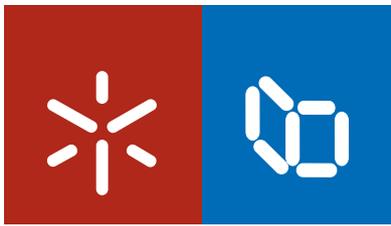


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Maria de Fátima Neves Fernandes

**Os “Troubles” no Romance
Contemporâneo Irlandês**
Fat Lad e Reading in the Dark ou a
Memória na Articulação da Identidade



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Maria de Fátima Neves Fernandes

**Os “Troubles” no Romance
Contemporâneo Irlandês**
Fat Lad e Reading in the Dark ou a
Memória na Articulação da Identidade

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Estudos Ingleses

Trabalho efectuado sob a orientação da
Professora Doutora Maria Filomena Louro

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

À memória do meu Pai e à minha Mãe.

AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Filomena Louro, por me ter proporcionado a descoberta da literatura irlandesa, pela valiosa, rigorosa e estimulante orientação durante o desenvolvimento deste trabalho e pelo seu sentido de humor.

A todos os meus professores do mestrado, que me permitiram redescobrir o mundo da literatura.

Ao Professor Stephan Regan, da Universidade de Durham, pela generosa disponibilidade em enviar-me material, que foi imprescindível para este trabalho.

A Claire Hackett, do *Falls Community Council* e ao Professor Bill Rolston, da Universidade do Ulster, pela pronta e generosa dádiva de material, fundamental para este trabalho.

Aos meus colegas de mestrado, pela afabilidade, simpatia e solidariedade que demonstraram ao longo do curso.

À Albina, pela sua pronta ajuda.

À Ana, Augusta, Beatriz e Natália, pelo apoio e amizade.

À minha família, por tudo.

OS “TROUBLES” NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO IRLANDÊS

Fat Lad e *Reading in the Dark* ou a Memória na Articulação da Identidade

RESUMO

Esta dissertação é um trabalho de investigação no âmbito da história e literatura irlandesas, com o objectivo de analisar a forma como o conflito armado irlandês (os “Troubles”) é retratado no romance irlandês contemporâneo. Os objectos principais deste estudo são os romances *Fat Lad*, de Glenn Patterson, um autor da nova geração de escritores da Irlanda do Norte e *Reading in the Dark*, o primeiro romance de Seamus Deane, um poeta e crítico literário proeminente, também norte-irlandês.

Inicialmente, é apresentada uma perspectiva geral da história da Irlanda, desde o início da presença inglesa na Irlanda até à contemporaneidade, com o objectivo de identificar as razões históricas e sociais para o conflito. Posteriormente, é apresentada uma perspectiva geral sobre o nascimento e desenvolvimento do romance na Europa, que evolui como expressão de uma classe social ascendente, a burguesia. Ainda relativamente ao romance, são abordadas algumas das características principais do romance irlandês, nomeadamente a influência de uma tradição oral e a presença de um narrador forte. Finalmente, é apresentada, sumariamente, a forma como o conflito irlandês tem sido retratado no romance, inicialmente, de forma bastante estereotipada e, mais recentemente, de uma forma mais criativa e inovadora.

Nas obras estudadas (uma reflecte a perspectiva protestante, outra a católica) é identificada uma preocupação pelo tema da memória e da linguagem na articulação da identidade. A história irlandesa é revisitada numa tentativa de reflexão sobre o passado, para ultrapassar as vivências traumáticas, numa visão de reconciliação e perdão. Os três elementos, presente, passado e futuro, relacionam-se de forma natural e incontornável. Ao fazê-lo, estabelecem o significado da memória e facilitam a articulação da identidade irlandesa.

THE TROUBLES IN THE MODERN IRISH NOVEL

Fat Lad and *Reading in the Dark* or Memory in the Articulation of Identity

ABSTRACT

This dissertation investigates Irish history and literature in order to analyse the way the Troubles are portrayed in modern Irish novel. The main focus of analysis are the novels *Fat Lad*, by Glenn Patterson, an author belonging to the new generation of Northern Irish writers and *Reading in the Dark*, the first novel by Seamus Deane, a Northern Irish poet and distinguished literary critic.

