele também não se convence de que o homem foi, a sério, enviado

à casa de uma irmã, que poderia “cuidar” dele. A razão apontada para o recolhimento do padre é o seu “cansaço”. O menino acha que Bolina foi levado, na realidade, a uma “garagem”, ou melhor, um hospício.

Num dia chuvoso vi Bolina entrando num carro e nunca mais foi visto, talvez tenha ido para uma garagem bem longe para esfregar o seu pinto em algum caipira boa sorte e adeus. Bolha me chamou à sua sala e senti que ele estava fazendo papel de detetive, tentando descobrir coisas. Toda vez que achava que eu não estava olhando ele me olhava por cima de sua xícara. Se me virasse ele olhava rápido para o outro lado. Estava tentando escolher as palavras certas porque sabia que se usasse as erradas eu não lhe contaria nada e talvez se dissesse as certas eu nãoalaria do mesmo jeito. Afundei na poltrona grande de couro e ele diz você gosta de balas de mel gosto sim eu digo. Fez mais algumas perguntas sobre como eu estava me dando agora. Eu respondia OK, sim e não para tudo. Tinha franzido a testa tentando achar a maneira correta de dizer certas coisas era como tentar fazer uma curva com duas rodas. Algumas vezes eu dava de ombros e olhava para a janela. Depois Bolha fica parado olhando para fora e fazendo nós com os dedos cruzados nas costas se perguntando como começaria seu discurso. Era um discurso diferente dessa vez não ia ter histórias engraçadas ou nada daquilo porque ele sabia o que eu estava pensando que vá à merda com as histórias engraçadas e ele tinha razão. Disse que a vida era difícil, todo mundo tinha seus problemas. Algumas coisas que as pessoas faziam eram difíceis de serem compreendidas. [...] Ele me disse que Padre Sullivan era um homem bom. Fiquei calado. Ele começa a contar uma história sobre o padre indo visitar sua irmã em Dublin. Ele tem trabalhado muito duro ultimamente se você quer saber, ele diz com um riso amarelo. Sua irmã vai tomar conta dele eu perguntei e tomei um gole de chá. Vai, ele diz, ela é uma pessoa boa. Ele tem sorte de tê-la. Não queria mas tive de rir quando ele disse isso. Estava rindo comigo mesmo. Irmã, o caralho! Coitado do Bolina estava provavelmente subindo as paredes de uma garagem nesse momento gritando *Amo você caipira!* para algum rapazinho do interior. Bolha sabia que eu estava rindo mas ele não pôde fazer nada. Se ele dissesse: Pare de rir, aí então eu riria mais ainda. Chegaria até a janela e gritaria: Ei, caipiras! Vocês ouviram falar que o padre Bolina é o homem do Rolo! É isso que Bolina temia. Que todo mundo pudesse escutar.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ **One wet day I seen Tiddly climbing into a car and he was never seen again, probably away off to the garage to rub some bogman with his mickey good luck and good fucking riddance.** Bubble called me up to his study and I could see he was on for a bit “of detective work. Every time he thought I wasn't looking he'd look at me over the rim of the teacup. If I turned he'd look away again quick as a flash. **He was trying to think of the right words for he knew if he got the wrong ones I'd tell him nothing and maybe if he did I'd tell him nothing anyway.** I sank into the big leather chair and he says do you like Scots Clan I do indeed I says. He asked me a few questions about how I was getting on now. I said OK and yes and no to them all. His face was all creased up trying to find the right way of saying things it was like trying to turn the corner on two wheels. Sometimes I just shrugged my shoulders and looked out the window. Then Bubble stands there staring out knotting the fingers together behind his back wondering what way would he start his speech. **It was a different speech this time there was no jokes or any of that for he knew what I thought fuck the jokes and he was right. He said life was difficult, people had their troubles.** Some of the things people did were hard to understand. [...] He said Father Sullivan was a good man. I said nothing. **He starts to tell me this story then about him going off to Dublin to visit his sister.** He's been working hard lately too hard if you ask me, he says with a watery laugh. His sister will look after him I

(grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 108-109)

Francie deixa-nos entender que aquele “segredo” estaria guardado “para sempre”, segundo ele, isso se manteria dessa forma, se ninguém enchesse seu saco, “Mas não precisava se preocupar com isso. Contanto que ele me deixasse em paz eu não diria nada sobre o Padre Pau-Grande quero dizer Bolina. [...] Só queria que me deixassem em paz”⁵⁵⁹ (McCABE, 1997, p.110).

Porém, apesar do aparente voto de “silêncio” do menino, Francie sente o desejo de externalizar o que ele vivenciou. Necessitando, mesmo que não verbalize isso, de alguém de sua confiança ao seu lado. Provavelmente, o peso do trauma e o sentimento negativo que decorrem dos acontecimentos começam a lhe ferir por dentro. O riso e a comicidade, que estavam presentes, inclusive, nos momentos da violência sexual, como se percebe nos trechos destacados acima, não são, obviamente, sustentáculos firmes que mantenham o protagonista longe da angústia.

Joe, então, é o escolhido por Francie para lhe “ouvir”, o que é natural diante dos aparentes laços que ligavam os dois meninos, afinal eles eram amigos, e não era uma amizade qualquer. As crianças tinham realizado um pacto de sangue, isso deixava o relacionamento mais estreito e íntimo, houve até mesmo um “ritual” no momento da “assinatura” de tal “acordo”, como mencionado. A crença nessa união, aliás, era uma das convicções mais firmes em que o protagonista acreditava e à qual se apegava.

Por essas razões, Francie deseja que o seu antigo companheiro de traquinagem ouça suas “peraltices” na “escola para porcos”. Além disso, ele estava “impaciente” para rever Joe: “Fiquei com um nó na barriga esperando aquele fim-de-semana”⁵⁶⁰ (McCABE, 1997, p. 112). Talvez essa ansiedade tenha relação com o conteúdo das coisas que ele contaria. Apesar dessa inquietação, Francie tinha convencimento e certeza da força do vínculo que mantinha com seu

said and sipped the tea. She will, he says, she's very good to him. He's lucky has her. I didn't mean to laugh but I just had to when he said that. **I was chuckling away to myself. Sister, for fuck's sake! Poor old Tiddly was probably climbing up the walls of the garage by now shouting *I love you bogman!* to some young farmer lad.** Bubble knew I was laughing but there wasn't much he could do about it. If he said: Stop laughing, I'd only go and do it worse. I'd push him out of the way and shout out the window: **Hey bogmen! Did youse hear about Father Tiddly the Rolo man! That was what Bubble was afraid of. That everybody would hear.** (grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 93-95)

⁵⁵⁹ “But he didn't have to worry about that. As long as he left me alone and minded his own business I wouldn't say anything about old Father Big-Mickey I mean Tiddly. [...] I just wanted to be left alone.” (McCABE, 1992, p. 95)

⁵⁶⁰ “I had a pain in my stomach waiting for that weekend to come.” (McCABE, 1992, p. 97)

amigo: “Então pensei comigo a melhor coisa sobre uma amizade é que você pode contar tudo e uma vez que pensei nisso não liguei mais. Assim que comecei a contar a história se desenrolou sozinha”⁵⁶¹. (McCABE, 1997, p. 112).

Francie começa falando sobre suas travessuras aqui e ali pela escola. Tudo, até aquele momento, parece estar indo bem: “Isso parece muito divertido disse Joe, o que você fez para que eles o trancassem na sala das caldeiras? Eu digo ah nada apenas aprontando, sabe como é.”⁵⁶² (McCABE, 1997, p. 112). Porém, à medida que os eventos vão sendo narrados, uma espécie de sombra começa a pairar sobre os meninos, um muro impenetrável é, então, erguido. Consequentemente, a amizade, que parecia muito firme, se vê abalada, e entra em um processo de desvanecimento. Por fim, a confiança depositada por Francie no seu melhor amigo se mostra incapaz de lidar com aquilo.

Nota-se que, ao começar a narrar suas peraltices a Joe, Francie diz estar com os olhos molhados e não conseguia parar de rir. O personagem deixa em suspensão, para o leitor, se as lágrimas eram, verdadeiramente, uma consequência do seu “riso”, ou se, pelo contrário, elas materializavam suas tristes lembranças trazidas à tona naquele instante, de maneira “física”.

Você deveria ver os Rolos que ele [Bolina] me deu, devo ter comido uns dois mil daquele chocolate fodido Joe. Rolos disse Joe, ele lhe deu Rolos mas *para que* ele lhe deu os Rolos? Pelo que vi era só o que Joe queria saber. Toda vez que eu continuava com a história ele interrompia e vinha com a mesma pergunta para quê? para quê? Eu queria que ele parasse de repetir isso. Queria que ele parasse de falar da coisa. Queria falar sobre o esconderijo e os velhos tempos cutucando o gelo e de quem é a vez para jogar a bolinha de gude e tudo mais, era sobre isso que eu queria falar. Aqueles tinham sido os melhores dias. Dava para ver através daqueles dias, límpido como vidro polido. Mas Joe não queria saber. Continuou a repetir sobre a outra coisa e no fim contei e o que ele faz é dizer Francie ele não fez isso, fez? Perguntei a ele do que está falando Joe ele *fez* não lhe disse que fez? ⁵⁶³

⁵⁶¹ “Then I thought the best thing about friends is you can tell them anything in the whole world and once I thought that I didn't care.” (McCABE, 1992, p. 97)

⁵⁶² “It sure is some laugh said Joe, what did they lock you in the boilerhouse for? I says oh nothing just messing around, you know. ” (McCABE, 1992, p. 97)

⁵⁶³ You want to see the Rolos he gave me I said, I must have ate about two thousand fucking Rolos Joe. Rolos said Joe, he gave you Rolos but what did he give you Rolos *for*? As far as I could see that was all Joe wanted to hear about. Anytime “I went on with the story he kept bringing me back to that part what for, what for? I wanted him to stop going back to that. I wanted to stop talking about the whole thing. I wanted to talk about the hide and the old days and hacking at the ice and whose turn it was to toss the marble and all that, that was what I wanted to talk about. They were the best days. You could see through them days, clear as polished glass. But Joe didn't want to. He kept going back to the other thing so in the end I told him and what does he say then he says Francie he didn't really do that did he? I said what are you talking about Joe he *did* didn't I just tell you? (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 97)

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 113)

Então, ao saber o que se passou, Joe rompe o laço que atava os dois personagens, e a aliança que havia sido selada, através do pacto é, por fim, quebrada. O amigo de Francie fica desconcertado ao ouvir o que o protagonista passou.

Então comecei a suar frio por causa do jeito que Joe olhou para mim. Pude ver o capim amassado onde ele estivera deitado porque ele tinha se movido. Estava sentado num lugar diferente agora. Não tinha ido muito longe para que eu não notasse. Mas notei. Foi só por uma fração de segundo que nossos olhares se cruzaram mas ele sabia que eu sabia. Deus eu disse: Te peguei Joe, Bolina! Imagine alguém fazer coisas assim! Bolina! Rolos – puta merda!⁵⁶⁴

(McCABE, 1997, p. 113)

Sabendo que a revelação havia causado um imenso desconforto em Joe, Francie fica desconcertado, perdido, com a reação de seu companheiro. Apavorado, exalando aflição, o protagonista recorre, mais uma vez, ao riso, mas esse gesto, de maneira nenhuma reproduz um ato de felicidade. É um momento dramático, trágico para o menino. O desespero transborda das descrições do narrador, ele diz: **“Ri até as lágrimas escorrem pelas minhas faces. Enganei você, eu gritei. Estava com dor de cabeça e meu rosto começou a esquentar.”**⁵⁶⁵ (grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 113).

Joe, ao ouvir a “confissão” do seu amigo, só pensa em fugir dali, visivelmente perturbado: “Então Joe disse que era hora de voltar para fazer os seus deveres de casa para o fim de semana. Eu disse OK, encontro você amanhã e vamos ao parque de diversões. Claro, ele disse, vou ver se dá e eu fiquei olhando ele correr de volta pra cidade.”⁵⁶⁶ (McCABE, 1997, p. 113)

⁵⁶⁴ The next thing I knew I was in a cold sweat because of the way Joe was looking at me. I could see the flattened spot of the grass where he'd been lying he had moved back from it. He was sitting in a different place now. He hadn't moved back too far in case I'd notice it. But I did. It was only for a split second our eyes met but he knew and I knew. Then I said: I fairly fooled you there Joe. Tiddly! Imagine someone doing the like of that! Tiddly! Rolos -- for fuck's sake! (McCABE, 1992, p. 98)

⁵⁶⁵ “I laughed till the tears ran down my face. *I fooled you*, I cried out. I had a headache and my face was all flushed.”(grifo nosso) (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 98)

⁵⁶⁶ “Then Joe said it was time he was getting back he had extra homework to do for the weekend. I said OK, I would see him tomorrow and we'd go to the carnival. Sure, he said, I'll try and I watched him running back into town.” (McCABE, 1992, p. 98)

Quando as passagens que gravitam em torno desse importante momento da revelação são analisadas, elas podem nos levar a entender Joe como um personagem, entre outras coisas, que não apoia o seu amigo, que o abandona em um instante significativo, excessivamente delicado. Claramente, Francie estava fragilizado e buscou no companheiro algum tipo de refúgio e afeto como “remédio” contra o que ele sentia. Além disso, o protagonista resolveu fazer a “expurgação” de suas dores em um cenário que, para ele, simbolicamente, remetiam às sensações benévolas. Nota-se que, naquele momento, Francie estava rodeado de elementos que, aparentemente, deveriam funcionar como um abrigo contra os males do mundo. Tudo à sua volta eram potências que estavam em um espectro positivo. Joe, a cabana, o rio, entre outros, eram parte de um cosmo harmônico. Porém, o funcionamento das engrenagens desse universo sofreu um revés e, assim, Francie se vê, mais uma vez, sozinho.

Dito isso, é necessário considerar que não acreditamos que um garoto, como Joe, com sua idade, pudesse ter capacidade psicológica, estrutura emocional necessária para lidar com um problema com essa envergadura. Supomos, inclusive, que nem mesmo todos os adultos reagiriam habilmente diante de um cenário de pedofilia. Sem dúvidas, é um assunto espinhoso. Após ponderamos sobre essas perspectivas, podemos conjecturar que Joe sentiu medo, choque, pavor ou um mesmo um estranhamento, ao ouvir a “confissão” de seu amigo.

Um detalhe de todo esse enredamento chama atenção e precisa ser prudentemente destacado, para não “julgarmos” um personagem por aquilo que se apresenta apenas pelo que nos é visível. Se assim fosse feito, possivelmente, estaríamos condenados a olhar a questão através de um ponto de vista dicotômico, ou mesmo caricatural. Joe é um menino, uma criança, ele deve ter uns 10 ou 12 anos, no máximo, como já havíamos relatado no começo de nossa análise, e isso importa excessivamente para o ponto com o qual estamos lidando.

Além do mais, o contexto histórico é importante quando analisamos o “comportamento” de Joe. Defendemos que o romance, segundo algumas pistas que são fornecidas ao longo da narração, usa como pano de fundo a década de 60, do século XX. Nessa época, a força da Igreja Católica era imensa, e se expandia para muito além de seu enquadramento “espiritual”, como discutido em nossa pesquisa. O clero irlandês exercia um imenso poder no campo político, sua influência era tão pujante que as leis que regiam o Estado passaram a ser “guiadas” pelos mandos dos membros da instituição religiosa. A linha que deveria existir, separando aquilo que é “secular” do que é “divino”, havia praticamente desaparecido. Assim, a Irlanda, em certo sentido, flertou com a “teocracia”. Então, para Joe, ouvir de seu melhor amigo que uma respeitada e importante organização, como era a Igreja, estava envolvida em algo tão doentio,

deveria ser algo perturbador e, talvez, “inacreditável”, “fantasioso”. Não era comum que esses assuntos fossem tratados abertamente. O silêncio, como dito, imperava.

E há mais coisas a serem levadas em conta em relação à maneira como Joe age diante narração de Francie. Os meninos moravam em uma cidade do interior de um país que execrava o sexo, por influência da doutrina católica, onde muitos homens eram, até mesmo, celibatários, como diz Scheper-Hughes (2001). As relações sexuais só deveriam ser praticadas, sem prazer, para a reprodução. Não é difícil pensar que o coito entre pessoas do mesmo sexo, sodomia, era pecado, devendo ser renegado e impedido com todas as forças possíveis. Consequentemente, esse assunto trazido à luz por Francie, pode ser visto como um “tabu”.

Com a alvorada de novos tempos, marcada por narrativas internas e externas que, na Irlanda pós-colonial, expõem um enredamento horripilante e doentio, com atos bárbaros em seus domínios “sagrados”, a Igreja Católica irlandesa se vincula, consequentemente, a traços tipicamente góticos, principalmente, quando observados a partir da ótica do gótico pós-colonial, como apontamos na seção anterior.

A poderosa “casa” de Deus passou a ser perseguida pela sua própria história, que, quando conhecida em seus detalhes, exposta à luz, revelou-se calamitosa, vilanesca. Esperava-se que a Igreja Católica emanasse proteção, cuidado, zelo, principalmente com aqueles menos assistidos, mas o clero fez a instituição seguir outro caminho, diferente de tudo que pregava, tornando-se *locus* de dor e angústia.

Quando *The Butcher Boy* é analisado a partir dessa ótica, percebemos que Francie não tem mais em quem confiar, ele, de fato, está só. É uma criança lançada ao acaso do mundo que está desmoronando, em crise, como fica exposto, por exemplo, com a paranoia mundial que toma forma com a Guerra Fria.

O menino não pode mais contar com aquelas pessoas que amava, seja porque elas morreram, como é o caso de seus pais, ou simplesmente foram embora, o abandonaram, como ocorre com seu tio Alo e Joe. Segundo suas palavras, o menino acredita não ter suporte da sociedade ao seu lado, e a Igreja, que supostamente o abrigaria, age como predadora, rompendo os prováveis laços de confiança que poderiam ser construídos.

3.8 A resposta do colonizado: o Trágico, o grotesco e o religioso

É importante assinalar que é na instituição escolar/religiosa, que os possíveis traços de uma doença psicológica se tornam mais acentuados em Francie. Presumivelmente, acreditamos que o menino seja acometido de esquizofrenia⁵⁶⁷, como sua mãe, como já referido. Em trecho da narrativa, ele reconhece que “Estava ficando pior do que mamãe⁵⁶⁸ [...]”. Dentre outras razões que podem ser apontadas como traços da patologia psiquiátrica, no narrador de *The Butcher Boy*, estão: sua visão de mundo, na qual não se define claramente as diferenças entre ficção e realidade, e o comportamento “delirante” sobre os acontecimentos a sua volta.

Frisa-se que, segundo estudo empreendido por Scheper-Hughes no fim da década de 70, do século XX, publicado por volta de 1980, a Irlanda se revelou, proporcionalmente, o país com o maior número de esquizofrênicos do mundo, como aludimos anteriormente. Aliás, entre as supostas causas apontadas pela pesquisa, como mecanismos que potencializam o problema, estão fatores sociais, como o álcool, e questões religiosas. Sobretudo, o poder da Igreja, que interfere diretamente na vida dos fiéis.

Mais à frente, quando já está em casa, longe da escola que tanto o machucou, o protagonista de *The Butcher Boy* se recusa a “ver” que seu pai está doente, na verdade, o homem já está morto. Ele vê o pai inerte no sofá (por um período que não podemos verificar com clareza por causa das imprecisões da trama), mas deixa o homem apodrecer no sofá, com moscas passeando sobre o cadáver. O menino não quer “perder” mais um ente querido, por isso deixa o corpo de seu pai chegar a esse estágio fisiológico, “fechando os olhos” para a situação incontornável.

Entrei no depósito nos fundos do Tower para pegar um pouco de uísque. Eu estava de não aguentar mais de tão excitado. [...] Tirei o papel para pegar moscas da parede e coloquei um novo. Havia papéis de moscas de monte. O cheiro indicava que os cachorros deviam ter entrado em casa de novo por isso tive de voltar à farmácia também. Peguei o que vi pela frente. Perfumes de ar e talco e assim deu para disfarçar o odor. [...] (Francie imagina diversos visitantes, pessoas que não estão mais com eles chegando à sua casa, quando ele começa a perceber que quem está mesmo ali são outras pessoas) Não sabia que era o sargento à primeira vista. Estava olhando para fora e ele parado no quintal com seu casaco longo. Estava me encarando também. Seu rosto estava

⁵⁶⁷ As causas, os efeitos e os sintomas da esquizofrenia são demasiadamente vastos para serem explanados nessa tese.

⁵⁶⁸ “I was getting as bad as ma [...]” (McCABE, 1992, p. 184)

meio turvo como se estivesse submerso. Só sabia que era ele e mais nada. Alo disse para Mary: Espere um pouco e se aproximou de mim. Levantou a mão e disse: Está tudo bem Francie. Eu disse Por favor, Alo, pode me ajudar? Mas ele não podia me ajudar porque não era Alo. Era o doutor Roche. Ó Alo, eu disse. Não vi quando os outros se foram. Foram embora sem dizer adeus. Olhei ao redor para papai mas ele tinha ido embora também. As moscas empestevam os bolos em cima do piano. Senti uma mão fria me tocar. Era tão fria quanto a testa de papai. Havia todo tipo de vozes que dançavam no ar como fumaça. Alo, eu disse. O sargento dizia qualquer coisa para o policial. Ele disse: Bicheira⁵⁶⁹ – estava podre de bicheira. O outro policial disse: Minha Nossa Senhora. Está tudo bem Francie disse doutor Roche. Não quis machucar ninguém, eu disse. Eu sei ele disse e subiu a manga da minha camisa. Uma simples picadinha de nada e logo estava deitado numa cama de flores de neve.
570

(McCABE, 1997, p. 160-163)

Inclusive, esse receio do narrador já tinha se revelado, algumas vezes, no passado, quando o médico pediu ao menino para avisar a Benny que ele precisaria ir vê-lo, em uma consulta. Supostamente porque o homem já estava acometido de alguma doença, o que Francie, provavelmente, finge não saber. Na ocasião, o garoto decidiu “esconder” do pai o pedido do médico, talvez, temendo que ele fosse enviado para algum lugar indesejado. Afinal, foi o “Dr. Drácula” que havia encaminhado sua mãe à “garagem”.