Firstly, the work presents a general perspective on Irish history, since the beginning of the English presence on Irish soil until modern times, in order to identify historical and social reasons for the Troubles. Then, it presents a general perspective on the beginning and development of the novel as a genre, which develops as an expression of the rising middle class. It also refers to the main characteristics of the Irish novel, namely the influence it shows of oral tradition and the presence of a strong narrator. Finally, it presents, briefly, the way the Troubles have been portrayed in the novel, firstly, in a very stereotyped way and, more recently, in a more creative and innovative form.

The novels studied (each reflects the Protestant or Catholic perspective) identify a concern on memory and language in the articulation of identity. Irish history is revisited in an attempt to reflect on the past and overcome traumatic experiences, in a vision of reconciliation and forgiveness. The three elements, past, present and future relate each other in a way that is natural and inescapable. By doing that, they establish the meaning of memory and facilitate the articulation of Irish identity.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
A RELAÇÃO IRLANDA / INGLATERRA	7
1- A presença inglesa	9
2- O séc. XIX	10
2.1- O Acto da União (<i>Act of Union</i>) e a oficialização da colonização da Irlanda	10
3- A Irlanda moderna e a luta pela independência	12
3.1- Os anos da revolução	12
3.2- A guerra de independência e a separação do país	13
3.3- O <i>Irish Free State</i> e o Norte	14
4- Os segundos “Troubles”	15
4.1- Os anos sessenta e setenta	15
4.2- O processo de paz	18
CAPÍTULO II	
DA AFIRMAÇÃO DO ROMANCE ATÉ À CONTEMPORANEIDADE	21
1- O nascimento e afirmação do romance	23
2- O Romance no séc. XX	26
2.1- O Modernismo	26
2.2- O pós-Modernismo	28
3- O romance irlandês	29
3.1- <i>Castle Rackrent</i> e a afirmação do romance irlandês	29
3.2- O romance e <i>Irish Literary Revival</i>	31
3.3- O Modernismo irlandês	33
3.4- O romance pós-colonial	34
3.5- O romance irlandês e os “Troubles”	36
4- Da “quinta província” da imaginação ao romance como documento social	41
CAPÍTULO III	
<i>FAT LAD</i> : A MEMÓRIA, A IDENTIDADE, AS RELAÇÕES FAMILIARES E O EXÍLIO	45

1- Glenn Patterson: a assunção das origens e a recusa do limite regional	47
2- <i>Fat Lad</i>	49
2.1- A memória e a identidade	49
2.1- Belfast: a cidade como personagem	59
2.2- Relação Pai/Filho, a inovação pós-moderna e a presença das mulheres em <i>Fat Lad</i>	63
2.3- O exílio e a rejeição da Irlanda	72
CAPÍTULO IV	
<i>READING IN THE DARK: A FANTASIA COMO EXPRESSÃO DO REAL E O PODER DA PALAVRA NA ARTICULAÇÃO DA IDENTIDADE</i>	77
1- Seamus Deane e a premissa colonial na sua obra	79
2- <i>Reading in the Dark</i>	81
2.1- <i>Reading in the Dark</i> : a autobiografia e a memória como busca da identidade	81
2.2- O silêncio, o segredo e o fantástico como expressão do real	86
2.3- A importância da geografia e a dimensão espacial em <i>Reading in the Dark</i>	93
2.4- A perspectiva católica, a traição e a desonra como causa do silêncio	96
2.5- O poder da palavra como articulação da identidade e expiação da culpa	102
CONCLUSÃO	107
BIBLIOGRAFIA	112
BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA	112
HISTÓRIA	112
CRÍTICA LITERÁRIA	114
BIBLIOGRAFIA VÁRIA	125
WEBGRAFIA	125
FILMES	129

Lista de abreviaturas

Eis as abreviaturas que, por vezes, surgem utilizadas no texto:

FL - Fat Lad

RD - Reading in the Dark

RM – Resurrection Man

INTRODUÇÃO

O séc. XX marcou indelevelmente o futuro da Irlanda. O desenvolvimento do sentimento nacionalista e a guerra da independência no início do século conduziram a uma alteração do paradigma existente com a separação dos seis condados do noroeste do território, que manteriam a sua ligação ao Reino Unido, do *Irish Free State*, que se viria a desenvolver como estado independente. Este facto, ao constituir uma fractura na organização política, histórica e social irlandesa, seria a origem para as manifestações de violência que iriam irromper entre a comunidade unionista/protestante e a comunidade republicana/católica, no último quartel do século. Estas manifestações de violência brutal e guerra sectária na Irlanda do Norte, eufemisticamente apelidadas de “Troubles”¹, vêm a ser a grande marca da Irlanda no final do séc. XX, numa Europa quase totalmente pacificada depois de Segunda Guerra Mundial, e são consequência de um passado colonial, imposto pela presença inglesa na ilha.

Apesar do avanço que a *questão irlandesa* evidencia ao nível da manutenção da paz, nomeadamente através da implementação do governo bi-partidário norte-irlandês, o assunto está longe de estar terminado. As feridas que ambas as comunidades ostentam são profundas, provocadas por um ódio alimentado durante séculos e são, por isso, difíceis de cicatrizar. A actualidade do tema e a necessidade de compreender o papel do romance na expressão deste conflito levaram-nos a desenvolver este trabalho, no âmbito da literatura irlandesa, suportado pela investigação sobre a história e cultura irlandesas.

Com este objectivo em mente, analisaremos a relação entre a Irlanda e a Inglaterra desde o início da presença inglesa na Irlanda, e o aspecto colonial dessa relação, imposto pelos ingleses e questionado através de frequentes rebeliões da comunidade autóctone, que se insurge contra a desapropriação das suas terras, língua e cultura e contra a ascensão de uma classe detentora dos bens e do poder, nascida a partir de colonos vindos da Inglaterra e da Escócia, que se estabelecem na ilha.

¹ “Troubles” é a expressão coloquial para designar a guerra Anglo-Irlandesa ou Guerra da Independência que decorreu na Irlanda, no início do séc. XX, entre 1913 e 1922, (cf. Peter Cottrell, *The Anglo-Irish-War: The Troubles of 1913-1922*, Oxford: Osprey Publications, 2006, p. 7). A expressão é recuperada no fim do século XX para designar o conflito violento que ressurgiu, na década de sessenta, entre as forças nacionalistas e unionistas.

Investigar a relação entre a história e a literatura e a forma como o passado se impõe no presente através da memória é uma das razões da escolha do tema. O facto de considerarmos o romance como o género literário mais naturalmente próximo da narração da História justifica a sua escolha como género literário privilegiado para estudar a forma como os “Troubles”, um acontecimento histórico-social, são representados na literatura. Assim, analisaremos o nascimento do romance, as suas características e a sua afirmação ao longo da história em comparação com outros géneros literários. O romance irlandês, o seu nascimento e afirmação ao longo do séc. XIX, as características únicas que detém e a autonomia que desenvolve em relação ao romance anglo-irlandês, serão também motivos de reflexão pela identidade e independência literária que assegura e que se mantém até ao presente. Já no séc. XX, pretendemos fazer uma breve abordagem ao romance modernista irlandês que, pelo seu carácter revolucionário na Europa e no Mundo, vem possibilitar a renovação artística do romance no presente.