O que quero falar com você é sobre o seu pai – ele deveria ter vindo me ver e não veio.

Ah, eu digo, mesmo?

Diga para ele dar uma passadinha esta tarde ou talvez amanhã.

Digo sim, doutor.

Não vai esquecer?

⁵⁶⁹ O termo utilizado, em inglês, é “*maggot*” que, também, poderia ser traduzido, entre outras coisas, como vermes, larvas, o que indica que o pai de Francie já estava se decompondo no sofá, podre, com os bichos o correndo.

⁵⁷⁰ I got into the shed at the back of the Tower for some whiskey. I was glowing with all this excitement. “I took down the flypaper and put up a new one. [...] There was no shortage of flypapers. There was a smell the dogs must have been in again so I had to go back up to the chemists now too. I took anything I could lay my hands on. I got perfume and air freshener and talcum powder and that got rid of it. [...] I didn't know who the sergeant was at first. I just looked out and he was standing in the yard with his long raincoat on. He was staring in at me too. His face was kind of fuzzed like he was underwater. I just about knew it was him and no more. Alo said to Mary: Just a minute and came over to me. He reached out and said: Its all right Francie. I said Please Alo, can you help me? But he couldn't help me because it wasn't Alo. It was Doctor Roche. “Oh Alo, I said. I didn't see the others leave. They had gone without saying goodbye. I looked around for da but he was gone too. The flies were at the cakes on the piano. I cold feel a cold hand touching me. It was cold as Da's forehead. There were all kind of voices they went by like strands of smoke. Alo, I said. The sergeant was saying something to another policeman. He said: Maggots -- they're right through him. The other policeman said: Sweet Mother of Christ. Its all Francie said Doctor Roche. I didn't mean to do any harm, I said. I know he said and he rolled up my sleeve. It was only a tiny pinprick and then I was lying back on a bed of snowdrops. (McCABE, 1992, p. 141-143)

Não, eu respondo. Não vou e ele repete de novo não vai esquecer e pude ver que ele olhava para mim de cima a baixo a pior coisa é que você começa a pensar será que tem suor na minha testa e isso faz a testa suar. Havia gotas em minha testa. Dava para senti-las e quanto mais eu sentia mais elas cresciam e pareciam cerejas enormes e isso foi o que me fez dizer ligeiro. Não doutor esqueci que ele foi à Inglaterra visitar meu tio Alo.

O quê? ele pergunta e franze a testa, ele foi aonde? Era tarde demais para voltar atrás ou dizer que era brincadeira por isso tive que continuar com a mentira e inventei uma história completa. Entendo, ele diz, e olhou para mim de cima a baixo o dobro agora. Tive de pôr minha mão no bolso para ela não tremer porque sabia que se ele visse isso saberia que é que ele via tudo porra? Então ele esfrega o queixo e diz: Então é assim. Bem – quando ele voltar diga que eu quero vê-lo imediatamente. É muito importante. Ok, doutor eu disse e o cumprimentei como se dissesse: Não estou nervoso de jeito nenhum. Mas sabia pelo Roche que não parecia que eu não estava nervoso. Não parecia mesmo⁵⁷¹.

(McCABE, 1997, p. 145)

Quando o médico e o sargento descobrem o estado pútrido de Benny, Francie é levado ao hospício, onde ele passa, de acordo com nossa leitura do texto, provavelmente, por uma “lobotomia”, tratamento violento, muito comum nas instituições psiquiátricas nos anos de 1960.

Tentei fugir mas não adiantou. Agora Francie uma outra injeção na bunda deve ter sido uma injeção daquelas porque tudo o que eu podia dizer era mmm mmm enquanto eles me carregavam pela escada. Podemos fazer agora diz o médico e aponta a seringa contra a luz. Sim podemos diz Walter e olha para mim e eu olho para baixo e o que ele tem numa mão? Uma furadeira daquelas que se usam para fazer buracos na parede. Pode mover a cabeça um pouco

⁵⁷¹ What I wanted to talk to you about was your father -- he was supposed to come up and see me and he never did.

O I says, was he?

Will you tell him to drop in this evening maybe or tomorrow?

Oh I will I says, I'll tell him that.

You won't forget?

No, I says. I won't and then he says it again you won't forget and I could see him looking me up and down the worst thing about that is you start thinking ah there's nothing no sweat on my forehead and that's what makes the sweat come. There was beads on my forehead. I could feel them and the more I felt them the bigger they got they felt as big as berries and that was what made me blurt out O no doctor I forgot he's gone over to England to visit Uncle Alo.

What? he says and frowns, he's what?

It was too late for me to take it back or turn it into a joke so I had to go on ahead with it I had to make up a whole story. I see, he says, and he was looking me up and down twice as much now. I had to put my hand in my pocket to stop it shaking for I knew if it started he'd see it he saw fucking everything didn't he?

Then he rubs his chin and says: Right so. Well -- when he gets back tell him I want to see him straight away. Its very important. OK, doctor I said and saluted as much as to say: There's not a bother on me. But I knew by Roche that it didn't look like there wasn't a bother on me. It didn't look like that at all. (McCABE, 1997, p. 127-128)

Em *The Butcher Boy*, o alvo da paródia é justamente o ritual e os componentes católicos da missa. Na passagem a que estamos nos referindo, a parodização se dá diretamente em relação à hóstia sagrada, um dos elementos litúrgicos mais importantes da Igreja Católica. Segundo Chevalier (2012), “No cristianismo, [a hóstia] é o Cristo, cujo sacrifício na Cruz e a partilha do pão na Ceia estão comemorados pela liturgia da Eucaristia”. (p. 497)

É, eu digo. Precisa ver a cesta que o cara estava fazendo, e eu pensando que a minha era ruim. Todas as pontas saindo por tudo que é lado. Quando fomos à missa e o padre levanta a hóstia o que é que ele faz? Fica em pé e grita o mais alto que pode – Que passe incrível! Agora que está com a bola – corra! Para a rede com ela! Por Deus que este ano o time é o melhor que já vi.⁵⁷³

Em seguida, após um intervalo de tempo, Francie foge do local onde estava internado, e depois de algumas aventuras, chega ao colégio em que seu amigo, Joe, estava internado com o novo melhor amigo dele, Philip Nugent, o filho da sua archi-inimiga. Porém, ali as coisas desandam de uma maneira inesperada, e Francie enfrenta seu próprio inferno pessoal com a negação de Joe aos laços que uniam os meninos.

A primeira coisa que deve ser salientada é o estado de Francie, caótico. Além da possível lobotomia sofrida e do seu estado mental delirante, o menino, ao invadir o internato onde Joe estava, chega a uma salinha cheia de remédios, e ele decide tomar todos os remédios que estão a sua frente, criando um efeito alucinógeno. Como consequência, ele próprio passa a se definir como estando em um estado “incontrolável” (p. 210), rindo exageradamente.

Onde fui parar num quarto cheio de chuteiras e um cheiro de suor azedo. Porra, merda. Foda tive de começar tudo de novo. [...] Pela parede. Não se mova! Seis soldados saindo de não sei aonde com rifles, contra a parede seu Brady finalmente o pegamos! Não, nada disso, eram apenas padres e caipiras roncando mas onde estavam eles Aqui não aqui só camas vazias e armários cheios de remédios. Acho que vou dar uma olhada nesses eu disse e derramei umas pílulas coloridas de uma garrafinha marrom na palma da minha mão. E pela garganta elas desceram. Não tinha ideia do que fossem. [...] Virei para agradecer a quem quer que fosse mas não tinha ninguém lá. Depois a pílula disse: Fui eu Francie. Pílula, eu disse, sua porra! [...] Então comecei a rir não conseguia parar. Não era uma risada ordinária era uma risada de caipira do

⁵⁷³ It is, I says. Some basket it was he was making, I thought mine was bad. All bits of sticks stuck out of it all over the place. When we went to Mass what does he do when the priest is holding up the Eucharist. He stands up and shouts at the top of his voice -- Good man yourself! Now you have it -- run! Into the back of the net with her! By Christ this year's team is the best yet!(McCABE, 1992, p. 155)

jeito que se ri de nada com catarro escorrendo do nariz rindo muito tempo depois que a piada terminou. [...] Estava num estado incontrollável com as risadas não podia parar.⁵⁷⁴

(McCABE, 1997, p. 209-210)

Em seguida, acontece o encontro que Francie tanto esperava, não do jeito que ele desejava e tanto ansiava.

Bati na minha coxa com o livro enrolado: *Joe! Onde está você meu caro Joe? Estou aqui! Sele os cavalos! Vamos cavalgar!* [...] E quando olhei de novo quem estava vindo era o padre. Era o padre Raposa não que seu nome de verdade fosse Raposa mas porque ele tinha um focinho longo e hum como posso enganar esse aí? Olá padre Raposa eu disse, estou procurando por Joe Purcell. Está o quê! ele diz e dava pra ver que o padre Raposa não era uma raposa boa de jeito nenhum [...] Depois mais dois padres apareceram e não é que Joe Purcell quem está com ele? Joe! Eu grito. *Porra!* [...] Tudo o que eu precisava fazer era me aproximar de Joe e teria feito isso se não fosse pelo que vi atrás dele: Philip Nugent. [...] Estava me olhando como nunca me olhou antes. No instante em que vi tudo começou a dar errado porque não era para estar ali. Todas as coisas que ia dizer não conseguia me lembrar mais, não sabia o que eram o padre traz Joe para perto e o jeito como ele me olha me revira meu estômago não era Joe. [...] Joe disse para mim: O que você quer? Não não foi assim que ele disse. Ele disse: O que você quer comigo? [...] Ele perguntou de novo: O que você quer comigo? Está surdo ou o quê? Depois disse: Está ouvindo? **O que** você quer comigo? Nunca pensei que Joe me perguntaria isso nunca pensei que ele precisasse perguntar isso mas ele perguntou não perguntou e quando o ouvi dizendo aquilo foi que comecei a me sentir esgotado não conseguia me controlar tentei mas quanto mais tentava pior era [...] Olhei para Joe por favor Joe eu pedia mas ele não estava olhando para mim estava só dizendo estou cansado quero voltar à cama são três da madrugada. Depois Joe sacudiu a cabeça e disse: Não. Depois saiu, dizendo alguma coisa para Philip no caminho e Philip sorriu.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Where did I end up only in a room full of football boots and the smell of sweaty oxters. Curse of fuck on this and I had to start again. [...] “Along the wall. Don't move! Six soldiers out of nowhere cocking rifles, up against the wall so we have you at last Mr Brady! No, none of that, only snoring priests and bogmen but where were they? Not in here nothing only an empty bed and a cupboard full of medicine bottles. I think I'll have a look at these I said and shovelled a few coloured pills into my hand out of a little brown bottle. Gulp down the hatch they went. I wonder what they were. [...] I turned round to thank him whoever it was but there was no one there. Then the pill said: Oh that was just me Francie. Pill, I said, you bastard! [...] “Then I started laughing I couldn't stop myself. It wasn't an ordinary laugh either it was a bogman laugh the way they laugh at nothing with snots coming out of their noses still laughing long after the joke is over. [...] I was in a right state now with all this laughing I couldn't stop. (McCabe, 1992, p. 186)

⁵⁷⁵ I thumped my thigh with the rolled up music book: *Joe! Where are you Joe Boy? I'm here! saddle up! We're ridin' out!* [...] Then I looked up and who's coming the priest. It was Father Fox not because his real name was Fox but because he had a long snout and a hmm I wonder how could I trick this fellow face? Hello Father Fox I said, I'm looking for Joe Purcell. You're *what!* he says and I could see that Father Fox he wasn't such a nice old fox at all [...] Then two more priests came in and who had they with them only Joe Purcell. Joe! I shouted. *Fuck!* [...] All I had to do now was walk right over to Joe and that's what I would have done only for what happened

(grifo no original) (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 211-214)

Após ter sido negado por Joe, que, com um “golpe de misericórdia”, escancara para Francie que eles não são mais amigos, o personagem sente que realmente não tem mais ninguém ao seu lado. Na realidade, esse movimento de “repulsão” poderia ser visto como a “materialização” da solidão que afeta o protagonista em seu grau mais elevado. Assim, todos os malabarismos que Francie orquestrou, utilizando, entre outras coisas, o riso, o humor e as brincadeiras, tudo com o intuito meramente “escapista”, tentando mascarar toda a latente verdade e o sofrimento que se corporificavam a sua volta, desmorona.

Após sair do internato onde seu (ex-) melhor amigo estava estudando com Philip, Francie sente-se envolto em um turbilhão de emoções depreciativas. Cabisbaixo, abatido, cansado, consternado, além de abandonado, o menino compreende que foi “traído”, ou melhor, “trocado”. O Joe que ele havia conhecido, que tinha feito um pacto de amizade na cabana que os dois haviam construído, que lia gibis com ele, contava histórias, brincava pelas ruelas da cidade, comia doce etc., não existia mais. Nada de seu mundo infantil, nem mesmo o sentimento, restava em pé.

Na realidade, Francie ficou para “trás”, não transpassou os “ritos de puberdade” da mesma maneira que Joe os encarou. Em outras palavras, o protagonista não “amadureceu”, mas, em certo sentido, ele “escolheu” fazer isso. Porém, essa “decisão”, mesmo que soe tão-somente pessoal e optativa, não deve ser analisada unicamente através dessa ótica. Há engrenagens mais profundas, que revelam compreensões diferentes para a questão.

É importante esclarecer que o que chamamos de “ritos de puberdade” não pode referir-se da mesma maneira para Francie e Joe. As etapas que marcam as vidas dos amigos, e contribuem para suas formações, são evidentemente diferentes. Isso se nota em diversos estágios da obra, a começar por aquilo que as estruturas familiares lhes proporcionam.

then who was standing right behind him only Philip Nugent. [...] He was staring at me in a way he never did before straight at me. As soon as I seen him everything started to go wrong because he wasn't supposed to be there. All the things I was going to say I couldn't remember what they were now then the priest brought Joe over and the way he looked at me my stomach turned over it wasn't Joe. [...] Joe said to me: What do you want? No he didn't. He said: What do *you* want? [...] He asked me again: What do you want me for? Are you deaf or something? Then he said: Do you hear me. What do you want me **for**? I never thought Joe would ask that I never thought he would have to ask that but he did didn't he and when I heard him say it that was when I started to feel myself draining away and I couldn't stop it the more I tried the worse it got [...] “I looked at Joe please Joe I was saying but he wasn't looking at me he was just saying I'm tired I want to get back to my bed its three in the morning. Then Joe just shook his head and said: No. Then he left he said something to Philip on the way out and Philip smiled. (grifo no original) (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 187- 190)

O “núcleo familiar” de Joe é “estruturado”, segue a “cartilha” social, ao que parece, de maneira exemplar. Nem seu pai é um “viciado”, “alcoólatra”, “traumatizado”, nem sua mãe é uma “depressiva”, “louca”, “suicida”, que precisa ir regularmente à “garagem”. O jovem Purcell está “exposto” a arranjos e bases que lhe propiciam uma educação tipicamente “formal”. Além disso, o menino não precisa trabalhar para se sustentar ou a seus pais. E mais, Joe tem acesso e possibilidade de conhecer o mundo das artes, de tocar instrumentos, atividade que é apontada, corriqueiramente, como parte da formação infantil do universo burguês.

Por outro lado, Francie, como já analisamos, não tem uma família “ordenada”. É a “imagem” de um modelo familiar rebaixado, parodiado. Assim, para Francie, crescer, passar por todos os ritos ligados à puberdade era, sem dúvidas, uma “tarefa” muito difícil, uma incumbência com conotações terrivelmente nocivas. Conhecendo a dimensão disso, ele “resolve” tentar postergar ao máximo as etapas que o levariam para a vida adulta. Apesar da decisão, em algumas esferas, Francie precisou desse “amadurecimento” por imposição fisiológica, de sobrevivência. Inclusive, foram essas obrigações que levaram Francie a buscar um emprego e cuidar da casa, coisas com as quais Joe, por exemplo, não precisou lidar em seu dia a dia.

O protagonista parece ter total noção da realidade que o aguarda, no mundo adulto. É um lugar doentio, injusto, hipócrita, com mortes, perdas, violência e pobreza. Diante dessas circunstâncias, Francie decidiu não querer habitar esse cosmo. O garoto busca outra rota. Nesse contexto, a infância é um mundo mais “seguro”, fantasiosamente mais “alegre”, “colorido”, por isso, como *Peter Pan*, ele quer postergar ao máximo seu estágio, enquanto o universo adulto pode ser visto com cores que se aproximam do cinza.

Além do mais, diante do cenário caótico de sua rejeição, Francie volta a embaralhar o limite existente entre a realidade e a ficção, que, por sinal, ressalta-se, para ele já era algo bastante tênue. Em adição, o menino, mais uma vez, emprega um mecanismo que se tornou recorrente em sua jornada: culpabilizar dona Nugent por todos os infortúnios que o atingiram.

Fiquei ali alguns minutos ainda torcendo o livro depois o padre diz acho que é hora de você ir embora seu Brady. Eu disse sim, sim, padre e me levaram até o portão disseram tem sorte de não termos chamado a polícia eu disse sim foi sorte e **eu caminhei para a escuridão** tinha deixado a bicicleta em algum lugar mas não me lembrava onde. Não tinha importância caminhei estava com vontade de caminhar aquele não era Joe eu disse não sei quem era mas não era Joe, Joe se foi, alguém o tirou de mim e tudo o que pude ver era um par de lábios finos dizendo é isso mesmo fomos nós e não há nada que possa fazer

que o trará de volta não é verdade Francis Porco seu pequeno leitãozinho e digo sim dona Nugent é verdade.⁵⁷⁶

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 214)

Na citação acima, quando o cenário é observado em detalhes, ele nos propicia algumas indicações relevantes. Vemos que, ao sair da escola onde Joe estava estudando, Francie caminha em direção à escuridão, como fica exposto. Esse local para onde o protagonista se dirige pode significar simbolicamente, pelo menos, duas coisas em relação ao contexto da obra.

Seguindo a leitura clássica que a arte ocidental impõe à escuridão, esse local poderia ser visto como o indicativo do mal, ambiente onde a malignidade habitaria. No contexto de *The Butcher Boy*, essa escuridão serve como um indicativo do que Francie se transformará em um criminoso, um menino assassino que veremos explodir em fúria muito em breve. Abandonado, sozinho, ele não tem mais nada a perder, na verdade, ele só ganharia algo, novamente, se excluísse o que lhe faz mal, isto é, dona Nugent. Dessa forma, essa escuridão passa a fazer parte do menino. Andando em sua direção, ele deixa o mundo “colorido” de que tanto gostava e que caracterizava seu cosmo infantil.

Outra maneira de encarar essa escuridão presente na obra, mas que de certa forma se relaciona com o que apontamos acima, é, novamente, através dos ritos de transformação. A escuridão, não raro, é encarada como um aspecto negativo, mas, segundo Chevalier (2012), ela pode ser um *habitat* importante para os heróis, pois, é no breu que funcionaria como uma espécie de útero, que os heróis ganham forças ao cair. Ali, eles se metamorfoseiam. Francie, obviamente, não é um herói, mas é nas sombras onde o menino reuniria o impulso necessário para dar concretude àquilo que ele viu no cinema da cidade, isto é, eliminar o *alien* que aterroriza os *bogmen*, alienígena que o protagonista assimila como dona Nugent, ou seja, fica o alerta de que não podemos perder de vista a dimensão paródica.

Quando Francie volta à sua cidade, ele percebe algo muito estranho pairando no ar. As coisas não estavam no lugar em que costumavam estar. “Nunca vi a cidade tão bem arrumada.

⁵⁷⁶ I stayed there for a minute I was still twisting the book then the priest said I think its time you were leaving Mr Brady. I said yes, yes Father and they brought me to the gate they said I was lucky they didn't call the police I said yes it was **then I went off into the dark** I had left the bike somewhere but I didn't know where. It didn't matter anyway I just walked I felt like walking that wasn't Joe I said I don't know who that was but it wasn't Joe, Joe is gone they took him away from me and all I could see was a pair of thin lips saying that's right we did and there's nothing you can do that will ever bring him back again isn't that true Francis Pig you little piggy baby pig and I says yes Mrs Nugent it is. (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 190)

Parecia a cidade mais brilhante, mais animada e mais feliz do mundo”⁵⁷⁷ (McCABE, 1997, p. 218). Isto é, impregnado no ambiente, há um clima ironicamente festivo, fervilhante. Isso tudo, aliás, foi desencadeado por boato transmitido através do rádio, como efeito da Guerra Fria sobre um possível “fim do mundo”.

Além disso, parte desses sentimentos animados que tomam conta do lugar tem relação com a possível visita de Nossa Senhora à cidade. Esse cenário nos remete, mais uma vez, a uma hierofania paródica. Francie chega a citar, recorrendo à ironia, que “Esta é a cidade mais santa do mundo assim deveriam dizer numa faixa na entrada”⁵⁷⁸ (McCABE, 1997, p. 218). É possível entender que tudo isso está emoldurado em uma possível histeria coletiva que tomava conta do lugar, atingindo a todos.