Segundo vários autores, o romance na Irlanda tem sido, ao longo dos tempos, vítima de preconceito e tem sido preterido à poesia e ao drama, os únicos géneros literários considerados representativos da expressão nacional. Eve Patten explica as razões para este preconceito:

In Ireland (...) [t]he literary community continues to prioritize its poets as the primary agents of articulation and critique, a tendency which has been linked both to the legacy of a bardic past as to the twentieth-century inheritance of a Yeatsian aesthetic grounded in the creative tension between commitment and artistic independence.²

Também Gerry Smyth se pronuncia em relação a este preconceito que diminui o romance face aos outros géneros literários:

During the nineteenth century, when cultural nationalism was at its most active and most self-conscious, the novel suffered in comparison with poetry. (...) Similarly, during the Second Celtic Revival around the turn of the twentieth century, it was to poetry and drama rather than to prose that cultural nationalists looked to articulate the nation (...). [The] tendencies for drama, verse and shorter fiction, and against the novel, have continued to exercise an influence on Irish cultural debate to the present. Certain contemporary critics still argue that the typical realist novel with its coherent narrative

² Eve Patten, “Fiction in Conflict: Northern Ireland’s Prodigal Novelists” in *Peripheral Visions Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*, ed. Ian A. Bell. Cardiff: University of Wales Press, 1995, p. 130.

focused on the individual hero progressing towards self-knowledge is alien to the historical contradictions out of which modern Ireland has developed.³

Este preconceito existente na comunidade crítica e literária irlandesa acrescentou interesse ao nosso trabalho, pela perspectiva de antevisão da capacidade do romance na articulação da Irlanda.

A hipótese de análise do romance como documento social que reflecte a sociedade irlandesa, será também equacionada, com o objectivo de analisar o papel social e interventivo da literatura. A relação entre o romance e o conceito de *quinta província* da imaginação será também problematizado numa tentativa de explorar o poder da palavra como possibilidade de transformação e alternativa às condições existentes.

A especificidade do romance dos “Troubles” vai ser, também, objecto de análise. Analisaremos a evolução que este sub-género conheceu, inicialmente numa abordagem estereotipada e redutora que não equaciona as motivações históricas e políticas, e, mais recentemente, apresentando novas representações do problema desafiando as tradições impostas anteriormente numa abordagem renovada e inovadora.

Sendo o nosso objectivo primeiro analisar a forma como os “Troubles” são retratados no romance, e sendo os “Troubles” um conflito sectário que opõe duas comunidades e duas perspectivas opostas da análise da realidade, sentimos necessidade de analisar obras que retratassem essas duas perspectivas em conflito. Assim, e uma vez que pretendemos analisar a função psicológica da narrativa⁴ e a possibilidade da literatura, neste caso o romance, poder facilitar um esforço de memória e catarse colectivas, sentimos necessidade de analisar romances que tivessem sido publicados algum tempo depois dos conflitos mais sangrentos e violentos terem acontecido. Essa preocupação advém do facto de acreditarmos que, depois de um acontecimento traumático, deverá haver um período de transição e luto antes da narração da história, para possibilitar uma análise mais distanciada do acontecimento. Nesse sentido, decidimos estudar obras que tivessem sido publicadas nos anos noventa do séc. XX, quando a Irlanda desenvolve o processo de paz que culmina na assinatura do Acordo de Sexta-Feira Santa, em 1998.

³ Gerry Smyth, *The Novel and the Nation, Studies in the New Irish Fiction*. Londres e Chicago: Pluto Press, 1997, pp. 25-6

⁴ Anne Devlin, “Growing Up in Ireland’s Shadowlands” in *The Observer Review*, 25 de Agosto 1996. http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_10/ consultado em 2 de Agosto de 2010, p. 3

Glenn Patterson impõe-se naturalmente como um dos autores a estudar. Considerado por vários estudiosos⁵ um dos mais inovadores escritores norte-irlandeses da sua geração, a sua obra inicial, na qual *Fat Lad* se integra (é o seu segundo romance), distingue-se pelo distanciamento nostálgico de um escritor que, à data da publicação do romance (1992), vivia em Inglaterra. A sua escrita revela o cunho de uma origem orgulhosamente protestante e unionista mas, igualmente, dorida e estigmatizada, e pretende reflectir sobre os acontecimentos passados, tentando encontrar uma resposta para eles. *Fat Lad* propõe a leitura de uma Irlanda que não se esquece do passado, mas que se esforça por contribuir para um mundo global, apresentando-nos uma cidade, Belfast, que pretende transcender os seus limites e se iguala a outras cidades europeias ou mundiais numa universalidade global.

Reading in the Dark impôs-se por si próprio, pela sua criatividade e poesia narrativa. Seamus Deane, conhecido principalmente como um dos grandes críticos literários irlandeses e poeta, escreve o seu primeiro romance retratando a perspectiva católica dos “Troubles”, transportando-nos a uma época antes destes acontecimentos ocorrerem, explicando-nos, dessa forma, a razão para a sua existência. Seamus Deane apresenta-nos uma sociedade amordaçada e traumatizada que se exprime através de silêncios e de presenças sobrenaturais e fantásticas, expondo, assim, o seu carácter reprimido e oculto. Ao fazê-lo, Deane desenvolve uma perspectiva pós-colonial, que expõe também na sua obra crítica, e que defende que a violência na Irlanda do Norte é consequência da imposição colonial dos ingleses. A linguagem utilizada, altamente simbólica, apresenta-nos uma narrativa poética e inspiradora que se pode explicar pela frase de Thomas Flanagan: “(...) this may be what happens when poets write novels”⁶.

Fat Lad e *Reading in the Dark* são exemplos de romances da Irlanda do Norte. Uma vez que a Irlanda do Norte faz parte do Reino Unido, poder-se-á argumentar que o nosso estudo se insere no âmbito da literatura inglesa. De facto, estamos no âmbito de uma literatura de *língua inglesa*, mas consideramos que a literatura na Irlanda do Norte se insere num espaço mais abrangente de *toda a Irlanda*, fazendo parte, por isso, da literatura irlandesa. Laura Pelaschiar suporta esta análise:

⁵ Eve Patten, “Fiction in Conflict”, p. 130. Neste ensaio, Patten inclui Patterson num grupo de escritores da Irlanda do Norte que se salientam por recusar a estrutura estereotipada do romance dos “Troubles” e apresentar uma nova representação do conflito.

⁶Thomas Flanagan, “Family Secrets” in *The New York Review of Books*, Vol. XLIV, No. 16, October 23, 1997. http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_21/, consultado em 28 de Maio de 2010, p.10

Even if officially Northern Ireland is part of the United Kingdom, it is also undeniable that its culture, history and politics are much more part of that larger cultural, historical and political story that is Ireland than they are of England. For this reason, writing from Northern Ireland must be seen to constitute a part of Irish literature (...).⁷

Fat Lad e *Reading in the Dark* contribuíram para a evolução que a literatura, especialmente o romance, está a atravessar no Norte. A utilização de características pós-modernas contribui para a recusa do cliché e do estereótipo, frequentes numa primeira fase do romance dos “Troubles”. Ambos os romances utilizam a memória como veículo de transporte ao passado, propondo uma reflexão sobre os acontecimentos traumáticos da Irlanda e a oportunidade de ultrapassar as feridas que ambos os lados do conflito ostentam. Ao fazê-lo, estes romances permitem uma reflexão conjunta sobre o que é *ser irlandês* hoje e sugerem a esperança no futuro.

⁷Laura Pelaschiar, *Writing the North The Contemporary Novel in Northern Ireland*. Trieste: Edizioni Parnaso, 1998, p. 10

CAPÍTULO I

A RELAÇÃO IRLANDA / INGLATERRA

To Derry we went on October the fifth,
to march for our rights, but oh what a myth!
they beat us with batons, they beat us with fists,
they sprayed us all over with water.

From “October the Fifth” (civil rights song)⁸

Protestants and Catholics may, for the most part, have stopped killing one another, but that is not to say that they are ready to live side by side.