Quando cheguei à cidade estavam todos correndo de um lado para o outro dizendo que o mundo ia se acabar. A primeira coisa que vi foi Mickey Traynor empurrando a imagem de Nossa Senhora pela rua numa carroça de mão você não ouviu ele pergunta o mundo vai se acabar deu no rádio ontem à noite é o fim do mundo ele diz eu sei digo eu sei disso mundo bem não precisa me dizer isso! Não importa ele diz deixem fazer o pior temos a Virgem Maria Abençoada para nos proteger ela falou com minha filha ela fez que vai aparecer com um aviso. Pelo amor de Deus vá também e ouça o que ela tem a dizer Brady nesses dias cada homem tem de tomar conta de sua própria alma imortal! [...] Então a filha de Traynor andava falando com Nossa Senhora de novo é? Era só do que falavam que ela aparecia na praça Diamond. Ouvi duas velhas falando sobre isso. Devemos sentir orgulho diz uma não é qualquer cidade que a mãe de Deus escolhe visitar.[...]⁵⁷⁹

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 214-217)

Como se percebe, o sagrado encontra-se rebaixado, afinal, a imagem de Nossa Senhora aparece, ironicamente, dentro de um carrinho de mão, sendo levada como se fosse um utensílio qualquer. O ícone que representa a santa, corriqueiramente, ocupa uma posição de destaque nas igrejas. Porém, quando é necessário ser retirado desse ambiente “divino”, fazendo cortejo via

⁵⁷⁷ “I never saw the town looking so well. It looked like the brightest, happiest town in the whole world.” (McCABE, 1992, p. 194)

⁵⁷⁸ “This is the holiest town in the world they should have put that up on a banner.” (McCABE, 1992, p. 194)

⁵⁷⁹ When I got to the town they were all running round saying the world is going to end. The first thing I seen was Mickey Traynor wheeling a statue of Our Lady up the street in a barrow did you not hear he says the world is going to end it was on the news last night its all over he says oh I know says I I know that all right you don't have to tell me *that*! What do we care he says let them do their worst we have the Blessed Virgin Mary to protect us she spoke to my daughter she says she's going to come with a sign. For the love of God go along and listen to her young Brady in these times every man must look after his immortal soul! [...] “So Traynor's daughter had been talking to Our Lady again, eh? They were all talk about her going to appear on the Diamond. I heard two old women on about it. We should be very proud says one of them its not every town the Mother Of God comes to visit. (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 190-194)

procissão, por exemplo, a efígie é carregada com todas as pompas e circunstâncias que lhe são devidas. Sempre ressaltando e evidenciando sua importância e seu caráter sacro.

Porém, não é apenas a imagem de Nossa Senhora que é transportada no carrinho de mão. Francie, mais à frente, vê o bêbado da cidade levando outro santo, o menino comenta que “*Ladrão! Pega! Volte aqui com aquele santo!* Eu grito e começo a dar risada de novo. Peguem aquele homem! Ele vai vender o coitado do santo para comprar bebida”⁵⁸⁰ (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 221).

Notadamente, o protagonista opta por igualar o valor do santo, que do ponto de vista metafísico e religioso, é incomensurável, afinal eles estão praticamente em contato com Deus, com uma singela garrafa de bebida alcoólica. O sagrado, nesse sentido, está totalmente desvirtuado de seu universo, rebaixado a um montante humano, passível de troca para apenas satisfazer um vício terreno. Sua veste divina está despida inteiramente.

Figura 65 - O bêbado e os santos



O bêbado da cidade carregando santos no filme *The Butcher Boy*.

⁵⁸⁰ “*Stop thief! Come back with that saint! I says and started into the laughing again. Stop that man! He's going to sell that poor saint for drink!*” (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 197)

Ainda no contexto de elementos que pertencem à esfera do sagrado e que estão posicionados em um ambiente irônico, paródico, longe de sua posição original divina, o narrador cita que, na cidade, quase que como um escracho, o local escolhido para se montar um altar com três anjinhos foi uma instituição bancária, “Havia um altar bonito na praça Diamond. E três anjos no alto da porta do Banco de Ulster”⁵⁸¹ (McCABE, 1997, p. 218).

O altar, simbolicamente, dentro da arquitetura dos templos que se relacionam com o divino, ocupa um lugar de destaque. Seria, de acordo com Chevalier (2012), o local onde o sagrado se condensaria com o máximo de intensidade, é o lugar mais elevado em relação a tudo que o rodeia. É ali onde o sagrado opera. E mais, o altar ainda pode ser visto como “Um microcosmo e catalisador do sagrado. Para o altar convergem todos os gestos litúrgicos, todas as linhas arquitetônicas. Reproduz em miniatura o conjunto do templo e do universo.” (CHEVALIER, 2012, p. 40).

Em *The Butcher Boy*, esse ambiente hierofânico por natureza está longe de sua simbologia e aspectos originais. Os elementos sagrados que compõem o altar, no caso, os anjos, seres intermediários entre Deus e o mundo, algumas vezes pensados como seus mensageiros, guardiões, ministros etc., de acordo com Chevalier (2012), estão postos em um lugar que evoca também um espaço “sagrado”, mas que se mostra no romance através de uma distorção, que tem relação com o “mundano” e a “impureza”.

Afinal, o banco, que nos conecta ao dinheiro, é um dos símbolos que melhor representa o capitalismo ocidental. Esses locais, obviamente, não têm relação nenhuma com o cosmo divino, pelo contrário, o capital só adora a si mesmo e a seus ganhos e lucros. As instituições bancárias, conseqüentemente, representam esse templo sagrado do sistema monetário, local para onde converge toda a esquizofrenia decorrente do capitalismo.

Continuando, Francie segue observando e descrevendo os comportamentos “peculiares” de alguns de seus vizinhos, coisas que ele não percebia antes da possível chegada de Nossa Senhora ser anunciada e o fim do mundo pairar como uma sombra assustando paranoicamente a todos. Na verdade, é possível ler nas palavras do menino que a cidade se impregnou com uma forte e desmascarada hipocrisia, as pessoas estão sendo visivelmente “boazinhas”, “gentis” e “caridosas” com as demais, ele diz que: “Depois continuei com minhas andanças. Todo mundo

⁵⁸¹ “There was a nice altar on the Diamond. There was three angels flying over it just in front of the door of the Ulster Bank.” (McCABE, 1992, p.197)

era santo agora, estamos nisso juntos gente da cidade, caipiras tirando os chapéus para as mulheres, olhando para os carrinhos de bebês e tudo. [...]”⁵⁸² (McCABE, 1997, p. 218)

Claramente, esse comportamento “não-corriqueiro” das pessoas mostra que isso está se desenrolando unicamente motivado por medo. Elas estão temerosas com uma possível danação eterna. Se o mundo realmente acabar, como bem salientaram as senhorinhas que Francie tinha ouvido conversando, “Certamente que não diz a outra será que vai ter anjos também. **Não sei nada sobre anjos mas quem liga se tem anjo ou não contanto que ela nos salve do fim do mundo?** Assim é que se fala agora disso tudo. Todo lugar que eu ia: Não vai demorar muito agora.”⁵⁸³. (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 217-218). Nas entrelinhas desse diálogo ainda é possível ler a mesquinhez e o egoísmo das personagens, pensando apenas em sua salvação, afinal é apenas isso que importa.

No meio de todo esse contexto, Francie vai ao açougue e se prepara para suas atividades corriqueiras, mas há algo que foge à normalidade:

Depois comecei a matança e trabalhamos até quase na hora do almoço. Depois ele limpou as mãos no avental e diz vou almoçar e você pegue a carroça agora. E por favor diga a eles [ao pessoal que ele recolhe a lavagem] que semana que vem você vai apanhar a lavagem sem atraso. Eu digo sim seu Leddy. **Quando ele vai embora para a cidade eu pego a pistola de abate do gancho onde fica pendurada, o facão de aço de açougueiro e a faca que fica na gaveta. Havia um balde cheio de coisas estragadas, comida de porco ou qualquer coisa no canto da porta por isso enfiei tudo lá dentro e fui embora assoviando com a carroça.**⁵⁸⁴

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 217)

A única atividade que Leddy havia imputado a Francie era apenas ir buscar a lavagem nos postos onde corriqueiramente recolhia, como o próprio narrador nos conta momentos antes da passagem acima: “**Ele pôs o avental e diz que tem uma tonelada de merda no hotel que**

⁵⁸² “Everybody was all holy now, we're all in this together people of the town, bogmen taking off their caps to women, looking into prams and everything.” (McCABE, 1992, p. 194)

⁵⁸³ “Indeed it is not says the other one I wonder missus will there be angels. **I wouldn't know about that now but sure what odds whether there is or not so long as she saves us from the end of the world what do we care?** Now you said it missus now you said it. Everywhere you went: Not long now.” (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 194)

⁵⁸⁴ Then we started into the killing and we were working right through till dinnertime. Then he wiped his hands on his apron and says I'm away to my dinner take that cart round now. And make sure and tell them tell them you'll collect on time next week. I will indeed Mr Leddy I says. **When he was gone off down the town I took the captive bolt pistol down off the nail where it was hanging and got the butcher's steel and the knife out of the drawer. There was a bucket of old slops and pig meal or something lying by the door so I just stuck them into that and went away off with the cart whistling.** (grifo nosso) (McCABE, 1992, p.

você deveria ter ido buscar e estão me amolando por isso vá lá hoje e pegue o que eles têm. Certo seu Leddy eu disse⁵⁸⁵. (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 217)

Ora, como fica bem claro, Francie só deveria ir buscar a lavagem para alimentar os porcos e nada mais. Mas, apesar de seu chefe lhe dar uma ordem bastante direcionada, com um propósito definido e delimitado, ele não tem pretensões de seguir o que lhe foi designado. Como se percebe, através de sua narração, o garoto pegou alguns utensílios que são utilizados no açougue para abater os porcos, algo que, à primeira vista, não teria serventia nenhuma para a incumbência requerida por Leddy.

É muito importante destacar que, até esse momento da trama, Francie não havia explicitado verbalmente, em nenhum instante, seu plano, isto é, matar dona Nugent. Dessa forma, a informação sobre a utilidade dos utensílios pode passar, neste instante, praticamente despercebida para o leitor. As conexões serão feitas posteriormente.

Paramentado com o que é “necessário”, Francie rumo ao seu destino: a casa de dona Nugent. Antes, porém, ele faz um leve desvio em seu caminho e vai à casa do doutor Roche. Depois de dona Nugent, provavelmente, o personagem que Francie mais odeia na trama seja o médico. O menino acredita que ele foi o responsável, de fato, por internar a sua mãe no hospício; tentou o quanto pôde esconder de Roche que seu pai estava doente; o garoto ainda temia conversar com o médico, receando que algo de ruim pudesse ser percebido em si próprio.

Acreditamos ser “sugestivo” e “curioso” que o protagonista tenha ido à casa do homem munido com os instrumentos de matança, quando ele já tinha a intenção de matar sua rival, mesmo não expressando o desejo verbalmente. Contudo, não estamos afirmando categoricamente que o menino tinha o desejo de matar doutor Roche, mas a visita que ele faz à casa do médico, nesse momento, é, no mínimo, “estranha”. Alertamos que, no entanto, a narrativa não revela os motivos que levaram Francie até àquele lugar.

Observemos, entretanto, que, no texto do romance, o menino não diz que “passou”, ele narra categoricamente que “foi” à residência de doutor Roche. Se Francie tinha mesmo o plano de matar o médico, ele pode ter se afastado da sua ideia ao observar as letras que adornavam a casa do homem, chamando sua atenção. É fundamental lembrar que Francie havia fugido do hospício há pouquíssimo tempo, onde foi lobotomizado.

⁵⁸⁵ “**He pulled on his apron and says they have a half ton of shite round at that hotel you were supposed to collect it and they have my heart scalded now get round there today and fuckingwell see about it. Right so Mr Leddy I said.**” (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 217)

Fui à casa do doutor Roche estava toda pintada com grandes letras azuis espalhadas na grama: AVE-MARIA SEJA BEM-VINDA À NOSSA CIDADE. Estava pensando se dava para mudar as letras e fazer ESTA É A CASA DO DOUTOR ROCHE O FILHO DA PUTA, mas contei as letras e vi que não eram suficientes e de qualquer maneira eram as letras erradas.⁵⁸⁶

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 218)

Independentemente da intencionalidade que o moveu à casa de doutor Roche, Francie sabia muito bem o que queria na residência de dona Nugent. E assim ele rumou para seu propósito maior. Ao chegar próximo da morada de sua rival, o personagem observa que uma vizinha assiste sua aproximação. Provavelmente, será essa testemunha quem confirmará, mais à frente, quando descobrem o assassinato de Nugent, que o menino foi o verdadeiro culpado pela morte de dona Nugent: “Dei a volta pelos fundos com o balde. Dava para ver a cortina da vizinha se balançando assovio assovio olá dona Vizinha é só eu Francie com minha entrega especial para dona Nugent. Depois ela saiu da janela e eu bati à porta de dona Nugent [...]”⁵⁸⁷. (McCABE, 1997, p. 218)

Ao colocar os olhos em dona Nugent, Francie a descreve com um traje que nos remete diretamente ao clássico manto azul que reveste as mais diversas representações de Nossa Senhora, “[...] **ela saiu com seu avental caseiro azul**.”⁵⁸⁸ (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 218). Nugent, parodicamente, pode-se pensar, representa a mãe do Salvador. Essas conexões se tornam mais fortes quando analisamos todo o contexto em que a cena se passa. Como já bem demonstrado, a cidade esperava ansiosamente a visita de Nossa Senhora.

Nossa Senhora, sendo representada por meio de dona Nugent, aparece, no romance, como vem ocorrendo com outras referências a símbolos e temas relacionados à Igreja Católica, de maneira “rebaixada”. Dessa forma, a Mãe de Jesus se despoja, por meio da encarnação em uma mulher comum, de seu altar e posições habituais, junto a seu filho, o Salvador, e passa a domiciliar-se em um universo que se situa muito aquém do terreno sagrado.

⁵⁸⁶ **I went by Doctor Roche's house** it was all painted up with big blue cardboard letters spread out on the grass: AVE MARIA WELCOME TO OUR TOWN. I was wondering could I mix them up to make THIS IS DOCTOR ROCHE THE BASTARD'S HOUSE, but I counted them and there wasn't enough letters and anyway they were the wrong ones. (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 194)

⁵⁸⁷ “I went round the back swinging my meal bucket. I could see the neighbour's curtain twitching whistle whistle hello there Mr Neighbour its me Francie with my special delivery for Mrs Nugent. Then away she went from the window so I knocked on Mrs Nugent's door [...]” (McCABE, 1992, p. 194)

⁵⁸⁸ “[...] **“she came wearing her blue housecoat”** (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 195)

Figura 66 - O desespero de Nugent



Na imagem acima, um frame da adaptação fílmica do romance, Francie ameaça dona Nugent com a pistola que usa para matar porcos. Compondo a imagem pode ser percebida, uma imagem de Nossa Senhora, desfocada. É interessante notar como a fotografia da cena, para tal momento, é escuro, contrastando, diretamente, com outros instantes da obra.

Em outras palavras, não se espera que a Mãe de Cristo “resida” em esferas “comuns”, principalmente aquelas do cotidiano de uma “simples dona de casa”, mesmo que as mulheres, na Irlanda, devessem, socialmente, mimetizar valores tipicamente “marianos”. Assim, como discutido anteriormente, a narrativa já havia mostrado outras situações que nos levavam a entender outros “rebaixamentos” da imagética de Nossa Senhora, como ocorre em sua “aparição” junto a um *bog*, *locus* alusivo, frequentemente, a uma estética grotesca. Também, a mãe de Cristo aparece “rebaixada” esteticamente no romance em sua “romaria”, que se deu por meio de um singelo carrinho de mão. Em todos esses casos, a paródia e a ironia pulsam como elementos de composição textual do enredo.

Francie, porém, não está muito a fim de conversa e a situação evolui rapidamente para a violência. Tentando justificar sua presença, o menino pergunta se seu Nugent estava em casa, pois ele deveria entregar, supostamente, um recado de Leddy para o marido da mulher. Dona Nugent, porém, percebe que algo não estava bem, sente a tensão no ar, e explicita fisicamente

seus sentimentos “Ela ficou pálida parada na porta gaguejando sinto muito ela disse meu marido não está aqui foi trabalhar [...]”⁵⁸⁹(McCABE, 1997, p. 218-219).

Ao ouvir a resposta que ansiava de dona Nugent, Francie apenas afirma que está “tudo bem”, sentindo-se confortável para seguir em frente com seu plano. Assim, ele irrompe em ferocidade e despeja uma avalanche de agressões cruéis contra a personagem, “[...] com um empurrão rápido ela caiu para trás em cima de alguma coisa. Tranquei a porta à chave atrás de mim. Seu rosto era uma máscara branca nas suas mãos e sua boca um “ó” minúsculo agora sabe o que sente um mudo que tem buracos no estômago dona Nugent.”⁵⁹⁰ (McCABE, 1992, p. 219).

O rosto paralisado de dona Nugent expõe a surpresa, o horror e o receio pelo acontecimento que ela estava vivenciando. É uma mistura de sentimentos, no mínimo, apavorantes. Como se estivesse em choque, a mulher apenas exprime o que se pode pensar como um “grito silencioso”. Na verdade, é a única e última demonstração de reação que ela consegue encontrar dentro de si para “expressar” sua angústia. Com a boca travada, que só pôde formar um “o”, seu corpo, provavelmente, não teve meios de potencializar vocalmente o medo que se apoderava dela. Dona Nugent, com certeza, estava desesperada.

A narração da descrição do estado físico de dona Nugent nos remete, parodicamente, àquilo que pode ser observado em uma das mais famosas obras da vanguarda expressionista, *O Grito*, de Munch, que, inclusive, já nos serviu de exemplo e foi analisada parcialmente no segundo capítulo de nossa pesquisa. A relação entre a personagem de *The Butcher Boy* e a figura presente na obra modernista está em suas bocas em formato de “o”, parecendo “ecoar” um urro emudecido e nas mãos segurando o rosto, deixando saliente, através de suas feições, o desespero de um corpo em choque emocional, tomado pela agonia e aflição.

Figura 67 - A morte de dona Nugent

⁵⁸⁹ “She went all white and stood there just stuttering I'm sorry she said my husband isn't here he's gone to work [...]”(McCABE,1992, p. 195)

⁵⁹⁰ “[...] with one quick shove I pushed her inside she fell back against something. I twisted the key in the lock behind me. She had a white mask of a face on her and her mouth a small o now you know what its like for dumb people who have holes in their stomachs Mrs Nugent.”(McCABE, 1992, p.195)



No filme, quando Francie já está esquartejando dona Nugent, a imagem de Nossa Senhora aparece em primeiro plano, e ao fundo, espirrado em um espelho, pode ser percebido o sangue que jorra da personagem com os golpes do facão.

Um lembrete importante deve ser feito, especialmente nesse instante. Não podemos perder de vista que Francie é um menino, uma criança. Consideramos esse fato fundamental para todo o contexto de *The Butcher Boy*, mas, particularmente, nesse ponto. Essa condição infantil do protagonista potencializa brutalmente o crime que está a poucos instantes de ser cometido. Além disso, o “nó na garganta”, título da obra em português, não está apenas implicado no rosto aterrorizado de dona Nugent, mas pode ser “experimentado” também pelo leitor, através da surpresa da ação da narrativa.

Fato é que, à medida que a narração se materializa, nessa cena, texturas góticas, imagens grotescas e lúgubres impregnam a descrição da violência empreendida pelo menino contra sua rival. Viabilizando tudo isso, seu próprio desgaste emocional, reação violenta que não mais pode ser contida, e a crueza do que Francie nos conta potencializa os sentimentos inquietantes:

Ela tenta gritar e não consegue porque não sabe como. Ela se arrastou querendo chegar ao telefone ou à outra porta e quando senti o cheiro dos bolos vi a foto de Philip comecei a tremer e a chutei-a não sei quantas vezes. Ela

gemeu e balbuciou por favor não me interessava se ela gemesse ou implorasse ou dissesse por favor. Agarrei-a pelo pescoço e disse: Fez duas coisas ruins dona Nugent. Fez eu virar as costas à minha própria mãe e tirou Joe de mim. Por que fez isso dona Nugent? Ela não respondeu. Eu também não queria ouvir qualquer resposta joguei-a contra a parede algumas vezes até quando vi um fio de sangue no canto da boca e sua mão se levantando tentando me tocar quando preparei a pistola de abate. Levantei-a do chão com uma mão e com a pistola na outra puxei o gatilho no meio de sua testa *thlot* foi o ruído que fez, como quando se joga um peixinho dourado num aquário redondo. Se você perguntar às pessoas como se mata um porco elas dizem corte a garganta dele na horizontal mas não é assim que faz o corte deve ser na vertical. Depois ela ficou lá com o queixo para cima e eu a abri e depois enfiei a mão no seu estômago e escrevi PORCOS por todas as paredes no quarto do andar de cima.

591

(*itálico no original*) (McCABE, 1997, 218-219)

No ápice de sua loucura, quando os caminhos entre a fantasia e a realidade já não se distinguem em sua mente, Francie, através de uma ira animalesca, brutal e selvagem, materializa, por meio da violência desmedida e sangrenta, a sua vingança derradeira contra dona Nugent. A personagem, que lhe serviu como um “bode expiatório” ao longo de toda a sua jornada, foi, no clímax da narrativa, finalmente, expurgada, morta e esquartejada, como uma porca.

É relevante notar na conduta de Francie alguns mecanismos significativos. Pode se pensar que o menino, ao aplicar a violência contra dona Nugent, devolve em relação a uma só pessoa a enxurrada de violações a que ele próprio vinha sendo exposto, experimentando recorrentemente, como vimos, tanto a violência física como psicológica, ao longo de toda a trama. Em sua mente, que operou no sentido de projetar sobre dona Nugent a origem de todos os males que sobre ele incidiram, colocaria fim a esse ciclo de solidão e sofrimento que ele não suporta mais.

⁵⁹¹ She stumbled trying to get to the phone or the door and when I smelt the scones and seen Philip's picture I started to shake and kicked her I don't know how many times. She groaned and said please I didn't care if she groaned or said please or what she said. I caught her round the neck and I said: You did two bad things Mrs Nugent. You made me turn my back on my ma and you took Joe away from me. Why did you do that Mrs Nugent? She didn't answer I didn't want to hear any answer I smacked her against the wall a few times there was a smear of blood at the corner of her mouth and her hand was reaching out trying to touch me when I cocked the captive bolt. I lifted her off the floor with one hand and shot the bolt right into her head *thlok* was the sound it made, like a goldfish dropping into a bowl. If you ask anyone how you kill a pig they will tell you cut its throat across but you don't you do it longways. Then she just lay there with her “chin sticking up and I opened her then I stuck my hand in her stomach and wrote PIGS all over the walls of the upstairs room. (*itálico no original*) (McCABE, 1992, p. 195)

Francie, o menino, que no começo de *The Butcher Boy* poderia ser pensado como a “representação” da inocência infantil, habitante de um mundo onírico, a mimetização simbólica de um “Éden”, onde o mal parecia estar longe, não existe mais. Matando dona Nugent ele elimina, como resultado, por fim, sua “pureza”. Assim, o protagonista passa a habitar outro cosmo, que se coloca, figurativamente, além do “humano”.

O sangue, que na abertura da trama se revestia de conotações positivas, sendo o ato maior de confirmação da amizade entre Francie e Joe, na passagem acima, do assassinato de dona Nugent, surge, claramente, corrompido de sua investidura primária. Ou seja, se a cor vermelha que caracteriza o sangue, no início da jornada do protagonista, simbolicamente, poderia ser tomada como a marca do “princípio”, isto é, um “ato fundador”, signo de brilho e vida, grotescamente, ela se desvia dessa imagética. Transmuta-se na coloração da morte, “[...] a ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte.” (CHEVALIER, 1997, p. 944).

Na verdade, agora, o sangue é o elemento denunciativo de um crime, o sinal que nos faz enxergar o protagonista como um assassino, um ser que se tornou “impuro”. Francie cometeu um assassinato, um homicídio. Suas atitudes nos fazem considerar que tudo estava previamente pensado e arquitetado. Isto é, o que o menino consumou, vinha sendo gestado lentamente em sua mente. Quando se trata da execução, ela foi realizada com requintes de crueldade, por mais que ponderemos sobre as circunstâncias que o levaram a tal ação, Francie estará, para sempre, socialmente marcado pela sua transgressão.

Além das barreiras sociais que são transgredidas, o garoto, com sua ação, irrompe linhas proibitivas que estão situadas muito além do universo mundano. Em outras palavras, Francie violou limites impostos pelas forças sagradas. No contexto do cristianismo, dirigindo-se especial atenção para a doutrina propagada pela Igreja Católica, a que mais tem relevância para a trama, o personagem incorre em pecado gravíssimo. Entre os pontos que constituem o Decálogo bíblico, no livro do *Êxodo*, encontramos aquele que interdita o feito do menino, “Não Mate” (20:13) (p.92).

No comentário que encontramos na *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*, em nota de rodapé, o mandamento referente à proibição do assassinato, classificado como o 5º mandamento, explica-se que esse não busca impedir apenas o atentado contra a vida de outro ser. Ele tem outras conotações, condenando qualquer tipo de opressão que possa, de alguma forma, levar à morte prematura de um terceiro.

Depois de ser marcado socialmente como “podre”, “porco”, “louco”, e ser “molestado sexualmente”, o menino, nesse momento, além de tudo que já carregava sobre si, “ganha” outro emblema, desta vez nefasto, o de “assassino”, rótulo que faz Francie romper como criminoso as barreiras desse mundo terreno/profano, e fazer-se parte proscrita também no misterioso cosmo do Sagrado.

Nesse sentido, a forma ideal para descrever a situação do menino, assim acreditamos, seja nos apropriando de um termo usado por René Girard: “poluído”. Em outras palavras, Francie não invoca mais a “humanidade” em si, todos da cidade, “fiéis fervorosos” de Jesus Cristo e Nossa Senhora (na verdade hipócritas), devem dele se manter distantes para não serem atingidos pela “corrupção” que irradia da “nódoa”, da “mácula” do protagonista. E mais, como vimos, Francie se encontra agora na condição “infecciosa” nos dois universos, profano e sagrado, como se percebe.

A morte de Nugent tem várias dimensões e pode ser entendida por distintas perspectivas. Com sua ação, o menino tenta aniquilar diversas forças autoritárias que estavam, naquele momento, sendo representadas através do corpo da sua archi-inimiga. Dessa forma, simbolicamente, o assassinato de dona Nugent não representa apenas o homicídio da mulher, da personagem em si.

Francie intentava aniquilar tudo aquilo que lhe fez sofrer, causas que estavam mimetizadas, figurativamente, nos gestos de dona Nugent. Podemos pensar e apontar, dentre eles, o Império Britânico, afinal, a personagem, como já defendemos, reproduzia o *establishment* imperial da metrópole colonial; a Igreja Católica, pois, a mulher, por meio de suas vestes, pode ser pensada parodicamente como a instituição religiosa, que tinha um poder, não raramente, comparado à maquinaria imperial britânica, e na trama, surge como uma força monstruosa, predadora, sendo a causa de segredos horripilantes só revelados no período pós-colonial; por fim, dona Nugent é a imagem de uma sociedade irlandesa, mesquinha, excludente, histérica, ou seja, “doente por dentro”, que precisa de “reparo”, como dito ironicamente pelos meninos no começo da narrativa, todos parecem precisar de “reparos na garagem”.

Além de tudo isso, Francie está deixando para trás outras coisas. Pessoalmente, com sua transgressão, ele afasta-se de sua infância, mesmo que isso, de certa forma, ainda custe a se mostrar através do linguajar do personagem. Porém, essa mudança de “tom” em seu “processo de amadurecimento” será patente e poderá ser percebida, principalmente, através do silenciamento do protagonista em relação a Joe.

Se antes o nome de Joe era citado constantemente, desde que deixou a escola em que seu (ex) melhor amigo estava estudando, Francie apenas raramente o cita nominalmente. O que resta de sua presença é apenas uma sombra, “assustando” as memórias do narrador. Nesse sentido, pode-se pensar que Francie também acaba, figurativamente, tentando assassinar sua infância e o seu passado. É um ato extremo, que procura na violência extrema evitar mais sofrimento pessoal, afinal de contas, sua história é profundamente traumática.

Apesar de todas essas importantes dimensões, acima mencionadas, serem relacionadas com a morte de dona Nugent, não podemos nos esquivar de fazer notar o que se desenrola, em seguida, com o cadáver da mulher, já que as ações de Francie, pela violência brutal empreendida pelo menino, não passa simplesmente despercebida.

Tomado por um ímpeto furioso, Francie não extingue seus sentimentos “unicamente” com a eliminação da vida de sua rival. Ele queria mais, sua ânsia por vingança, violência e sangue ainda estava faminta. A impressão que temos, ao ler a narrativa, é que Francie sente que não precisava “apenas” matar dona Nugent. Ele anseia pela total “aniquilação” da personagem. Com o facão que ele levou consigo, quando deixou o açougue, o menino esquarteja dona Nugent.

Ironicamente, no meio de tudo isso, o menino açougueiro “desvia” levemente sua atenção, enquanto esquarteja dona Nugent, para “ensinar” a todos aqueles que têm acesso a sua história, como se fosse um professor, um guia, a melhor maneira de se “matar” um porco, ou, melhor dizendo, dissertando sobre as técnicas que, se empregadas, combinam melhor para o corte e abate do animal. Em sua “aula”, de maneira irônica, como se percebe na citação acima, Francie vai, até mesmo, desmitificando certas “crenças” que são recorrentes no que diz respeito à matança dos suínos.

3.9 A paródia na morte de Nugent

A conduta de Francie ao matar sua “inimiga” tem traços paródicos e irônicos, pois o personagem decide empregar em sua vítima o tipo de abate do animal que vinha lhe caracterizando, tendo sido o rótulo de “porco”, a ele aplicado por dona Nugent, nefasto para si e para os seus, desde o começo da narrativa. Ou seja, o ato de Francie devolve a ofensa, fazendo com que a sua rival se torne, ela própria, um “porco”. Por conta disso, também decide “tratar”

o cadáver de dona Nugent como se fosse o de um dos animais que ele abatia e desmembrava, diariamente, no açougue com seu Leddy.

Dessa forma, Francie rebaixa, simbolicamente, dona Nugent ao patamar humilhante que ela tanto odiava e do qual tentou, ao máximo, se distanciar durante toda a trama, ou seja, daquele universo habitado pelos Bradys. Na verdade, o protagonista animaliza sua rival, assim como ela havia feito com ele e seus pais. É uma resposta violenta em relação às armas empregadas pela mulher com sua língua ferina. Esse movimento, inclusive, nos lembra o título da obra de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, apenas, claro, parodiado. Dona Nugent, então, ao final, torna-se apenas um “animal”, um corpo sobre o qual todo poder e autoridade podem ser empreendidos sem “ressalvas”, passivo das mais duras violências.

E mais, alinhando-se com esse pensamento explicitado, o modo como a criança procede com o corpo da sua vítima pode ainda ser analisado como uma forma de “humilhação”, pois a “personagem”, figurativamente, é destituída de sua “posição hierárquica”. Se, durante toda a trama, segundo o que narrador nos faz entender, dona Nugent estava corriqueiramente envolta em “valores sociais” relacionados ao Império Britânico, colocando-se acima dos Bradys, Francie a “torna” uma irlandesa de “segunda categoria”, estereotipada, uma “igual”, assim como os seus vizinhos mais pobres.

Figura 68 - Dona Nugent retalhada



O pé de dona Nugent esquartejado no filme *The Butcher Boy*.

Finalmente, após concluir seu ato, Francie leva o resto do corpo da mulher consigo, em um carrinho de mão, para ser despejada e misturada junto com a lavagem dos porcos e cal. A citação abaixo, que salienta os passos do protagonista, é tecida com uma textura grotesca, principalmente com a insinuação de que o cachorro pode ter, possivelmente, carregado um pedaço de dona Nugent para ser devorado. Além disso, ressalta-se a ironia com a Bíblia.

Certifiquei-me de ter escondido o corpo muito bem por baixo da lavagem era muito grande não iam ficar muito contentes se me vissem com a dona Nugent no fundo da carroça depois botei a tampa e continuei minha andanças havia mais hinos e um monte de gente subindo e descendo o morro da igreja com a Bíblia na mão. [...] Onde se enfiou pergunta Leddy quando voltei para o pátio do matadouro. Ah, passeando por aí eu digo, bom é melhor passear na sua hora de folga ele diz preciso ir à loja, tome conta das coisas aqui. Certo, eu disse, não se preocupe, e deixei a carroça ao lado do Poço das Tripas e perguntei a Leddy onde ele deixou a cal. Dê o fora Grouse! gritei e ele correu com um pedaço de tripa. Peguei a pá e abri o saco de cal meus olhos se encheram de lágrimas mornas porque não havia nada que eu pudesse fazer por Mary.⁵⁹²

⁵⁹² I made sure to cover her over good and proper with the brock there was plenty of it they wouldn't be too pleased if they saw me with Mrs Nugent in the bottom of the cart then I lifted the shafts and off I went on my travels again

(McCABE, 1997, p. 219-223)

Figura 69 - A pichação Macabra



A pichação que Francie realiza nas paredes da casa dos Nugents, reproduzido no filme.

Antes de sair da residência dos Nugent, Francie decide pichar as paredes da casa da família com o sangue de sua vítima, escrevendo “Porcos”, como ele narrou. Mas o que se destaca disso é a parte do corpo que ele diz ter usado como fonte para extrair o sangue necessário para a escrita. Confirmando o rebaixamento simbólico da personagem, o líquido vem das entranhas do intestino da rival do menino.

Como se estivesse em uma procissão, o protagonista faz paradas em diversos locais da cidade com o corpo destroçado de dona Nugent dentro de uma carroça. A ação lembra, inclusive, o caminho percorrido pelo ícone de Nossa Senhora que, da mesma forma, foi

there was more hymns and streams of people up and down Church Hill with prayerbooks. [...] “Where the hell were you says Leddy when I got back to the slaughterhouse yard. Oh, tricking about I says, well trick about in your own time he says I have to go on up to the shop, you take over here. Right, I said, that suits me, and I left down the barrow beside the Pit of Guts and asked Leddy where he’d put the lime. Clear off Grouse! I shouted and he tore off through the gate with a string of intestines. I got the shovel and slit open the bag of lime there was warm tears in my eyes because I could do nothing for Mary. (McCABE, 1992, p. 195- 199)

carregado em um carrinho de mão. Na passagem, o humor ácido de Francie, mais uma vez, se destaca. Além disso, chama atenção a linguagem “truncada” da narração, como se evidenciasse o estado mental do narrador.

Bem minhas senhoras, eu disse, tenho de cumprir minhas obrigações não há descanso para as criaturas de Deus certamente Francie não há mesmo concordaram com sorrisos como antigamente. Eu já tinha fumado o primeiro cigarro e a loja cheirava a fumaça de tão rápido que eu fumava por isso o que faço acendo mais um. Francie Brady – fumo cem cigarros por dia! Sim é verdade! Francie Brady confirma! Não, não é. Somente quando estou carregando dona Nooge na carroça. Estiquei o dedo mindinho no ar e puxei o cigarro como se faz num filme. E digo – minhas senhoras – até logo, eu disse e elas começaram a rir de novo. Mestre Algernon Carruthers e sua carroça Nugent. OK Nooge vamos cavalgar eu disse, a carruagem de Francie Brady para Madeira Morta está partindo.

[...]

Olá meu caro amigo. Tempo ótimo este não é mesmo. O que vai querer? Meio quilo de dona Nugent? Desculpe minha gente, dona Nugent não está à venda! Ela está acompanhando seu velho amigo Francie Brady nas suas andanças.⁵⁹³
(McCABE, 1997, p. 221)

A ação de Francie, mais uma vez, se relaciona a eventos históricos verídicos. Na violenta Irlanda dos *Troubles*, um grupo se tornou “saliente”, no meio de tanto caos, o *Shankill Butchers*. É importante dizer que encontramos a referência a essa gangue “por acaso”. Depois de termos investigado textos teóricos e históricos sobre o período de turbulência entre os católicos e protestantes irlandeses, lemos uma ficção que relata os acontecimentos, o já citado *No Bones*. Na trama de Anna Burns, uma curta passagem nos chamou muito a atenção, o momento em que a narradora cita, no capítulo “*Somethin’ Political, 1977*”, um “Butcher Killing” (p.78). Ao pesquisarmos sobre esse ponto, chegamos, finalmente, aos *Shankill Butchers*.

⁵⁹³ Well ladies, I said, I must be off about my business there's no rest for the wicked indeed there is not Francie said the woman with three heads laughing away like in the old days. I had gone through that fag already and the shop was full of smoke I was puffing it all out that fast so what did I do only light another one. Francie Brady -- I smoke one hundred cigarettes a day! Yes its true! Francie Brady says! No, it isn't. Only when I'm wheeling Mrs Nooge around. I stuck a little finger in the air and pulled on the fag like something out of the pictures I say ladies -- good day, I said and that started them off “nto the laughing again. Master Algernon Carruthers and his Nugent cart. OK Nooge let's ride I said, the Francie Brady Deadwood stage is pulling out. The drunk lad went by with another saint in a barrow and ducked down when he seen me. [...] Hello my good man. Fine weather we're having. What did you order? Two pounds of chump steak? Or was it a half pound of Mrs Nugent? Sorry folks, Mrs Nugent's not for sale! She's off on her travels with her old pal Francie Brady. (McCABE, 1992, p. 196-197)

Apesar da violência empregada pelo bando durante os *Troubles*, quando teriam matado mais de duas dezenas de católicos, ou pessoas que parecessem professar a religião da Igreja de Roma, eles passaram praticamente despercebidos: “Muitas das vítimas dos *Shankill Butchers* eram homens católicos, sequestrados em um táxi enquanto voltavam para casa dos *pubs* do centro da cidade.”^{594,595} (grifo nosso) (BBC NEWS). Salienta-se, porém, que o número de mortos varia, conforme as versões.

As menções ao grupo são escassas, o que é confirmado por Martin Dillon, que escreveu um livro intitulado *The Shankill Butchers: A Case Study of Mass Murder*, lançado em 1989, segundo o autor: “A maioria das pessoas com quem falei nunca ouviu falar dos *Shankill Butchers*, **apesar de terem matado mais pessoas do que quaisquer outros assassinos em massa na história criminal britânica.**”⁵⁹⁶ (grifo nosso) (itálico nosso) (DILLON, p.21)

Esse grupo de extermínio, que atuou na Irlanda do Norte, era formado, basicamente, por membros protestantes, ligados a UVF - *Ulster Volunteer Force* (Força Voluntária de Ulster) e a sua designação teria surgido a partir de duas fontes. Isto é, tanto pelas facas utilizadas nos crimes, como pela maneira como eles tratavam os corpos de suas vítimas, um procedimento que lembrava o abate de um porco: “A gangue recebeu esse nome pelas facas dos açougueiros usadas para torturar e matar suas vítimas cujos corpos mutilados foram posteriormente despejados em partes *loyalist* da cidade.”^{597,598, 599} (BBC NEWS)

Uma passagem do livro de Dillon nos remete a outra referência, que envolve porco, sangue e violência, segundo o autor: “Detectei outros fatores nos assassinatos dos ‘[*Shankill Butchers*’ que apresentavam semelhanças com os assassinatos em série americanos”⁶⁰⁰ (itálico nosso) (DILLON, p. 19). Assim, chegamos ao americano Charles Manson⁶⁰¹ (1934-2017), líder de uma controversa seita.

⁵⁹⁴ “Many of the Shankill Butchers' victims were Catholic men, abducted in a taxi as they walked home from pubs in the city centre.”

⁵⁹⁵ Fonte: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/3983053.stm Acessado em 18 de dezembro de 2019.

⁵⁹⁶ “Most of those I spoke to had never heard of the *Shankill Butchers*, **even though they killed more people than any other mass murderers in British criminal history.**” (grifo nosso) (itálico nosso) (DILLON, p.21)

⁵⁹⁷ “The gang got its name from the butchers' knives used to torture and kill its victims whose mutilated bodies were later dumped in loyalist parts of the city.”

⁵⁹⁸ Fonte: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/3983053.stm Acessado em 18 de dezembro de 2019.

⁵⁹⁹ Outras fontes: <https://www.youtube.com/watch?v=UgoSfvf79T8> Acessado em 18 de dezembro de 2019.

⁶⁰⁰ “I detected other factors within the ‘Butcher’ murders which bore similarities to American serial murders.” (DILLON, p.19)

⁶⁰¹ Radical em suas crenças, Charles Manson é, até hoje, uma das figuras americanas mais controversas. Apesar relacionado à brutalidade assassina, sua influência continua viva no imaginário cultural dos Estados Unidos, sendo, ainda, cultuado por alguns, como Marilyn Manson, mas não para aí. Segundo a revista *The New Yorker*: The

No dia 8 de agosto de 1969, os seguidores de Manson, conhecidos como “*Manson Family*”, mataram a atriz Sharon Tate (1943-1969), que estava grávida de oito meses. Segundo a revista americana *The New Yorker*, Charles Manson nunca teria, de fato, matado ninguém com suas próprias mãos, ele era “apenas” o líder⁶⁰². Além da brutalidade e da violência, o que chama a atenção e nos remete a *The Butcher Boy* é a inscrição que os assassinos deixam espalhadas pela casa.

[...] em algum momento da manhã, quatro dos seguidores de Manson subiram pelo portão da garagem e iniciaram um ataque selvagem. Primeiro eles viram Steven Parent, que havia tentado vender um rádio relógio para o zelador da propriedade, e atiraram nele. Então eles entraram e mataram os outros quatro [que estavam na casa]. Tate foi esfaqueada 16 vezes, afirmou Statman. Os assassinos - Charles ‘Tex’ Watson, Susan Atkins, Patricia Krenwinkel e Linda Kasabian - pintaram a palavra ‘PIG’ na porta da frente da casa com o sangue de Tate.^{603, 604}

Em alguns contextos norte-americanos, a palavra “porco” poderia aludir à “polícia”, ou seja, a um dos braços das forças autoritárias do Estado. Nesse sentido, a evocação ao animal, por Manson e seus seguidores, em certo sentido, se conecta com o pensamento de Francie, pois o menino, também, se coloca em uma linha contrária ao “poder instituído”. É importante sinalizar que o assassino de Tate era adepto de um movimento que se conectava com a “contracultura”, que, como vimos no capítulo anterior, foi caminho que muitos, na década de

Manson “Family” both anticipated and inspired the growth of sinister cults in American life, especially in California. In the decade that followed the Manson murders, the Symbionese Liberation Army kidnapped Patty Hearst, in Berkeley, and Jim Jones’s Peoples Temple, in San Francisco, transfixed supporters, more than nine hundred of whom committed mass suicide in Guyana. Before Manson, it was more or less a given that criminals chose to associate with one another in gangs or in crime families. But Manson told the world that people became criminals through the influence of others as well. Our fascination with Stockholm syndrome and brainwashing owes much to what the world saw in the Manson case. Fonte: <https://www.newyorker.com/news/daily-comment/the-sinister-influence-of-charles-manson> Acessado em 18 de dezembro de 2019.

⁶⁰² Manson’s name is virtually synonymous with mass murder, so for people who are only vaguely aware of his story it often comes as a surprise to learn that he never killed anyone. Fonte: <https://www.newyorker.com/news/daily-comment/the-sinister-influence-of-charles-manson> Acessado em 18 de dezembro de 2019.

⁶⁰³ [...] sometime in the early morning, four of Manson’s followers climbed over the driveway gate and launched a savage attack. First they saw Steven Parent, who had come to try to sell a clock radio to the estate’s caretaker, and they shot him. Then they went inside and killed the four others. Tate was stabbed 16 times, Statman said. The killers – Charles ‘Tex’ Watson, Susan Atkins, Patricia Krenwinkel and Linda Kasabian – painted the word ‘PIG’ on the home’s front door with Tate’s blood.

⁶⁰⁴ Fonte: <https://nationalpost.com/news/world/when-the-manson-family-came-after-sharon-tate-they-painted-pig-on-the-door-with-her-blood> Acessado em 18 de dezembro de 2019.

1960, encontraram para combater o sistema capitalista que ganhava novos ares, mais agressivos.

A brutalidade doentia de Manson teve, inclusive, reflexos no movimento de contracultura estadunidense. Mas, deixamos claro, desde já, que, obviamente, a contracultura não produz ou visa produzir assassinos.

Os assassinatos de Tate-LaBianca mudaram a maneira como alguns americanos viam a contracultura que Manson havia explorado para atrair jovens problemáticos à sua comuna no deserto [*desert commune*]. O festival de música de *Woodstock*, que ocorreu na semana seguinte, polarizou ainda mais a divisão entre aqueles que adotaram o espírito *hippie* e aqueles que foram repelidos por ele.⁶⁰⁵,⁶⁰⁶

Voltando a *The Butcher Boy*, após matar dona Nugent e “desová-la”, Francie retorna às suas atividades corriqueiras no açougue, como se nada tivesse acontecido. Quando o Sargento Salsicha chega com outros homens da polícia, que não eram da cidade, a situação começa a mudar, “Um deles ficava olhando pra mim o tempo todo me medindo tentando cruzar com meus olhos para me dizer *Por Deus você agora está fodido!* mas continuei tirando a pele e assoviando.”⁶⁰⁷ (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 224).