Glenn Patterson⁹

⁸ Bob Purdie, *Politics in the Streets: The origins of the civil rights movement in Northern Ireland*. Belfast: Blackstaff Press, 1990, p. 121

⁹ Glenn Patterson, *Lapsed Protestant*. Dublin: New Island, 2006, p. 62

1- A presença inglesa

A presença inglesa na Irlanda está registada desde o séc. XII, mas foi a partir do séc. XVI que a subjugação colonial mais se fez notar: vagas de emigrantes enviados da Inglaterra e da Escócia estabelecem-se no país, cujas terras são retiradas aos seus habitantes e entregues aos colonos, que se tornam a elite do país. Num país cujo povo e a aristocracia professam a religião católica, estes colonos têm a função de assegurar a lealdade protestante ao rei de Inglaterra, introduzindo outros grupos religiosos, protestantes, presbiterianos vindos da Escócia e anglicanos, criando assim a divisão religiosa na Irlanda. No séc. XVII, o Ulster torna-se, devido à sua posição geográfica, importante base destes colonos, tornando-se “the home of a distinctive community which was separated from the rest of Ireland by history, religion and economic development”¹⁰. É o reconhecimento da existência de duas comunidades distintas na Irlanda.

O séc. XVII é marcado por grande violência, perpetrada sob as ordens de Cromwell, contra a população nativa, católica, que é considerada “degenerate and barbarous” e são adoptadas medidas “for a complete military subjugation of the country as a necessary precondition of its conversion to the reformed¹¹ faith”¹². Os católicos reagem violentamente à repressão, o que conduz a novas medidas de imposição de autoridade, com perda de direitos por parte da população. As leis penais¹³ asseguram o domínio protestante e excluem os católicos de todas as áreas importantes da sociedade, nomeadamente da política, e são usadas “as a means of subjugating a race as much as a religion”¹⁴.

O sentimento entre os católicos é de ressentimento contra a ocupação estrangeira e o dos protestantes é o de temor pelo risco de poderem ser massacrados e expulsos pela população nativa. A batalha de Boyne, em 1690, clarifica a situação: Guilherme de Orange, apoiado pelos protestantes irlandeses, derrota Jaime II, o rei católico, e assegura o domínio protestante em toda a Irlanda. Ainda hoje, a batalha é celebrada pelos

¹⁰ Patrick Buckland, *A History of Northern Ireland*. Dublin: Gill and Macmillan, 1981, p. 1

¹¹ A Reforma, iniciada na Inglaterra por Henrique VIII, devido à recusa papal de lhe conceder o divórcio, é imposta na Irlanda, como noutras regiões de soberania britânica. Contudo, o povo manteve-se maioritariamente católico.

¹² Seamus Deana, *A Short History of Irish Literature*. Notre Dame e Londres: University of Notre Dame Press e Routledge, p. 17

¹³ As leis penais são um conjunto de leis, aprovadas entre 1690 e 1720, com o objectivo de retirar à população católica os direitos à propriedade, educação e prática religiosa.

¹⁴ Tim Pat Coogan, *The Troubles Ireland's Ordeal 1966-1996 and the Search for Peace*. Londres: Arrow Books, 1996, p. 7

protestantes do Ulster como marco histórico de definição das suas liberdades religiosas e cívicas.

2- O séc. XIX

2.1- O Acto da União (*Act of Union*) e a oficialização da colonização da Irlanda

Em 1800, o Acto da União integra a Irlanda no novo estado, *The United Kingdom of Great Britain and Ireland*. No entanto, a mudança de estatuto não traz mudanças significativas ao país e as rebeliões e movimentos católicos agitam o país. Um dos líderes que sobressai de um movimento católico é Daniel O’Connell, um advogado que, através da Associação Católica (*Catholic Association*), que ele fundou, e através de uma tática funcional e populista, consegue grande apoio popular, sendo eleito para o parlamento. Esta vitória tem um enorme significado simbólico, uma vez que, como católico, O’Connell não tem assento parlamentar, e revela uma nação católica politicamente consciente, cansada de derrotas e humilhações e sedenta de um *founding father*¹⁵. O governo cede:

The government bowed to the inevitable force of O’Connell’s victory. To defuse a potentially violent situation in Ireland, it conceded Catholic emancipation¹⁶. This meant that Catholics could sit as MPs at Westminster without having to subscribe to the Oath of Supremacy, which was offensive to them in conscience.¹⁷