Leddy, então, é avisado do ocorrido e perde o controle com o menino, avançando violentamente sobre ele. A reação da criança, porém, parece assustar o homem. Francie, nesse ponto da trama, é um barril de pólvora pronto a ser detonado:

De repente o que faz Leddy? Perde o controle. Antes que o sargento pudesse segurá-lo ele me agarra e me dá um empurrão que me faz cair contra a porta do refrigerador *Espero por Deus que lhe dêem tudo o que merece! Nunca deveria ter deixado você entrar por aquela porta deixei você me convencer por causa da sua mãe!* Ele diz parado tremendo todo com os punhos cerrados. Tentou me empurrar de novo mas consegui agarrar seu braço e olhei direto nos seus olhos e ele sabia que eu estava dizendo para ele, seu Leddy da Universidade de Esquartejamento de Porcos é melhor tomar cuidado está indo

⁶⁰⁵ The Tate-LaBianca murders shifted how some Americans viewed the counterculture that Manson had exploited to attract troubled young people to his desert commune. The Woodstock music festival, which took place the following week, further polarized the divide between those who embraced the hippie ethos and those who were repulsed by it.

⁶⁰⁶ Fonte: <https://nationalpost.com/news/world/when-the-manson-family-came-after-sharon-tate-they-painted-pig-on-the-door-with-her-blood> Acessado em 18 de dezembro de 2019.

⁶⁰⁷ “One of them kept looking over the whole time sizing me up trying to catch my eye to tell me by Chrisht you're for it now boy! but I just went on skinning and whistling.” (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 200)

longe demais [...] ou vai levar o mesmo que Nugent recebeu será que vai gostar Porco Leddy – Leddy o Homem Porco será que gostaria de uma porra como essa!⁶⁰⁸

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 224-225)

Levado para a central da polícia, onde apanha e é torturado para revelar onde estão os restos de dona Nugent, Francie se mantém calado sobre a “verdade”. Porém, com a insistência do Sargento Salsicha, ele “decide” apontar, por fim, onde os pedaços de sua vítima se encontram.

Dessa vez Salsicha veio sozinho virando seu boné no colo olhando para mim com aqueles olhos tristes por que tem de haver tanta coisas triste no mundo Francie sou um homem velho não tenho mais forças para isso. Quando vi aqueles olhos, pensei comigo, coitado de Salsicha não é justo. Está bem Salsicha eu disse mostro pra você onde ela está obrigado Francie ele disse sabia que iria. Isso já durou muito. Já tivemos tristeza e desgraça demais. Já tivemos sim sargento eu disse.⁶⁰⁹

(McCABE, 1997, p. 228-229)

Mas, na realidade, o que Francie tinha em mente era sua fuga. Quando chegam ao galinheiro, onde supostamente estariam os restos desmembrados de dona Nugent, Francie ataca, com uma corrente, um membro da polícia, Fabian, que veio de Dublin, e corre, dando início a uma grande caçada por ele. Aqueles que estavam em seu encalço, não conseguindo encontrá-lo em local algum, em certo momento acreditaram que Francie poderia, até mesmo, ter cometido suicídio.

⁶⁰⁸ Next thing what does Leddy do only lose the head. Before the sergeant could stop him he had a hold of me and gives me this push I fell back against the fridge door *I hope to Christ they give you everything that's coming to you! I should never have let you darken the door of the place only I let myself be talked into it on account of your poor mother!* he says standing there shaking with his fists opening and closing. He tried to push me again but I managed to get a hold of his arm I looked right into his eyes and he knew what I was saying to him, Mr Leddy from the Cutting Up Pigs University you better watch who you're pushing [...] or you'll get the same Nugent got would you like that Pig Leddy -- Leddy the Pig Man would you fuckingwell like that! (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 200-201)

⁶⁰⁹ The next time Sausage came in on his own turning the cap round on his lap looking at me with these sad eyes why does there have to be so many sad things in the world Francie I'm an old man I'm not able for this any more. When I seen them eyes, I said to myself, poor old Sausage its not fair. All right Sausage I said I'll show you where she is thanks Francie he said, I knew you would. Its gone on long enough. There's been enough unhappiness and misery. There has indeed sergeant I said. (McCABE, 1992, p. 204)

É assim que o protagonista se torna um foragido. O garoto escolhe utilizar como esconderijo a cabana que havia construído com Joe, o que é um gesto simbólico. Refugiado, ninguém consegue vê-lo.

Por fim eles disseram ele tem que estar no rio e lá informa os mergulhadores da polícia e dragaram o rio e tinha repórteres e Buttsy e Devlin e metade da cidade todos esperando para me ver coberto de algas e sujo mas tudo o que conseguiram dessa vez foi uma cabeceira de ferro e metade de um colchão. Voltaram mais algumas vezes cutucando os arbustos com varas e resmungando porra ele fugiu depois aos poucos foram diminuindo até que só sobrou eu e o rio shiii shiii. Ei peixes! Eu chamei, ainda bem que não contaram nada para aqueles filhos da puta!⁶¹⁰

(McCABE, 1997, p.230)

A atitude do menino indica uma tentativa de evasão de sua própria realidade, isto é, do mundo que ele habita. Nesse momento de profunda crise e calamidade, Francie opta por um universo que, para ele, é um “porto seguro”, evocando, entre outras coisas, a “fantasia” e o “aconchego”. Ali, a criança acredita que poderia encontrar sentimentos benéficos que não estão mais acessíveis em seu mundo material. Enquanto leitores, sabemos que, primordialmente, são esses os “valores” que estão interseccionados ao esconderijo que foi construído por Francie e Joe.

Quando a situação já está mais calma, Francie rumo para sua casa. Novamente, o ambiente que ele encontra volta a espelhar o interior do menino: “Que fedentina nesse lugar! Não apenas Grouse Armstrong tinha entrado ali, mas todos os vira-latas da cidade também. Para onde olhava tinha merda de cachorro! Nos cantos, espalhadas nas paredes, em todo lugar.”⁶¹¹(McCABE, 1997, p. 231).

Tentando arrumar as coisas que estão fora do lugar, espalhadas pela casa, ele empilha diversos objetos, entre eles a imagem do Sagrado Coração de Jesus, que, aliás, é ironizada. Além disso, o menino amontoa junto uma foto de J.F. Kennedy, do Papa João XXIII, a televisão

⁶¹⁰ In the end they said he has to be in the river so out the frogmen police went and dragged it there was reporters and Buttsy and Devlin and half the town all waiting to see me coming up covered in weeds and dirt but all they got this time was an iron bedstead and half a mattress. They came back a few times after that poking bits of sticks in bushes and muttering to themselves ah fuck this he's gone then they just slowly drifted away and then there was only me and the river hiss hiss. Hey fish! I said, youse are lucky youse didn't tell youse bastards! (McCABE, 1992, p. 206)

⁶¹¹ “Such a smell there was in the place! Not only had Grouse Armstrong been in but every dirty mongrel in the town. Everywhere you looked there was dog poo! In the corners, smeared on the walls.” (McCABE, 1992, p. 206)

quebrada, livros, discos, roupas, entre outros. Então, após apinhar tudo, acende os fósforos com querosene,

Pus o disco e deitei no chão da cozinha com meus olhos fechados e era como se mamãe estivesse cantando do jeito que fazia antes [...] Eu chorei porque agora estávamos juntos. Ó mamãe eu disse a casa inteira pegando fogo por cima da gente depois um monte de fumaça me atinge na boca está tudo acabado agora mamãe tudo acabado.⁶¹²

(McCABE, 1997, p. 232-233)

A passagem acima é extremamente comovente, além de ser poética, mas não menos violenta, já que a criança está caminhando para sua apoteose final, um suicídio pelo fogo. O gesto de Francie evidencia sinais importantes do que estava, em certo sentido, operando por todo o enredo: a solidão que corrói o protagonista. Como já havíamos exposto, a morte de Annie, através de um suicídio, é um limiar determinante no processo de *bildungsroman* do personagem, pois foi a partir disso que os traços de uma mutação que tendeu à brutalidade passaram a se destacar com mais clareza no menino.

Devastado, Francie parte para o único “colo” que ele acredita manter-se “íntacto”, o da sua mãe. Contudo, esse lugar, que, simbolicamente, remete a sentimentos maternos primordiais de proteção, cuidado e amor, está em outro mundo, na dimensão da morte que, consequentemente, contrasta com as terras oníricas, felizes, que o protagonista buscava habitar quando as estruturas da realidade a sua volta estavam desmoronando, mas esse local de “sonhos” não tem mais condições de acolhê-lo após seu crime contra dona Nugent. O menino, por fim, sabe que, se quiser “consolo”, deve ir buscá-lo em uma morte autoimposta.

Se Annie havia escolhido se matar usando como elemento a água, símbolo que remete à “purificação”, Francie, faz o contrário. “Esquizofrênico”, marcado como “louco” e “inumano”, ele busca encontrar no fogo o seu fim material. O fogo remete, entre suas diversas significações (figurativamente), à “destruição”, mas também à “regeneração”, de acordo com Chevalier (2012, p. 440-441). De determinado ponto de vista, a morte dos dois – mãe e filho - formariam uma força de equilíbrio, fogo e água.

⁶¹² “I put on the record then I went in and lay down on the kitchen floor I closed my eyes and it was just like ma singing away like she used to. [...] I was crying because we were together now. Oh ma I said the whole house is burning up on us then a fist made of smoke hit me a smack in the mouth its over says ma its all over now. (McCABE, 1992, p. 208-209)

Como se viu na citação acima, há referências a figuras católicas que vão para o fogo junto com Francie (a imagem do Sagrado Coração de Jesus, o Papa João XXIII, e até mesmo Kennedy, que seguia o catolicismo), assim sendo, diante destes elementos, e do contexto geral da obra que se relaciona à Igreja romana, podemos ainda pensar nesse fogo por outro aspecto simbólico, o do purgatório⁶¹³. Neste local, as almas dos mortos iriam para serem purgadas de seus pecados por meio do fogo:

[...] o fogo que rejuvenesce e torna imortal é um fogo ‘através do qual se passa’. São Paulo explicara bem este rito que, na mesma célebre passagem de 1Cor3,15, diz: ‘Ele será salvo, mas *como através do fogo*’ (*quase per ignem*). O purgatório é realmente um lugar (ou um estado) transitório e as viagens imaginárias do purgatório serão, repito, percursos simbólicos.

(itálico no original) (LE GOFF, 2017, p. 21)

Como se vê, o fogo era um elemento importante, pois servia, entre outras coisas, para atormentar e limpar das fraquezas terrenas as almas dos cristãos que haviam partido para o além. Francie, ao atear fogo em si e em alguns objetos, poderia estar tentando se livrar dos pecados, dos atos hediondos e monstruosos que ele havia cometido, simbolicamente, auto-impondo um purgatório para si na Terra.

Importante destacar que Francie, anteriormente, já havia atentado contra sua própria vida, quando estava no reformatório. Naquele momento, o protagonista utilizou como “arma” pedaços de um crucifixo que ele mesmo havia quebrado, após uma conversa com Cristo sobre sofrimento:

Havia um pequeno Jesus em cima da janela na frente da minha cama. Olhava para mim. Coitado coitadinho do Francie Brady ele está dizendo: Não é uma pena terrível também? Fui até ele e disse: *O que é uma pena terrível?* [...] Está certo se é assim que quer então crac [...]. Tentei cortar os pulsos com o canto afiado da estátua quebrada. Consegui arranhar um pouco mas não causava dano nenhum podia ficar ali cem anos assim e ainda não acabava.⁶¹⁴

(itálico no original)(McCABE, 1997, p. 83)

⁶¹³ Na tradição literária irlandesa, há um texto importante sobre o purgatório chamado “*Purgatório de São Patrício*”, datado, provavelmente, do século XIII. Mesmo sendo um texto cristão, segundo Le Goff (2017), há, presente na narrativa, elementos que remetem ao contexto ficcional Celta, ou seja, a trama é estruturada, também com temáticas pagãs. Foi uma obra célebre tanto na cultura erudita, como popular, até meados do século XVIII (LEGOFF, 2017, p. 304)

⁶¹⁴ There was a little Jesus over on the window across from my bed. He was looking over at me. Poor poor Francie Brady he was saying: Isn't it a terrible pity too? I went over to him and says: *Isn't what a terrible pity?* [...] Il right then I says have it your way so crack [...] I tried to get at my wrists with the jaggy bit of the statue. I managed to get at bits but it was doing no damage you could still be at it in a hundred years time the way it was going. (itálico no original) McCabe, 1992, p.69)

Como se percebe, Francie, mais uma vez, tentava mascarar seu sofrimento, impedindo que isso fosse verbalizado, mesmo quando sua mente buscava fugas e escapes, como ocorre na “conversa” com Jesus. Não se pode deixar de notar o uso do crucifixo, símbolo máximo da dor e aflição de Cristo, enquanto homem, em seu estágio final de sua dolorida *via crucis*. Francie, porém, não consegue atingir seus objetivos, e tirar sua vida.

O plano de Francie, porém, não pôde ser completado também quando tentou atear fogo em si. O menino foi impedido pelo Sargento Salsicha: “Isso é o que você pensa! diz a voz e abro os olhos para ver quem é. Ah porra! eu disse – Salsicha! Francie o que estava fazendo pelo amor de Deus! ele diz, torcendo o boné com as mãos.”⁶¹⁵ (McCABE, 1997, p. 234) Fisicamente queimado, mas não morto, Francie é levado ao hospital, onde se recupera:

Estava num estado deplorável, não havia dúvida. Olhei para mim no espelho. O que é isso? eu digo. Tudo o que via eram gazes, era como o Homem Invisível. [...] Depois de um tempo eles me deram um par de muletas e começo a mancar com elas quando um caipira de roupão pergunta para mim: O que aconteceu com você? Seu rosto está todo queimado!⁶¹⁶
(McCABE, 1997, p. 234)

Nesse meio tempo, a polícia não havia conseguido encontrar os restos mortais de dona Nugent. Levado para o novo ponto, após se recuperar das queimaduras, que designou como o “depósito” de sua rival, Francie percebe uma tensão no carro quando estava sendo transportado, como se os policiais estivessem com medo dele. Ao chegar no açougue, ele diz se arrepender de ter colocado a mulher na cal, tinha medo que ela tivesse derretido e ele fosse, novamente, vítima da violência estatal pelas mãos dos “representantes da lei”. Destaca-se na passagem abaixo o uso de imagens que aludem ao grotesco:

Eu estava arrependido agora de ter chegado perto dela com a cal estava com medo que ela tivesse derretido ele não ia acreditar em mim e ia começar tudo de novo vamos Francie e nós *sabemos* e tudo isso. Mas não precisei ter me preocupado porque depois de um tempo vi pela cara que o sargento fez que ele tinha batido em alguma coisa e batata quando levantou o ancinho alguma

⁶¹⁵ “That's what you think! says the voice and when I look up who is it. Oh for fuck's sake! I said -- Sausage! Ah Francie what were you at for the love of God! he says, twisting the cap in his hands.” (McCABE, 1992, p. 209)

⁶¹⁶ “ was in in a bad state, there was no doubt about it. I looked in the mirror. What's this? I says. All you could see was bandages, it was like the Invisible Man. [...] “After a while they gave me a set of crutches I was hobbling around on them when this bogman in a dressing gown says to me: What happened to you? Your face is all burned! (McCABE, 1992, p. 209-210)

coisa ficou grudada nele era uma parte da perna de dona Nugent com a sua bota de pelúcia ainda no pé. Agora Fabian não foi tão valente. Ó, meu Deus!, ele diz, *buarrgg!* E vomita em cima de seus sapatos.⁶¹⁷

(itálico no original) (McCABE, 1997, p. 238)

Assim como ocorreu com o crime que provavelmente serviu como inspiração para *The Butcher Boy*, Francie se transforma em alvo da imprensa, que o animaliza como um “porco” durante seu julgamento, através de caricaturas, e seus *cartoons* degenerativos, o que, mais uma vez, chama as querelas coloniais ao centro do palco. O menino se revolta, quando é acusado de ter feito tudo por dinheiro, como se ele estivesse interessado em roubar dona Nugent.

Chega bem perto da minha cara e diz [o homem do tribunal]:foi um crime cruel a sangue frio, premeditado, planejado com esperteza e analisado e, acima de tudo, foi um crime perpetrado pelo motivo mais mesquinho e desprezível – para o propósito de roubo! Tive vontade de lhe dar um murro ali mesmo assim que ele disse aquilo mas vi Salsicha olhando para mim não não faça isso Francie então eu disse apenas o que você sabe sobre Perneta [apelido que ele atribui ao personagem na corte] está falando sem saber nunca roubei uma migalha das casas dos Nugent a única coisa que peguei uma vez foram as revistas em quadrinhos de Philip e isso eu ia entregar de volta eu juro pode perguntar a Joe. Salsicha me passou os jornais O Esquartejamento Cruel – o Assassino Porco – Sensação no Tribunal! Havia um desenho: eu sentado e embaixo Francis Brady é um porco. Porra Eu exclamo até mesmo os jornais entraram nessa mas tinha outro trecho que não havia notado: Francis Brady é um aprendiz de carnicheiro no matadouro de porcos local.⁶¹⁸

(McCABE, 1997, p. 238)

No contexto do julgamento, Francie pergunta a Salsicha, que é simpático ao menino, como se nota no trecho destacado, se ele será, afinal, enforcado. A cena, porém, é tragicômica,

⁶¹⁷ I was sorry now I had gone near her with the lime I was afraid if she was gone they wouldn't believe me and the whole thing would start all over again come on Francie and we *know* and all this. But there was no need to worry for after a while I knew by the sarge that he had hit something and sure enough when he pulled out the graip there stuck on the end of it was part of a leg and Mrs Nugent's furry boot hanging. Fabian wasn't so smart then. Oh Christ!, he says, *bwoagh!* and gets sick all over his foot. (itálico no original) (McCABE, 1992, p 211-212)

⁶¹⁸ Comes right up to me there in the box: It was a cold-blooded, premeditated, and deliberate crime -- one that had been cunningly planned and thought over, and “above all, it was a murder perpetrated for the meanest and most contemptible of motives -- for the purpose of robbery and plunder! I had a good mind to hit make a go at him soon as he said it but I could see Sausage glaring at me no don't Francie so I just said what would you know about it Gammy Leg you don't know what you're talking about I never robbed a thing off the Nugents the only thing I ever took was Philip's comics and I was going to give them back I swear you can ask Joe. Sausage showed me papers *Brutal pig killing -- sensation in court!* There was a drawing of me standing there and underneath *Francis Brady is a pig Fuck* this I says even the papers are at it now but there was another bit I didn't see; *Francis Brady is a pig butcher in a local abattoir.* (itálico no original) (McCABE, 1992, p. 212)

principalmente com a resposta de Francie ao que o sargento diz. Mas a importância dessa passagem reside no desejo do menino de autoaniquilação, sendo a terceira vez que ele expressa pensamentos destrutivos: “Ele [o Sargento] olhou para mim e diz: Desculpe Francie mas a força não existe mais. **Não tem mais força? eu pergunto. Porra! Que merda de país é esse agora?**”⁶¹⁹ (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 239)

Por fim, quando tudo já está concluído, Francie é enviado para um centro de tratamento psicológico, onde ele passará diversos anos de sua vida.

Mas Salsicha tinha razão, não havia mais força e algumas semanas depois disso lá íamos nós de novo eu e o sargento no banco de trás vrur vrur na estrada para uma outra casa de cem janelas. Mas dessa vez não havia ho ho hi hi aquilo vão lhe dar educação nem nada disso, apenas caminhamos e falamos sobre mamãe e papai e os velhos tempos da cidade e **quando dissemos adeus nos degraus ele disse para mim existem muitas coisas tristes neste mundo Francie e esta é uma delas.**⁶²⁰

(grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 239)

Nesse lugar, que Francie chama de “[...] *outra* casa de cem janelas [...]”⁶²¹ (itálico no original) (McCABE, 1997, p. 239), ele sentirá o poder da violência. Porém, as agressões a que o menino será exposto têm conotações diferentes daquelas que ele sofreu na escola, quando era abusado sexualmente, pelo padre Bolina. Agora, Francie será exposto a uma violência mais alinhada com o Estado.

Na verdade, a hostilidade que o menino enfrentará no hospício, que recebe dele o mesmo apelido da escola e do orfanato em que seu pai e seu tio viveram, é uma violência institucionalizada, autorizada e mediada pelo Estado irlandês. A violência, nesse lugar, é um meio de controlar as massas de “excluídos”, de “outros”, provavelmente, visando corrigi-los, sendo também um mecanismo “lícito” do Estado para expurgar seu desejo por violência.

⁶¹⁹ He looked at me and says: I'm sorry Francie but there's no more hanging. **No more hanging? I says. For fuck's sake! What's this country coming to!**” (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 213)

⁶²⁰ But Sausage was right, there was no more hanging and a few weeks after that there we were all off again me and the sergeant in the back phut phut away off down the road to another house of a hundred windows. But this time there was no ho'ho h'hee they'll put manners on you here or any of that stuff, we just talked about ma and da and the old times in the town and when we said goodbye on the steps he said to me there's a lot of sad things in this world Francie and this is one of them. (grifo nosso) (McCABE, 1992, 213)

⁶²¹ “[...] *another* house of a hundred windows” (itálico no original) (McCABE, 1992, 213)

Tiraram minhas roupas os fodidos quase rasgaram tudo vamos vamos eles mandaram. Depois me deram uma roupa branca que amarrava nas costas. O que é isso Ala de Emergências Dez? Um deles me dá um chute nas costelas e diz nem pense que vai usar esse tipo de desaforo não está lidando com velhinhos agora Brady. Eu sei eu digo e consegui me safar dele: Você não me engana! eu gritei. Está tentando me enganar! Vai me colocar no manicômio não é! Ele ficou vermelho embaixo dos olhos e pude vê-lo cerrando o punho. Depois eu ri: Está bem eu disse, só estava brincando, porra!⁶²²

(McCABE, 1997, p. 239)

Já adulto, Francie recebe a notícia, pelo médico, de que não acredita que seja mais necessário ele ficar em uma solitária, pois o clínico pensa que o protagonista não aplicará mais seu método “humano” de matar, o que corrobora para alicerçar nossa hipótese de que, quando menino, Francie não enxergava dona Nugent como uma “humana”, para ele, a mulher era uma “alien”, “porca”. Além disso, Francie pondera sobre seu eterno estado solitário, sombra que sempre o acompanhou e que, em certo sentido, foi o combustível para tanta violência. “Método humano de matar! Não acho que dona Nugent teria gostado de ouvir você chamá-lo disso doutor, eu disse. [...] **na semana que vem será o fim da solitária que tal hum? Senti vontade de rir na cara dele: Como pode ser o fim da solitária? Essa era boa.**”⁶²³ (itálico no original) (grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 240)

Francie recebe do médico, ao se misturar com os demais internos do hospício, o *Almanaque Beano* e um trompete, que ele passa a utilizar para tocar músicas para os outros “caipiras” da instituição, vestido com seu casaco que lembra Al Capone. Ao fim, a narrativa, como em gesto cíclico, simbolicamente, volta ao ponto inicial, através da paródia de ações e brincadeiras que Francie fazia com Joe, mesmo que o leitor saiba que o protagonista não tem mais condições de ser aquele menino que corria pelas ruelas de sua cidade. Suas experiências, obviamente, o modificaram profundamente.

⁶²² They took my clothes the pair of fuckers nearly tore them off me come on come on they says. Then they gave me this white thing it tied at the back. What's this I says Emergency Ward Ten? One of them gives me a dig in the ribs and says you needn't think you'll get away with that kind of lip here its not old women you're up against now Brady. I know I says then I managed to get away from him: You don't fool me! I shouted. You're trying to trick me! You're going to put me into a mental hospital! He got a bit red under the eyes and I could see him clenching the fist. Then I laughed: Its all right I said, its only a joke, for fuck's sake! (McCABE, 1992, 213-214)

⁶²³ “*Humane* killer! I don't think Mrs Nugent would be too pleased to hear you calling it that, doc, I said. [...] about that next week your solitary finishes how about that hmm? I felt like laughing in his face: How can your solitary finish? That's the best laugh yet.” (itálico no original) (grifo nosso) (McCABE, 1992, p. 214)

Um deles [um caipira] se aproxima um dia quando estou cutucando o gelo numa poça enorme atrás da cozinha e ele diz o que está fazendo aqui ou o eu que está fazendo com o gelo? Estou pensando o que vou fazer com um milhão de bilhão de trilhão de dólares? ele pergunta. Isso mesmo, eu respondi. Então ele se inclina para mim e cochicha no meu ouvido: Bem se você quer meu conselho não conte para nenhum filho da puta daqui. Eles só vão lhe encher de mentiras e desapontá-lo. Ah! eu digo, não se preocupe que ninguém vai me desapontar nunca mais! Nem a mim também! ele diz, é assim que se fala!⁶²⁴
(McCABE, 1997, 240-241)

Francie e o seu “novo amigo” conversam um pouco sobre a vida, e a paisagem logo ganha aspectos e contornos que lembram o passado do protagonista, até o céu laranja, corriqueiro na infância do personagem central, volta a se destacar no horizonte, como se a felicidade tivesse encontrado um jeito de se fazer presente, mesmo depois de tantas experiências sofridas.

Contudo, como já afirmamos, Francie sabe que todos esses sinais residem apenas na sua mente fantasiosa. A tristeza, que tantas vezes foi mascarada por um riso distorcido, em toda sua jornada de deformação, marcada por sofrimentos e dores, finalmente, pode ser externada: “[...] eu disse está na hora de caminhar pelas montanhas, por isso fomos, contanto as pegadas na neve, ele com sua bunda ossuda clicando e eu com lágrimas escorrendo pelas faces.”⁶²⁵
(McCABE, 1997, p. 241).

Ao fim, como se lê, Francie chega ao limite de sua jornada, no romance, uma estrada marcada por obstáculos difíceis de serem transpostos por qualquer um, mas que ganham contornos mais sombrios, quando observados do ponto de vista de uma criança, que não tinha ninguém ao seu lado. O destino de Francie, devido às circunstâncias e percalços, muitas vezes violentos, parecia inevitável.

⁶²⁴ One of them comes up to me one day I was hacking at the ice on the big puddle behind the kitchens and says what's going on here or what do you be at with this ice? I'm thinking what I'm going to do with the million billion trillion dollars I'm going to win, I says. So you're going to win a million billion trillion? he says. That's right, I said. Then he leans into me and whispers: Well if you'll take my advice you'll tell none of the bastards in here. They'll only fill you full of lies and let you down. Oho! I says, don't you worry nobody's letting me down again! Nor me either! he says, now you said it! (McCABE, 1992, p. 214-215)

⁶²⁵ “[...] “so off we went, counting our footprints in the snow, him with his bony arse clicking and me with the tears streaming down my face.” (McCABE, 1992, p. 215)

UMA CONCLUSÃO

Desde que nos deparamos com *The Butcher Boy* já se passaram quase sete anos. O primeiro contato que tivemos com a obra se deu por meio de sua adaptação fílmica, em um evento acadêmico sobre Estudos Irlandeses. Apenas, alguns meses depois, soubemos que o filme que vimos se tratava, na verdade, da transposição de um romance para o cinema. Se já havíamos nos chocado com *The Butcher Boy* em sua versão cinematográfica, devido ao seu conteúdo, o sentimento se ampliou quando tivemos acesso ao texto literário.

Mesmo depois de tanto tempo estudando e analisando a narrativa, a primeira sensação que experimentamos com a jornada do “menino porquinho”, basicamente uma profunda angústia, um “nó na garganta”, não nos deixou. Continuamos a rememorar as mesmas lembranças e sensações. Isto se repete sempre que Francie ganha vida, através de nossa leitura, nos arrepiamos, sentimos pavor e medo por causa das ações do protagonista.

Ler *The Butcher Boy* foi (e continua a ser) um exercício complicado, contudo, não pela trama. O enredo do romance de McCabe embora se valha de pressupostos fundantes da lógica narrativa tradicional, pautada em verossimilhança e relações de causalidade e necessidade, a maneira pela qual o autor decidiu contar os percalços de Francie, com idas e vindas temporais; presente esquizofrênico, como diria Jameson; *loops*; lapsos; entre outros artifícios tipicamente “pós-modernos”, a tornaram “monstruosa”, fazemos o mesmo paralelo⁶²⁶ que Silviano Santiago faz de *Grandes Sertões Veredas*, de Guimarães Rosa. O que estamos querendo dizer é que *The Butcher Boy* nos assusta/impressiona pela sua forma. Seu “vandalismo estético”, até certo ponto, “anárquico”, é, sem dúvida, ameaçador. Seu molde é disforme ao romper, por exemplo, com as estruturas dos gêneros literários, os parodiando e ironizando.

Estas aparentes “complicações” acabaram, por sua vez, nos levando a caminhar, durante determinado momento, pelas veredas da incerteza, principalmente em relação à abordagem metodológica que empregaríamos para a análise do nosso objeto de estudo. Foram muitas as trilhas abertas, as tentativas de incursões abortadas durante nosso trabalho. No fim, depois de

⁶²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ngKtlj5mZGw&t=160s>

algumas idas e vindas, chegamos à forma que apresentamos como resultado de nossa pesquisa. McCabe e o protagonista de *The Butcher Boy* nos desafiaram do começo ao fim.

Apesar da “anarquia” que se impõe na trama, podemos captar, à medida que seguimos a jornada de Francie, o que causa essa “bagunça”. Este caos que acompanhamos, por meio da narração imprecisa do narrador, se dá pelas próprias circunstâncias que emergem da/na vida do menino. Novamente, é uma forma-disforme que nos leva constantemente à vacilação, inclusive duvidamos de nós, enquanto leitores, afinal, não podemos nos esquecer que a estrada pela qual Francie “trafega” se assemelha parodicamente a um *bog*.

É importante sinalizar que Francie, não raramente, salta das páginas de *The Butcher Boy*. Isto é, o protagonista ganha, em certo sentido, vida própria, se materializa. É um “sentimento” estranho. Apesar de ser uma criatura que vive no universo da ficção, indubitavelmente, ele poderia percorrer os caminhos da nossa “realidade”. Francie é uma potência viva, às vezes, mesmo com o tão pedido distanciamento crítico, quando estamos analisando uma obra e seus personagens, nos sentimos atraídos por sua força magnética. Ele faz seus leitores questionarem o sentido real do nosso contexto “factual” e do mundo “imaginário”, criado por meio da fantasia.

Realidade e ficção, para o menino protagonista, não têm limites definidos, o mundo dele não conhece barreiras, fronteiras, e aquelas que existem, ele derruba, transpassa, demole, às vezes, cruelmente, por via radical, quando se dá, por exemplo, na ocasião em que Francie decide matar e esquartejar dona Nugent. Além disso, ecos e alusões referentes à história da Irlanda, por meio de seu pano de fundo político, econômico e cultural, se fazem presentes na obra. Inclusive, cremos ser importante apontar que a narrativa histórica irlandesa, quando observada de perto, em seus detalhes mais íntimos, também se mostra, principalmente para aqueles que estão distantes da conjuntura socio-histórica do país, um enorme e desafiador quebra-cabeças, que precisa ser montado aos poucos, com paciência.

As lutas irlandesas, principalmente aquelas travadas nos séculos em que o país foi uma “colônia” britânica, se fazem por meio de símbolos, muito deles emblematicamente a dor. Tomemos como exemplo o sangue, elemento simbólico tão constante na escrita da narrativa histórica irlandesa, que se transmutou tanto em componente de sofrimento, como, também, foi glorificado pelos nacionalistas como símbolo de resistência. Em *The Butcher Boy*, o sangue surge como uma expressão da solidão, da mancha de uma ferida que, ao desabrochar, expõe uma lesão que não cicatrizou. Em verdade, como nos alertou Fanon, o mundo, e a realidade colonial, era de uma terra de violência, não só física, mas, pelo contrário, muitas vezes tinha

um caráter “simbólico”, que, não elimina, de maneira alguma, o aspecto brutal do ato violento sobre as nações que “pertenciam” aos Impérios europeus.

Esse mesmo processo pode ser pensado em relação à colonização irlandesa. Os anos pós-indêpendencia, tão sonhados e idealizados pelos irlandeses, ao passar do tempo, mostraram apenas uma “terra prometida” que não poderia ser cumprida em “forma de país”. A ilusão, antes do desligamento político com os ingleses, rapidamente desmoronou. O que se levanta politicamente, de imediato, ao fim do período colonial, é outra “Era Colonial”, desta vez, o “Império Invisível”, isto é, a Igreja Católica, sob a forma de um governo que beira a “teocracia”, se impõe.

Além disto, não se pode negar, como se percebe na narrativa de McCabe, a crescente e recorrente influência norte-americana sobre a Irlanda. Em *The Butcher Boy*, porém, esses influxos ampliam a violência que Francie vai purgar ao fim do texto contra dona Nugent. O caráter belicoso que reside, muitas vezes silenciosamente, nos elementos da cultura estadunidense, quando lidos de perto, nos deixam ver o avanço do poder dos EUA sobre outras nações do mundo, por meio do *soft power*, principalmente aquelas nações que haviam, há pouco tempo, conquistado a independência política das ex-metrópoles européias.

Os elementos que têm como origem a cultura *pop*, em sua maioria, no texto de McCabe, enriquecem a trama, seja por meio da mistura com os mais diversos gêneros empregados na narrativa, ou por meio de sua combinação com elementos que fazem parte daquilo que se considera como “alta cultura”. O pós-modernismo, que escancara de vez esta possibilidade, que vinha sendo gestada há séculos, também permite que analisemos *The Butcher Boy* por meio da paródia e da ironia, características que são fundamentais no processo de construção do protagonista, principalmente para que ele lide com o mundo a sua volta. O narrador não tem como dar conta da realidade a sua volta se não recorrer ao rebaixamento das formas, dos estilos, inclusive, daquilo que se julga “alto”, “sagrado”, “superior”.

Com o avanço do tempo, a dura realidade se mostrou imperativa e, em diversos momentos, catastrófica. A ascensão do pós-colonialismo, e revisões na história, no contexto pós-colonial, da Irlanda, deu vida a um sentimento gótico, sombrio, sobre a nação. Afinal, descobriu-se ou, talvez, tenha sido exibido publicamente aquilo que todos (aparentemente) já sabiam, mas não poderia ser dito: as estruturas sociais do país estavam fraturadas. A Igreja Católica, coluna mestre desse sistema, estava corroído por atos violentos no seio da própria instituição.

Como demonstramos em nossa análise, isso se revela monstruosamente. Um país que por séculos lutou pela sua autonomia política, se viu “órfão”, solitário, tanto quanto Francie. A revolta e as máculas coloniais não se estancam com o assombro causado pela realidade diante das revelações dos “segredos” mais nefastos da Igreja. A barbárie dos *Troubles*, assim como as querelas do protagonista de *The Butcher Boy* com dona Nugent, revela que os resíduos do antagonismo colonial continuavam vivos. Na realidade, em *The Butcher Boy*, o passado, mesmo que não siga uma lógica dita “causal”, parece com um pêndulo que balança a todo momento sobre a trama, assustando os personagens e as diversas situações que se impõem.

Mesmo que o conflito na fronteira entre as duas Irlandas, que colocou católicos e protestantes em guerra, enviesados por, entre outras coisas, questões puramente coloniais, tenha oficialmente chegado ao fim, na última década do século XX, os resquícios dessa fricção, ainda em nossos dias, continuam a criar, vez ou outra, duelos, como ocorreu muito recentemente quando o Reino Unido anunciou o desejo de deixar a União Europeia, por meio do *Brexit*.

Estes motivos mostram as questões pelas quais *The Butcher Boy* continua a conter uma trama desafiadora e atual. Afinal, como se pôde perceber, a colonização não finda com seu término político, em inúmeros momentos afirmamos isso. Os rastros, as marcas, os resíduos, as dores continuam vivos e contaminam tudo a sua volta, Francie e a sociedade na qual ele se insere é uma prova dessa “infecção”.

E mais, como analisamos, a dor ocupa um lugar central no contexto de *The Butcher Boy*. É ela, de certa forma, que faz a trama se mover, ganhar corpo. Francie, repetidamente, está exposto a este sentimento que o machuca. Em um primeiro instante, ela surge de fatores de ciclos sociais íntimos do menino, de coisas que estão ancoradas em seu dia a dia, mas, aos poucos, à medida que os mecanismos da trama e a jornada de deformação de Francie se solidificam, o sofrimento ganha outros contornos e origens. A sociedade ao redor do protagonista passa a machucá-lo, atormetando o garoto com fatalidades irreparáveis.

Todo esse processo que descrevemos respinga, sem dúvida, na linguagem. Lacunosa, McCabe escolheu os “silêncios” para narrar os segredos mais profundos que afrontam os personagens de sua trama. A ironia, nesse contexto, é o aliado principal do subalterno para contar sua própria “história”, trazer à tona suas dores mais íntimas, mesmo que elas estejam escondidas com uma camada “engraçada”.

O humor, aliado número um de Francie, é um utensílio útil e necessário em sua luta. Apesar de soar diversas vezes “niilista”, o riso dissipa essa sensação, mas ao fim, entendemos que esse gesto só é uma mera artimanha. Compreendemos, quando a narração do caminho de

Francie finda, que o sombrio engoliu o humor, a graça, a leveza, o que sobrou foi apenas uma paródia de tudo isto.

Aliás, são esses atos e sentimentos, ainda que submetidos a um tratamento paródico, que salvam o protagonista de *The Butcher Boy* de ser taxado meramente como um criminoso. É a paródia que, inclusive, humaniza o personagem, tira dele a forte carga negativa, sombria, que aos poucos o vai estruturando internamente. Ele não é um “tipo”, um ser “cartunesco”. A empatia, na trama de McCabe, é um utensílio indispensável ao menino-porco. Apesar de tudo, quando chegamos ao fim da narrativa, entendemos que Francie não tem salvação, ou seja, não há redenção para o menino. O riso não conseguiu salvar o protagonista da solidão.

Enfim, ao chegarmos à parte conclusiva desta pesquisa, podemos afirmar, com certeza, que *The Butcher Boy* pode ser analisado por diversas outras perspectivas. A leitura da obra de McCabe, que é indubitavelmente mais do que conseguimos demonstrar em nosso exercício crítico, não finda aqui, permite ser lida por diversos outros ângulos. Entretanto, esperamos ter dado a nossa contribuição para fazer avançar a fortuna crítica de McCabe no Brasil, assim como a divulgação e discussão de suas obras. Esperamos, sobretudo, ter conseguido estabelecer, na leitura do fato literário, o peso das séries históricas, do passado, das tradições, das instituições, sem perder de vista a efervescência do próprio contexto mais imediato de produção da obra ou da ambientação espaço-temporal da narrativa em seu próprio “presente” ficcional, com toda a complexidade que significa a apreensão do “externo que se faz interno” em uma obra literária cuja estética se faz propositadamente anárquica, paródica, profundamente crítica e irônica.

REFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAVARCE, CS. *A ironia e suas refrações*: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2014.

ALMEIDA, J. *A Invenção Dos Outros*: Estereótipos Étnicos, Raciais E Regionais No Brasil E Na Espanha. Tese (Doutorado Integrado em Psicologia Social) - Programa Integrado de Doutorado da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

ALMEIDA, S. Prefácio. In. SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANDERSON, P. *As Origens da Pós-modernidade*. Zahar, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de: SOUZA, Eudoro de. São Paulo: Nova Cultural, 1991

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2007.

_____. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New York: Routledge, 2002.

ATWOOD, M. *Oryx e Crake*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Semente de Bruxa*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.

_____. *Vulgo Grace*. Trad. Geni Hirata. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

AZZAM, J. H. *The Alien Within: Postcolonial Gothic and the Politics of Home*. Tese (Doutorado em Philosophy in English). University of Pittsburgh, 2007.

BACKUS, M. *The Gothic family romance: heterosexuality, child sacrifice, and the Anglo-Irish colonial order*. Durham, NC and London: Duke University Press, 1999.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002

_____. *Notas Sobre literatura, cultura e Ciências Humanas*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.

_____. *O Livro das Provas*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BENEDICT, A. *Comunidades Imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BERGER, P. *O Riso redentor: A dimensão cômica da experiência humana*. Editora Vozes, 2017.

BERTULIO, D. L. L. *Direito e relações raciais: uma introdução crítica ao racismo*. Dissertação (Mestrado) –Faculdade de Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1989.

BHABHA, H. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila [et al.] Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. Trad. Ivo Storniolo [et.al] São Paulo: Paulus, 1991.

BOEHMER, E. *Colonial and Postcolonial Literature*. New York: Oxford University Press, 2005.

BONNICI, T; ZOLIN, L. (Orgs.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

_____. *O Pós-colonialismo e a Literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2012.

BOTTING, F. *Gothic*. London & New York: Routledge, 1996.

BORDWELL, D., THOMPSON K. SMITH, J. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

BOTTOMORE, T. (Ed.) *Dicionário do Pensamento Marxista*. Trad. Waltensir Dutra Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOWEN, J. *Gothic Motifs*. Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gothic-motifs> Acessado em 09 de março de 2018.

BRONTE, C. *Jane Eyre*. Penguin Books, 1994.

BRONTE, E. *Wuthering Heights*. Wordsworth Classics, 2000.

BROWN, J.; LOUIS, W, R. (Eds.) *The Oxford History of the British Empire: Volume IV The Twentieth Century*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1999.

BURGESS, A. *A Clockwork Orange*. London: Penguin Modern Classics, 2000.

BURGESS, M. The national tale and allied genres, 1770s-1840s. In: FOSTER, J. (Ed.) *The Cambridge Companion to Irish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BURNS, A. *No Bones*. Flamingo, 2002.

CAMPBELL, J. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

_____. *The Power of Myth*. Anchor Books Editions, 1991.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANNY, N. (Ed.) *The Oxford History of the British Empire: Volume I The Origins of Empire British Overseas Enterprise to the Close of the Seventeenth Century*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2001.

CARVALHO, A. *Foco narrativo e fluxo da consciência: Questões de Teoria Literária*. Editora Unesp, 2012.

CERVANTES, M. *Dom Quixote*. Tradução Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012

CLEARY, J. *Outrageous Fortune: Capital and Culture in Modern Ireland*. Dublin: Field Day Publications, 2007.

_____. Postcolonial Ireland. In: KENNY, K. (Ed.) *Ireland and the British Empire*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2006.

_____. *Introduction: Ireland and Modernity*. In: CLEARY, J.; CONNOLLY, C. (Ed.) *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionários de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa Silva, [et.al]. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012

CHILVERS, I. at.al. *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford University Press, 1988.

COETZEE, J.M. *Foe*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CONNOLLY, S. (Ed.) *Oxford Companion to Irish History*. Oxford & New York: Oxford University, 2011.

- CONRAD, J. *Heart of Darkness*. London: Collins Classics, 2013a.
- _____. *O Coração das Trevas*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b.
- CRYSTAL, D. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CROSBY, A. *Imperialismo Ecológico: A Expansão Biológica da Europa 900-1900*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.
- DEANE, S. *Reading in the Dark*. New York: Vintage Books, 1996.
- DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Penguin Books, 1994.
- DELUMEAU, J. *História do Medo no Ocidente: 1830-1800 uma cidade sitiada*. Trad. Heloisa Jan. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- DENTITH, S. *Parody*. Routledge, 2000.
- DILLON, M. *The Shankill Butchers: A Case Study of Mass Murder*. Cornerstone Digital 2009
- DOYLE, A. *The Hound of the Baskervilles*. Penguin Popular Classics, 1996.
- EAGLETON, T. *A Ideia de Cultura*. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- _____. *The truth about the Irish*. Dublin: New Island Books, 1999.
- _____. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. (Ed.) *Ideology*. London & New York: Longman, 1994.
- _____. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *How to Read Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 2014.
- ECO, U. (Ed.) *On Ugliness*. Translated by Alastair McEwen. New York: Rozzoli New York, 2016b.
- _____. *O Nome da Rosa*. Trad. Aurora Bernardini e Homero Andrade. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2018.
- ELDRED, L.G. *'A Brutalized Culture': The Horror Genre in Contemporary Irish Literature*. Tese (Doutorado em Philosophy in English). University of North Carolina at Chapel Hill, 2005.

ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ELLIS, B. *O Psicopata Americano*. L&PM, 1991.

ELTIS, D.; RICHARDSON, D. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. New Haven & Londres: Yale University Press, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/afro/n45/a08n45.pdf>. Acessado em 15 de maio de 2017.

ENGLISH, R. *Armed Struggle: The History of the IRA*. Basingstoke & Oxford: Macmillan, 2003.

ENRIGHT, A. *A Estrada Verde*. Trad. Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

EVA, P. Contemporary Irish Fiction. In: FOSTER, J. (Ed.) *The Cambridge Companion to Irish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

FANON, F. *Os Condenados da Terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FEBER, M. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge University Press, 2007.

FERGUSON, N. *Império: Como os Britânicos Fizeram o Mundo Moderno*. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Editora Planeta, 2010.

FELLUGA, D. *Critical Theory: The Key Concepts*. Routledge, 2015.

FLANNERY, E. *Ireland and Postcolonial Studies: Theory, Discourse, Utopia*. Nova Iorque: Palgrave and Macmillan, 2009. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

FOSTER, R. *Modern Ireland 1600-1972*. London: Penguin Books, 1989.

FOSTER, J. (Ed.) *The Cambridge Companion to Irish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 2016.

_____. *História da Loucura*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREEMAN, P. *St. Patrick of Ireland: A Biography*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2005.

GLADWIN, D. *Contentious Terrains: Bogland, Ireland, Gothic*. Cork: Cork University Press, 2016.

_____. *Indeterminate Bogs and the Irish Postcolonial Gothic*. (1890-2010) (PhD Thesis). Department of English and Film Studies. University of Alberta, 2014. Disponível em: <https://era.library.ualberta.ca/items/9fe39979-35b6-41a4-a3bf-0be0380c98c5/view/249ba1d3-92f4-47ab-9efc-57ca3a613b80/Gladwin_Derek_E_201409_PhD.pdf>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

GIBBONS, L. *Gaelic Gothic: Race, Colonization and Irish Culture*. Galway: Arlen House, 2004.

GIRARD, R. *Violence and Sacred*. Translated by Patrick Gregory. London: The Johns Hopkins University Press, 1979.

GOLDBERG, D.T. *The Racial State*. Massachusetts & Oxford: Blackwell Publishers, 2002

GOLDIN, W. *Lord of Flies*. London: Faber and Faber, 2009.

GREEN, R. (Ed.) *The Commonwealth Yearbook 2006*. Cambridge: Nexus Strategic Partnership, 2006.

HALL, S. in SOVIK, L. (Org). *Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et.al] Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. *Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015

HARDT, M. NEGRI, A. *Império*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARVEY, D. *A Condição Pós-Moderna*. Edições Loyola, 2008.

HARTE, L.; PARKER, M. (Ed.) *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000.

HOBBSBAWN, E. *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Forense, 2016. Hampshire & London: Palgrave Macmillan, 2000.

4

_____. *A Era dos Impérios: 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos [et. al]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. (pdf)

_____. *Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (pdf)

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HOOK, D. *The racial stereotype, colonial discourse, fetishism, and racism*. London: LSE Research Online, 2005. Disponível em: <http://eprints.lse.ac.uk/archive/00000954>. Acesso dia 25 de outubro 2017.

HOWE, S. *Ireland and Empire: Colonial Legacies in Irish History and Culture*. 1ª edição. Oxford: Oxford University Press, 2002.

HOWE, S. Questioning the (bad) question: 'Was Ireland a colony?'. *Irish Historical Studies*, 36(142), 138-152, 2008. doi:10.1017/S0021121400007008 Acessado em 20 de outubro de 2017.

HUN, B. *Topologia da Violência*. Editora Vozes, 2018

INGLIS, R. *Moral Monopoly: The Rise and the Fall of the Catholic Church in Modern Ireland*. University College Dublin Press, 1998.

JAMES, L. *The Rise and Fall of British Empire*. New York: Brown and Company, 2013.

JAMESON, F. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996/1997.

JOHNSTON, J. *The Invisible Worm*. London: Penguin Books, 1992.

JOYCE, J. *Ulysses*. Penguin Classics, 1992.

_____. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. *Dubliners*. Wordsworth Classics, 1993.

_____. *Dublinenses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

_____. *Finnegans Wake*. Wordsworth Classics, 2012.

KIRKPATRICK, K.; Faragó, B. *Animals in Irish Literature and Culture*. Palgrave Macmillan, 2015.

KELLEHER, M.; O'LEARY, P. *The Cambridge History of Irish Literature Volume I to 1890*. New York: Cambridge University Press, 2008.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Psychology Press, 1994

KENNY, K. (Ed.) *Ireland and the British Empire*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2006.

KEATING, J. *Patrick McCabe's Ireland: The Butcher Boy, Breakfast on Pluto and Winterwood*. Brill/Rodopi, 2019

KIBERD, D. *After Ireland: Writing the Nation from Beckett to the Present*. [S.l.] Head of Zeus, 2017.

_____. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. London: Vintage, 1996.

KILFEATHER, S. The Gothic Novel. In: FOSTER, J. (Ed.) *The Cambridge Companion to Irish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

KILLEEN, J. *The Emergence of Irish Gothic Fiction History, Origins, Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2014.

KILLEEN, J. 'Irish Gothic: A Theoretical Introduction', in *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 1, Oct. 2006. Disponível em: http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/critics/mono/Killeen_J.htm Acessado em 14 de junho de 2018.

LE GOFF, J. *O Nascimento do Purgatório*. Petrópolis: Vozes, 2017.

LWEIS, C. The Lion, the Witch and the Wardrobe. In: *The Chronicles of Nania*. Harper Collins Publishers, 2001.

LIMA., D. *Dramaticidade, subjetividade e sacralidade em Jane Eyre, o romance de formação de Charlotte Brontë*. 2013. 347 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

LYOTARD, J. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.

LOOMBA, A. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge, 1998.

LOPES, M. *A escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira: um estudo de metaficção historiográfica*. Tese de doutorado. UFPE. Recife, 2013.

LÓPEZ, A. (Ed.) *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*. New York: State University Of New York Press, 2005.

LUNA, S. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. 2. ed. João Pessoa: Ideia/EDUEPB, 2012.

_____. TESE DE TITULAR. João Pessoa, 2018. (A REFERENCIAR CORRETAMENTE) (TEXTO INÉDITO)

MAC CON IOMAIRE, M.: The Pig in Irish Cuisine past and present. Walker, H. (ed) *The Fat of the Land: Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery 2002*: Bristol: Footwork, 2002-2003

MACIEL, M. E. *Literatura e Animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

MAINGUENEAU, D. *O Contexto da Obra Literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALPAS, S. *The Postmodern*. Routledge, 2005.

MARSHALL, P.J. *The Oxford History of the British Empire: Volume II The Eighteenth Century*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1998.

MAAS, W. *O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na História da Literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MESQUITA, Z. *Violence and hope in Ariel, by Marina Carr*. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, [S.l.], n. 58, p. 289-308, jan. 2010. ISSN 2175-8026. Available at: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2010n58p289/15012>>

McCABE, P. *The Butcher Boy*. London: Picador, 1992.

_____. *Breakfast on Pluto*. Basingstoke & Oxford: Picador, 1998.

_____. *The Dead School*. London. Picador, 1996.

_____. *Nó na Garganta – The Butcher Boy*. Trad. Lidia Cavalcante-Luther. São Paulo: Geração Editorial: São Paulo, 1997.

_____. *Mundo Desperado*. London: Picador/QPD, 1992.

McCARTHY-CURTIS, K. *The Narrative of Traumatic Memory in Postcolonial Irish Fiction*. Dissertação (Master of Arts in English). Bridgewater State University Bridgewater, Massachusetts, 2015.

McHALEN, B. *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. Cambridge University Press, 2015

McKITTRICK, D.; McVEA, D. *Making Sense of the Troubles: The Story of the Conflict in Northern Ireland*. London: Viking, 2012

McNEILL, H. The Introduction of the Potato into Ireland. *The Journal of Modern History*, vol. 21, no. 3, 1949, pp. 218–222. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/1876068, acessado dia 16 de janeiro de 2018.

MERCIER, V. *The Irish Comic Tradition*. Oxford University Press, 1962.

MIGNOLO, W. *The darker side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press, 2011.

_____. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*. The University of Michigan Press, 1995.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MILTON, J. *Paraíso Perdido* edição bilíngue. Trad. Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2015.

MORGAN, H. "The Colonial Venture of Sir Thomas Smith in Ulster, 1571-1575." *The Historical Journal*, vol. 28, no. 2, 1985, pp. 261-278. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/2639098. Acessado em 20 de outubro de 2017.

MOORISON, T. *Amada*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MOODY, T; MARTIN, F. *The Course of Irish History*. Cork: Roberts Rinehart Publishers, 2001.

NICOL, B. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge University Press, 2009.

O'RIORDAN, T. *The Introduction of the Potato into Ireland*. Disponível em: <http://www.historyireland.com/early-modern-history-1500-1700/the-introduction-of-the-potato-into-ireland/>. Acessado dia 16 de janeiro de 2018.

ORWELL, G. *Animal Farm*. London: Penguin Books, 2008.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da Literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PILKINGTON, L., RYDER, S 'Defining Colony and Empire in 19th-Century Irish Nationalism' In: McDonough, T. (Eds.). *Was Ireland a Colony?* Dublin: Irish Academic Press, 2005. Disponível em: <https://aran.library.nuigalway.ie/bitstream/handle/10379/4767/4767.pdf?sequence=4&isAllowed=y> Acessado em 15 de outubro de 2017.

PORTER, A. (Ed.) *The Oxford History of the British Empire: Volume III The Nineteenth Century*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1999.

PROPP, V. *Theory and History of Folklore*. Translated by Ariadna Y. Martin and Richard P. United Kingdom: Martin. University of Minnesota Press, 1984.

PRYSTHON, A. Interseções da Teoria Crítica Contemporânea: Estudos Culturais, Pós-Colonialismo e Comunicação. *Revista ECO-Pós*, [S.l.], v. 7, n. 2, jun. 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1119/1060>. Acessado em: 15 de novembro de 2017.

REI LEÃO [DVD]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1994. (89 min.), son., cor, legendado.

REIS, R. Canôn. In: José Luís (Org.) *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RHYS, J. *Wide Sargasso Sea*. Penguin Books, 2011.

ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. New York: Arthur A. Levine Books an Imprint of Scholastic INC, 1998.

_____. *Harry Potter a Pedra Filosofal*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

RUSHDIE, S. *Os Filhos da Meia-Noite*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHEPER-HUGHES, N. *Saints, Scholars, and Schizophrenics: Mental Illness in Rural Ireland*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2001.

SCHWARCZ, L. *Imaginar é difícil (porém necessário)*. In: BENEDICT, A. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, H; RAY, S. (Ed.) *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell Publishers, 2005.

SEGAL, R. *The Black Diaspora: five centuries of black experience outside Africa*. New York: Farrar Straus and Giroux, 1995.

SHAKESPEARE, W. The Tempest. In: BATE J.; RASMUSSEN, E. (Eds.) *The RSC Shakespeare: the complete works*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

_____. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark In: BATE J.; RASMUSSEN, E. (Eds.) *The RSC Shakespeare: the complete works*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

_____. The Tragedy of Richard the Third. In: BATE J.; RASMUSSEN, E. (Eds.) *The RSC Shakespeare: the complete works*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

_____. A Tempestade. In: *William Shakespeare - Teatro Completo Volume 2 Comédias e Romances*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.

SHARP, G. *Sociological Images: Negatives Stereotypes*, 2008.

SILVA, H. *A metaficção historiográfica no romance 'Os cúis de Judas', de Antonio Lobo Antunes*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/T.8.2007.tde-13022008-105213. Acesso em: 2020-07-21.

SILVESTRI, M. “The Sinn Féin of India”: Irish Nationalism and the Policing of Revolutionary Terrorism in Bengal. *The Journal of British Studies*, 39(4), 454-486, 2000. doi:10.1086/386228 Acessado em 08 de outubro de 2017.

SPIEGELMAN, A. *Maus – A história de um sobrevivente*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1980.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STALLYBRASS P.; WHITE, A. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986

STUBBINGS, D. *Anglo-Irish Modernism and the Maternal From Yeats to Joyce*. Palgrave, 2000

SWIFT, J. *Viagens de Guilliver*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letas, 2010.

TAAGEPERA, R. Expansion and Contraction Patterns of Large Polities: Context for Russia. *International Studies Quarterly* 41, no. 3 (1997): 475-504. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2600793>. Acessado em 10 maio de 2017.

THE BUTCHER BOY, Dirigido por Neil Jordan. Produzido por Neil Jordan, Redmond Morris, Stephen Woolley, Burbank, CA: Warner Home Video, 2007.

TOKARCZUK, O. *Sobre os Ossos dos Mortos*. Todavia, 2019.

VYŠOVANOVÁ, H. *Gothic Subculture from the 1990s to the Present*. Disponível em: https://is.muni.cz/th/13291/ff_m/THE_MEANINGS_AND_ORIGINS_OF_THE_TERM.doc. Acessado em 05 de março de 2018.

YEATS, W. *The Countess Cathleen*. [s.l.] Digireads.com, 2011.

YEATS, W.; GREGORY, L. *Cathleen ni Houlihan*, 2015. <https://www.gutenberg.org/files/49611/49611-h/49611-h.htm>

YOUNG, J. *A Sociedade Excludente: Exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 2002.

YOUNG, R. *Desejo Colonial*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.

_____. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003.

WATKISS, J. Welcome the Coming, Speed the Parting Guest: Hospitality and the Gothic. In: PUNTER, D. (Ed.) *A New Companion to the Gothic*. Malden, MA & Oxford. Blackwell Publishing Ltd, 2012.

WEHMEIER, S. (Ed.) *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2005.

WIEVIORKA, M. *The Arena of Racism*. Translated by Chris Turner. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1995.

WRIGHT, E. LAW, J. *A Dictionary of World History*. 2006.

WRIGHT, D. *Ironies of Ulysses*. Savage, Maryland: Barnes & Nobles Books, 1991-1992.

MEIO ELETRÔNICO

<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=colonialismo> Acessado em 13 de fevereiro de 2017

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-4323366/Photos-reveal-horrifying-human-zoos-early-1900s.html?ito=social-facebook> Acessado em 01 de maio de 2017

<http://www.historyonthenet.com/44-qa-sea-monsters-edge-medieval-maps-come/> Acessado em 15 de agosto de 2017

<http://news.nationalgeographic.com/news/2014/03/140315-saint-patricks-day-2014-snakes-ireland-nation/> Acessado em 15 de agosto de 2017

<http://news.nationalgeographic.com/news/2014/03/140315-saint-patricks-day-2014-snakes-ireland-nation/> Acessado em 15 de agosto de 2017

<https://www.grammarphobia.com/blog/2013/05/stereotypical.html> Acessado em 24 de setembro de 2017

<http://www.etymonline.com/index.php?term=stereotype> Acessado em 24 de setembro de 2017

http://www.etymonline.com/index.php?term=type&allowed_in_frame=0 Acessado em 24 de setembro de 2017

<http://www.dictionary.com/browse/stereotype> Acessado em 24 de setembro de 2017

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/stereotype>. Acessado em 24 de setembro de 2017

<https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293793> Acessado em 28 de setembro de 2017

<https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:19343435> Acessado em 28 de setembro de 2017

<http://www.thecoli.com/threads/vintage-racist-imperialism-postcards.367073/>. Acessado em 29 de setembro de 2017

<https://www.constitution.ie/AttachmentDownload.ashx?mid=ee219062-2178-e211-a5a0-005056a32ee4> Acessado em 03 de outubro de 2017

<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-british-studies/article/sinn-fein-of-india-irish-nationalism-and-the-policing-of-revolutionary-terrorism-in-bengal/8196162138DDAE95ACC48EA2F5233C06> Acessado em 08 de outubro de 2017

<http://akuzioimperialism.blogspot.com.br/2011/03/imperialism-political-cartoons.html>. Acessado em 08 de outubro de 2017

<https://thesocietypages.org/socimages/2008/10/06/negative-stereotypes-of-the-irish/>. Acessado em 08 de outubro de 2017

<https://www.quora.com/Was-Ireland-a-colony-of-England-Britain> Acessado em 10 de outubro de 2017

http://www.irishhistorylinks.net/Irish_History_Timeline.html Acessado em 10 de outubro de 2017

<http://www.historyplace.com/worldhistory/famine/before.htm> Acessado em 13 de outubro de 2017

<https://fieldday.ie/about/> Acessado em 18 de outubro de 2017

http://www.cso.ie/en/media/csoie/releasespublications/documents/population/2017/7._The_Irish_language.pdf Acessado em 18 de outubro de 2017

<http://www.theirishstory.com/2012/07/02/the-irish-civil-war-a-brief-overview/#.WeqFM4hZqUk> Acessado em 20 de outubro de 2017

<https://books.google.com.br/books?id=YngbAgAAQBAJ&lpg=PT1674&ots=uf9qVAYfsq&dq=ireland%20is%20a%20diseased%20portion%20of%20the%20state%20spenser&hl=pt-BR&pg=PT1674#v=onepage&q=ireland%20is%20a%20diseased%20portion%20of%20the%20state%20spenser&f=false> Acessado em 27 de outubro de 2017

http://www.bbc.co.uk/history/british/victorians/famine_01.shtml Acessado em 21 de janeiro de 2018

<https://eujournal.org/index.php/esj/article/download/1934/1912> Acessado em 24 de janeiro de 2018

http://www.bbc.co.uk/religion/religions/christianity/saints/patrick_1.shtml Acessado em 29 de janeiro de 2018

<https://www.biography.com/people/st-patrick-9434729> Acessado em 29 de janeiro de 2018

http://www.ricorso.net/tx/Courses/LEM2055/Appendx/Anglo-Irel/Texts/Anglo_Irel.htm
Acessado em 01 de fevereiro de 2018

<http://www.rte.ie/centuryireland/index.php/articles/home-rule-for-ireland-q-a> Acessado em 07 de Fevereiro de 2018

<https://www.britannica.com/event/Home-Rule-Great-Britain-and-Ireland> Acessado em 07 de fevereiro de 2018

http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1920/67/pdfs/ukpga_19200067_en.pdf Acessado em 07 de fevereiro de 2018

<http://www.rte.ie/centuryireland/index.php/articles/the-civilian-dead>. Acessado em 07 de fevereiro de 2018

<http://www.rte.ie/centuryireland/index.php/articles/the-civilian-dead> Acessado em 07 de fevereiro de 2018

<http://www.rte.ie/centuryireland/index.php/articles/the-easter-rising-and-destruction-of-dublin>
Acessado em 07 em fevereiro de 2018

http://www.bailii.org/nie/legis/num_act/1920/192000067.html#ESTABLISHMENT_OF_PARLIAMENTS_FOR_SOUTHERN_IRELAND_AND_NORTHERN_IRELAND_AND_A_COUNCIL_OF_IRELAND Acessado em 8 de fevereiro de 2018

<http://www.bbc.co.uk/history/british/easterrising/aftermath/af04.shtml> Acessado em 08 de fevereiro de 2018

<http://www.irishstatutebook.ie/eli/1922/act/1/schedule/2/enacted/en/html> Acessado em 08 de Fevereiro de 2018

<http://archive.spectator.co.uk/article/10th-december-1921/1/we-must-now-summarize-the-agreement-as-briefly-as-possible> Acessado dia 08 em Fevereiro de 2018

http://www.nationalarchives.ie/topics/anglo_irish/dfaexhib2.html Acessado em 08 de Fevereiro de 2018

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-4850290/Ireland-s-Civil-War-colourised-photographs.html> Acessado em 08 de fevereiro de 2018

<https://maproom.net/shop/outline-map-of-ireland/> Acessado em 09 de fevereiro de 2018

<https://maproom.net/wp-content/uploads/01-Ireland-Outline.jpg> Acessado em 09 de fevereiro de 2018

<http://cain.ulst.ac.uk/ni/religion.htm> Acessado em 09 de Fevereiro de 2018

http://www.cso.ie/en/media/csoie/census/census1961results/volume7/C_1961_Vol_7_T1abc.pdf Acessado em 09 de Fevereiro de 2018

<http://www.cso.ie/en/aboutus/whoweare/> Acessado em 09 de Fevereiro de 2018

http://www.wesleyjohnston.com/users/ireland/past/protestants_1861_1991.html Acessado em 09 de fevereiro de 2018

http://www.bbc.co.uk/history/events/british_army_kills_13_on_bloody_sunday Acessado em 09 de Fevereiro de 2018

<http://cain.ulst.ac.uk/events/bfriday/nio/nio72.htm> Acessado em 09 de fevereiro de 2018

<https://www.theguardian.com/news/datablog/2010/jun/10/deaths-in-northern-ireland-conflict-data> Acessado em 09 de fevereiro de 2018

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1hRidYe3-avd7gvlZWVi1YZB7QY6dKhekPS1I1kbFTnY/edit#gid=0> Acessado em 09 de fevereiro de 2018

<http://cain.ulst.ac.uk/events/bfriday/nio/nio72.htm> Acessado em 09 de fevereiro de 2018

http://www.cso.ie/en/media/csoie/census/census1961results/volume7/C_1961_Vol_7_T1abc.pdf Acessado dia 13 em fevereiro de 2018

http://www.cso.ie/en/media/csoie/census/census1961results/volume7/C_1961_Vol_7_T1abc.pdf Acessado em 13 de Fevereiro de 2018

<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-origins-of-the-gothic>. Acessado em 15 de março de 2018

<https://halfpennydreadfuls.com/wp-content/uploads/The-String-Of-Pearls-aka-Sweeney-Todd.pdf> Acessado em 15 de março de 2018

http://www.westminster-abbey.org/__data/assets/thumbnail/0018/100737/9.The-west-window-of-the-Nave.jpg Acessado em 17 de março de 2018

http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_neoliberalismo1.htm Acessado em 20 de março de 2019

http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_neoliberalismo1.htm Acessado em 20 de março de 2019

<https://www.communicorpmedia.com/> Acessado em 15 de maio de 2019

<https://g1.globo.com/economia/noticia/2018/08/02/apple-atinge-marca-de-us-1-trilhao-em-valor-de-mercado.ghtml> Acessado em 20 de março de 2019

<http://edition.cnn.com/ALLPOLITICS/1998/08/10/cq/disney.html> Acessado em 09 de abril de 2019

<https://juristas.com.br/2018/11/19/mickey-mouse-ajudou-a-modificar-a-lei-de-direitos-autorais-nos-eua/> Acessado em 09 de abril de 2019

<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/05/bolsas-mundiais-amenizam-queda-apos-ameaca-de-trump.shtml> Acessado em 15 de maio de 2019

<https://www.weforum.org/agenda/2018/11/the-next-economic-crisis-could-cause-a-global-conflict-heres-why>. Acessado em 16 de maio de 2019.

<https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Visao/noticia/2013/09/o-mundo-depois-da-crise-de-2008.html> Acessado em 16 de março de 2019

<https://calgaryrealestate.ca/news/2011/10/housing-market-piigs-ireland/> Acessado em 16 de maio de 2019.

<https://g1.globo.com/economia/noticia/2018/09/15/quebra-do-banco-lehman-brothers-completa-10-anos-relembra-a-crise-de-2008.ghtml> Acessado em 16 de março de 2019

http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,MUL1468434-9356,00-PIB+DOS+EUA+FECHA+COM+QUEDA+DE+A+MAIOR+DESDE.html Acessado em 16 de março de 2019

http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,MUL1544429-9356,00-PIB+DA+IRLANDA+TEVE+QUEDA+RECORDE+DE+EM.html Acessado em 16 de março de 2019

<https://www.indexmundi.com/g/g.aspx?c=ei&v=66> Acessado em 20 de março de 2019

<https://www.newscientist.com/article/mg23030762-700-the-man-who-predicted-peak-oil> Acessado em 21 de maio de 2019.

<https://www.theguardian.com/environment/2011/mar/03/1970s-oil-price-shock> Acessado em 21 de maio de 2019.

<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/39090-a-revolucao-catolica-dos-anos-1960-entrevista-especial-com-mark-massa> Acessado em 14 de março de 2019

<http://www.ushistory.org/us/53c.asp>. Acessado em 17 de maio de 2019.

<https://www.reuters.com/article/us-usa-jfk-media/how-the-jfk-assassination-transformed-media-coverage-idUSBRE9AK11N20131121> Acessado em 17 de maio de 2019.

<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Um%20olhar%20historico%20na%20formacao%20e%20sedimentacao%20da%20TV%20no%20Brasil.pdf> Acessado em 17 de maio de 2019

<https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities> Acessado em 18 de março de 2019

<https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities> Acessado em 18 de março de 2019.

<https://www.culturagenial.com/a-criacao-de-adao-michelangelo/> Acessado em 21 de maio de 2019.

[https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=http://ler-
agora.jegueajato.com/Adorno/Dialetica+do+Esclarecimento+\(2721\)/Dialetica+do+Esclarecim
ento+-+Adorno?chave%3D1677cfea7cb1b4e721f78316a481fd9c&dsl=1&ext=.pdf](https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=http://ler-
agora.jegueajato.com/Adorno/Dialetica+do+Esclarecimento+(2721)/Dialetica+do+Esclarecim
ento+-+Adorno?chave%3D1677cfea7cb1b4e721f78316a481fd9c&dsl=1&ext=.pdf) Acessado
em 08 de abril de 2019

[https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199533008.001.0001/acref-
9780199533008-e-852](https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199533008.001.0001/acref-
9780199533008-e-852). Acessado em 21 de maio de 2019

[http://mariliaglobal.com.br/02/05/2016/primeiro-de-maio-dia-do-trabalhador/tempos-
modernos-foto-03/](http://mariliaglobal.com.br/02/05/2016/primeiro-de-maio-dia-do-trabalhador/tempos-
modernos-foto-03/) Acessado em 04 de abril de 2019

[http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-m-meios-digitais-ppgel/21-de-
marco/A%20industria%20cultural%20-Theodor%20W.%20Adorno.pdf](http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-m-meios-digitais-ppgel/21-de-
marco/A%20industria%20cultural%20-Theodor%20W.%20Adorno.pdf) Acessado em 08 de
abril de 2019

<http://blagdoprofessor.blogspot.com/2013/11/o-homem-na-encruzilhada.html>. Acessado em
22 de maio de 2019.

[http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-
9780199208272](http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-
9780199208272) Acessado em 15 de março de 2019

[https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/tv-ratings-game-thrones-finale-hits-record-
high-165-million-viewers-1032897](https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/tv-ratings-game-thrones-finale-hits-record-
high-165-million-viewers-1032897) Acessado em 13 de abril de 2019

[https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-game-of-thrones-spin-off-competition-
20190412-story.html](https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-game-of-thrones-spin-off-competition-
20190412-story.html) Acessado em 13 de abril de 2019

<https://medium.com/@pallav.das/use-storytelling-to-sell-the-monomyth-2be66d082883>
Acessado em 22 de maio de 2019.

[https://www.forbes.com/sites/nickmorgan/2013/01/08/thinking-of-self-publishing-your-book-
in-2013-heres-what-you-need-to-know/#7ea05fb914bb](https://www.forbes.com/sites/nickmorgan/2013/01/08/thinking-of-self-publishing-your-book-
in-2013-heres-what-you-need-to-know/#7ea05fb914bb) Acessado em 20 de março de 2019

https://www.forbes.com/lists/2008/53/celebrities08_JK-Rowling_CRTT.html Acessado em 15
de abril de 2019

[https://www.pottermore.com/news/500-million-harry-potter-books-have-now-been-sold-
worldwide](https://www.pottermore.com/news/500-million-harry-potter-books-have-now-been-sold-
worldwide) Acessado em 15 de abril de 2019

https://www.etymonline.com/word/pastiche#etymonline_v_7305 Acessado em 19 de março de 2019

<http://www.ladyhollywood.com.br/2016/09/fotos-do-dia-de-abertura-da-disneyland.html>
Acessado em 22 de março de 2019

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Atomic_bombing_of_Japan.jpg
Acessado em 23 de maio de 2019.

<https://www.kidrobot.com/products/andy-warhol-campbells-soup-can-mystery-warhol-art-figure-series-2> Acessado em 19 de março de 2019

<https://revolverwarholgallery.com/portfolio/campbells-soup-tomato-soup-46/> Acessado em 19 de março de 2019.

<https://www.culturagenial.com/obras-andy-warhol/> Acessado em 23 de maio de 2019.

<file:///C:/Users/User/Downloads/291584064-Andy-Warhol-e-a-Linguagem-Do-Simulacro.pdf>
acessado em 14 de abril de 2019

https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito#/media/File:Edvard_Munch_-_The_Scream_-_Google_Art_Project.jpg Acessado em 21 de março de 2019

[https://pt.wikipedia.org/wiki/O_par_de_sapatos_\(Vincent_van_Gogh\)#/media/File:Vincent_Willem_van_Gogh_117.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_par_de_sapatos_(Vincent_van_Gogh)#/media/File:Vincent_Willem_van_Gogh_117.jpg) Acessado em 19 de março de 2019.

<https://www.etsy.com/ca/listing/586471530/rene-magritte-le-modele-rouge-1935>. Acessado em 19 de março de 2019.

<https://guyhepner.com/artist/andy-warhol-art-prints-paintings/diamond-dust-shoes/> acessado em 19 de março de 2019

<https://www.wsj.com/articles/disney-completes-buy-of-foxs-entertainment-assets-11553074200> Acessado em 22 de março de 2019.

<https://www.thewaltdisneycompany.com/the-walt-disney-company-signs-amended-acquisition-agreement-to-acquire-twenty-first-century-fox-inc-for-71-3-billion-in-cash-and-stock/> Acessado em 22 de março de 2019

<http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/download/38522/19461> Acessado em 24 de março de 2019

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/est%C3%B3ria/>
acessado em 29 de março de 2019

https://www.jstor.org/stable/23539764?seq=1#page_scan_tab_contents Acessado em 26 de março de 2019

<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/salman-rushdie-publica-livro-que-causa-ameaca-de-morte-pelo-isla-radical-10422660> Acessado em 26 de março de 2019

<https://www.irishtimes.com/news/crime-and-law/derry-car-bomb-police-believe-new-ira-behind-attempt-to-kill-1.3764261> Acessado em 29 de maio de 2019

<https://www.irishtimes.com/news/crime-and-law/derry-car-bomb-police-believe-new-ira-behind-attempt-to-kill-1.3764261> Acessado em 29 de maio de 2019

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/par%C3%B3dia/> acessado dia 02 de abril de 2019

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/parody> acessado em 02 de abril de 2019

https://www.etymonline.com/word/parody#etymonline_v_44941 acessado em 02 de abril de 2019

<https://www.denofgeek.com/tv/the-simpsons/35132/the-simpsons-top-30-movie-references> Acessado em 04 de abril de 2019

<https://www.denofgeek.com/tv/the-simpsons/35132/the-simpsons-top-30-movie-references> Acessados em 04 de abril de 2019.

<https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Star-Wars#tab=summary> acessado em 11 de junho de 2019 [atualizado em janeiro de 2020]

http://www.ricorso.net/tx/Lectures/3-Authors/Lectures/JAJoyce/Materials/Ulysses/chaps/U_schema.htm Acessado em 03 de abril de 2019

http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456107930.pdf Acessado em 11 de abril de 2019

<https://genius.com/Gene-vincent-be-bop-a-lula-lyrics> Acessado em 04 de abril de 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=JDdVAGqShlY&t=174s> Acessado em 13 de setembro de 2019

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 03 de setembro de 2019

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 03 de setembro de 2019

<http://www.literaryfestivals.co.uk/authors/patrickmacabe.html> Acessado em 04 de setembro de 2019

https://www.jstor.org/stable/27759608?seq=1#page_scan_tab_contents Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.thejournal.ie/pat-mccabe-interview-3948273-Apr2018/> Acessado em 03 de setembro de 2019

<https://www.bbc.co.uk/programmes/p05dph21> Acessado em 09 de setembro de 2019.

<https://www.irishexaminer.com/lifestyle/artsfilmtv/pat-mccabe-has-drawn-inspiration-from-his-experiences-on-both-sides-of-the-classroom-384530.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

<http://www.transfrontier.eu/regions/ireland-northern-ireland/> Acessado em 02 de setembro de 2019

<https://www.google.com/maps/place/Largy,+Clones,+Co.+Monaghan,+Irlanda/@54.4652521,-6.2485812,8z/data=!4m5!3m4!1s0x485e185022ac573b0:0xa00c7a997317670!8m2!3d54.1796829!4d-7.2306671>. acessado dia 24 de dezembro de 2019.

<https://books.google.com.br/books?id=SMuDDwAAQBAJ&pg=PA72&lpg=PA72&dq=friend+murder+friend+clones+ireland+1904&source=bl&ots=okWr1UdaEF&sig=ACfU3U2GcHkcRynHCRfBE77p6S1UtCV5Eg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjzw6PCqrzjAhXgK7kGHY0oCkYQ6AEwAHoECAkQAAQ#v=onepage&q=friend%20murder%20friend%20clones%20ireland%201904&f=false> Acessado em 09 de setembro de 2019.

<https://www.eolasmagazine.ie/pat-mccabe-lost-in-reassuring-surroundings/> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 13 de setembro de 2019

<https://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8796917/Patrick-McCabe-Week-One-Interview.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.nytimes.com/1993/08/06/books/books-of-the-times-the-voice-of-a-madman-explaining-his-crime.html> Acessado em 04 de setembro de 2019

<https://www.nytimes.com/1993/08/06/books/books-of-the-times-the-voice-of-a-madman-explaining-his-crime.html> Acessado em 04 de setembro de 2019

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 11 de setembro de 2019

<https://www.nytimes.com/1993/08/06/books/books-of-the-times-the-voice-of-a-madman-explaining-his-crime.html> Acessado em 04 de setembro de 2019

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=h-f2jnH6UAk&t=74s> Acessado em 02 de setembro de 2019

Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/15/ilustrada/1.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/01/09/specials/joyce-ulysses.html?8bu> Acessado em 28 de janeiro de 2020.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/15/ilustrada/1.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.jstor.org/stable/27759608> acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 13 de setembro de 2019

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 16 de setembro de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=JDdVAGqShlY> Acessado em 09 de setembro de 2019.

<https://www.pinterest.pt/pin/845269423798322822/> Acessado em 28 de janeiro de 2020.

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 16 de setembro de 2019.

<http://www.arthousefilmwire.com/2018/10/07/31-scary-movies-psycho/> Acessado em 26 de dezembro de 2019.

<http://www.irishplayography.com/person.aspx?personid=31629> Acessado em 04 de setembro de 2019

<http://www.irishplayography.com/play.aspx?playid=32466> Acesso em 04 de setembro de 2019

<https://www.irishexaminer.com/lifestyle/artsfilmtv/pat-mccabe-has-drawn-inspiration-from-his-experiences-on-both-sides-of-the-classroom-384530.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://filmow.com/no-na-garganta-t3002/> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.imdb.com/title/tt0411195/> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.estudiosirlandeses.org/2013/03/draining-out-the-colours-an-interview-with-patrick-mccabe/> Acessado em 04 de setembro de 2019

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/15/ilustrada/1.html> Acessado em 16 de setembro de 2019

Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 13 de setembro de 2019

Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 13 de setembro de 2019

<https://www.estudiosirlandeses.org/2013/03/draining-out-the-colours-an-interview-with-patrick-mccabe/> Acessado em 13 de setembro de 2019

<https://www.irishtimes.com/culture/books/welcome-back-francie-brady-patrick-mccabe-on-an-anti-hero-s-return-1.4030185> Acessado em 20 de janeiro de 2020.

<https://www.amazon.co.uk/Butcher-Boy-Patrick-McCabe/dp/0330328743> Acessado em 13 de setembro de 2019.

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 11 de setembro de 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=qxjag72LLYU> Acessado em 13 de setembro de 2019

<https://www.irishtimes.com/culture/modern-ireland-in-100-artworks-1992-the-butcher-boy-by-patrick-mccabe-1.2638039> acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.rte.ie/archives/2018/0208/939286-the-butcher-boy-film/> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.theguardian.com/books/2003/aug/30/fiction.patrickmccabe> Acessado em 16 de setembro de 2019

<https://www.irishtimes.com/culture/books/welcome-back-francie-brady-patrick-mccabe-on-an-anti-hero-s-return-1.4030185> Acessado em 25 de janeiro de 2020.

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/11/111110_lobotomia_75_anos_mv Acessado em 8 de março de 2020.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702003000200004 e

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-282X1945000400005 Acessado em 8 de março de 2020.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Watts-Freeman_lobotomy_instruments._Wellcome_L0026980.jpg. Acessado em 8 de março de 2020.

<https://www.imdb.com/title/tt0040724/mediaviewer/rm2358718208> Acessado em 11 de março de 2020

<https://www.ancestry.com/name-origin?surname=nugent> Acessado em 25 de setembro de 2019

<https://www.definitions.net/definition/nugent> <https://ireland-calling.com/irish-names-nugent/> Acessado em 25 de setembro de 2019

<https://www.behindthename.com/names/usage/irish> Acessado em 25 de setembro de 2019.

<https://nameberry.com/babyname/Brady/boy> Acessado em 25 de setembro de 2019.

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Nooge> Acessado em 30 de setembro de 2019

<https://www.ancestry.com/name-origin?surname=devlin> Acessado em 02 de outubro de 2019.

https://en.wikipedia.org/wiki/When_You_Were_Sweet_Sixteen#/media/File:When-You-Were-Sweet-Sixteen-1898.jpg

<https://thesocietypages.org/socimages/2008/10/06/negative-stereotypes-of-the-irish/> Acessado em 27 de setembro de 2019.

<https://www.independent.ie/lifestyle/how-ireland-prepared-for-the-end-of-the-world-28823585.html> Acessado em 27 de outubro de 2019.

<https://time.com/4758284/jfk-legacy-introduction/> Acessado em 09 de outubro de 2019.

<https://www.jfklibrary.org/visit-museum/exhibits/past-exhibits/a-journey-home-john-f-kennedy-in-ireland>. Acessado em 08 de outubro de 2019.

<http://cardinalseansblog.org/2015/08/21/the-jubilee-mass-of-galway-cathedral/> Acessado em 14 de outubro de 2019

<https://www.historyireland.com/20th-century-contemporary-history/tv-eye-jfk/> Acessado em 14 de outubro de 2019.

https://www.jstor.org/stable/41238799?seq=1#page_scan_tab_contents Acessado em 27 de outubro de 2019.

<https://theyorkhistorian.com/2018/03/18/anti-irish-sentiment-in-modern-britain/> Acessado em 15 de outubro de 2019.

<https://www.irishcentral.com/opinion/others/irish-gaelic-words-litter-new-york-city-slang> Acessado em 12 de janeiro de 2020.

<https://books.google.com.br/books?id=SfuxAAAAQBAJ&lpg=PA229&ots=HXhPA16pat&dq=inflation%20ireland%201960&hl=pt-BR&pg=PA229#v=onepage&q=inflation%20ireland%201960&f=false> Acessado em 07 de outubro de 2019.

<https://i.pinimg.com/originals/dd/0a/ad/dd0aad33337274068d187d6892279ee2.jpg> Acessado em 07 de outubro de 2019

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Cerberus-Blake.jpeg> Acessado em 07 de outubro de 2019

<https://www.nytimes.com/interactive/2017/10/28/world/europe/tuam-ireland-babies-children.html> Acessado em 25 de setembro de 2019

<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/06/quase-800-esqueletos-de-bebes-sao-encontrados-em-convento-da-irlanda.html> Acessado em 25 de setembro de 2019

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/mar/07/catholic-church-children-buried-at-tuam-ireland> acessado em 25 de setembro de 2019

<https://gregorien.info/chant/id/2296/2/en> Acessado em 26 de novembro de 2019.

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199252466.001.0001/oxfordhb-9780199252466-e-082> Acessado em 28 de novembro de 2019.

<https://www.irishpost.com/life-style/4-times-people-ireland-visited-apparitions-virgin-mary-170436> Acessado em 29 de novembro de 2019

<https://www.knockshrine.ie/history/> Acessado em 29 de novembro de 2019.

<https://pt.aleteia.org/2016/09/15/na-integra-as-tres-partes-do-segredo-de-fatima-e-uma-interpretacao/> Acessado em 29 de novembro de 2019

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-eram-os-tres-segredos-de-fatima/> Acessado em 29 de novembro de 2019.

<https://www.lexico.com/en/definition/tiddly> Acessado em 02 de dezembro de 2019.

<https://www.thefreedictionary.com/Tiddly> Acessado em 02 de dezembro de 2019.

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Tiddly>. Acessado em 02 de dezembro de 2019.

<https://www.dailyledge.ie/irish-slang-4-2291661-Aug2015/> Acessado em janeiro de 2019

<https://www.dailyledge.ie/irish-slang-4-2291661-Aug2015/> Acessado em janeiro de 2019

Fonte: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/3983053.stm Acessado em 18 de dezembro de 2019.

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/3983053.stm Acessado em 18 de dezembro de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=UgoSfvf79T8> Acessado em 18 de dezembro de 2019

<https://www.newyorker.com/news/daily-comment/the-sinister-influence-of-charles-manson> Acessado em 18 de dezembro de 2019.

<https://nationalpost.com/news/world/when-the-manson-family-came-after-sharon-tate-they-painted-pig-on-the-door-with-her-blood> Acessado em 18 de dezembro de 2019.

Fonte: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25293/27038> acessado em 26 de janeiro de 2020.

OUTRAS LEITURAS

ASMA, S. T. *On Monsters an unnatural history of our worst fears*. New York & Oxford: Oxford University Press, 2009.

BANE, T. *Encyclopedia of Fairies in World Folklore and Mythology*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., 2013.

CAVALLARO, D. *The gothic vision: three centuries of horror, terror and fear*. New York: Continuum, 2002.

CHARLES, V.; CARL, K. *Gothic Art*. Translator: Andrea Hacker New York: Parkstone International,[s.a].

CHILDS, P. FOWLER, R. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London & New York: Routledge & Taylor Francis Group, 2006.

DONALD, J.; GIL, J; HUNTER, I.; COHEN, J.J.; SILVA, T.T. (Orgs) *Pedagogia dos Monstros os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ECO, U. (Ed.) *History of Beauty*. Translated by Alastair McEwen. New York: Rozzoli New York, 2016a.

GIRARD, R. *O Bode Expiatório*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Eu via Satanás cair como um relâmpago*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

JEHA, J. (Org.) *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

JEHA, J. NASCIMENTO, L. (Orgs.) *Da Fabricação dos monstros*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

KHAIR, T. *The Gothic, Postcolonialism and Otherness* Ghost from Everywhere. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Mc CORMACK, W. J. Irish Gothic and After (1820-1945). In: DEANE, S. (Ed.) *The Field Day Anthology of Irish Writing: Volume II*. Derry, Northern Ireland: Field Day Publications, 1991.

MORIN, C.; GILLESPIE, N. (Eds.) *Irish Gothics* Genres, Forms, Modes, and Traditions, 1760–1890. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

MURRAY C. Drama 1690-1800. In: DEANE, S. (Ed.) *The Field Day Anthology of Irish Writing: Volume 1*. Derry, Northern Ireland: Field Day Publications, 1991.

PINE, E. *The Politics of Irish Memory: Performing Remembrance in Contemporary Irish Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

PUNTER, D. (Ed.) *A New Companion to the Gothic*. Malden, MA & Oxford. Blackwell Publishing Ltd, 2012.

RATTE, K. *Representations of Gothic Children in Contemporary Irish Literature: A Search for Identity in Patrick McCabe's The Butcher Boy, Seamus Deane's Reading In The Dark, and Anna Burns' No Bones*. Texto para: Honors in the Major Program in English Literature. University of Central Florida Orlando, Florida, 2013.

SHELLEY, M. *Frankenstein*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

_____. *Frankenstein*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

SMITH, A. HUGHES, W. (Ed.) *Empire and the Gothic* the Politics of Genre. New York: Palgrave Macmillan, 2003.