Entretanto, a Irlanda é assolada pela Grande Fome, um dos mais trágicos eventos do século na ilha. Em 1845, uma doença vinda da Europa atacou a produção de batata, o produto mais importante da dieta irlandesa. O problema persistiu até 1849 e cerca de 40% da produção foi destruída¹⁸, causando a morte, anualmente, a dezenas de milhares de pessoas, por má-nutrição e doenças relacionadas. Calcula-se que o número total de mortos tenha atingido o milhão de pessoas e igual número emigrou, fugindo da miséria e da doença. A fome e a emigração em massa atingiram as camadas mais frágeis da população e desenvolveram o sentimento anglofóbico entre os irlandeses. O facto de,

¹⁵ Richard Killeen, *A Short History of Ireland*. Dublin: Gill and Macmillan, 1994, p. 45

¹⁶ Catholic emancipation (Emancipação Católica) – a admissão dos católicos às posições de que tinham sido excluídos com a aprovação das leis penais.

¹⁷ Richard Killeen, *A Short History of Ireland*, p. 46

¹⁸ Sean Duffy (ed.), *Atlas of Irish History*. Dublin: Gill and Macmillan, 2000, p.92

devido às políticas *laissez faire*¹⁹, o governo de Londres não ter mostrado disponibilidade em intervir para ajudar na resolução do problema, aumentou o ressentimento popular em relação à Inglaterra, cavando ainda mais o fosso entre as duas comunidades e permitindo o crescimento do nacionalismo cultural e político.

É neste contexto que se destaca outra figura importante do nacionalismo irlandês, Charles Stewart Parnell, um advogado defensor da *home rule*²⁰. Depois da Fome, cada vez mais movimentos defendiam a existência de um parlamento irlandês para decidir sobre os assuntos internos e Parnell, aliado a Michael Davitt²¹, funda a *Irish National Land League*, “a mass movement aimed at tenant defense and at making the peasants proprietors of their land”²². A fundação da *Land League* pretende ser uma resposta às reformas usurpadoras desenvolvidas pelo governo ao nível da posse da terra e desenvolve um papel político e identitário muito importante: “[i]t certainly reinforced the politicization of rural Catholic nationalist Ireland, partly by defining that identity against urbanization, landlordism, Englishness and – implicitly – Protestantism”²³. O facto de Parnell ser protestante conferiu ao movimento nacionalista irlandês uma “deceptively ecumenical façade”²⁴, e confirmou a sua ligação à comunidade católica. A queda de Parnell em 1890 causa a fragmentação do seu partido e a perda de influência no parlamento de Westminster. A *home rule* não foi aprovada e, mais uma vez, a Irlanda nacionalista sofria um grande revés e desilusão, tendo a via parlamentar dado lugar à luta armada.

¹⁹ O governo inglês, conservador, liderado por Lord John Russel, acreditava que o estado não devia interferir na economia, deixando os mercados funcionar normalmente, atribuindo a estes as consequências dos acontecimentos. É importante salientar que, à época, a Irlanda produzia outros alimentos suficientes não só para alimentar a sua população como para exportar, o que, respeitando os mercados, continuou a fazer, deixando a sua população à fome.

²⁰ *Home rule* refere-se ao objectivo pelo qual os nacionalistas lutaram entre 1870 e 1918, de forma a obterem autonomia concedida pelo poder central. O conceito de *home rule* desenvolveu diversas formas no que concerne ao tipo de autonomia a atingir. A proposta dominante do que *home rule* podia vir a ser foi a de que Irlanda, Escócia e Inglaterra partilhassem soberania comum no que concerne às relações internacionais e que cada país tivesse um parlamento próprio para decidir sobre os assuntos internos.

²¹ Michael Davitt, (1846-1905), filho de um arrendatário rural expulso das suas terras, interessa-se pela questão agrária, participando na fundação da *Land League* e da luta agrária de 1879-82. Foi membro do parlamento e em 1898 participou na fundação da *United Irish League*.

²² Kersti Tarien Powell, *Irish Fiction An Introduction*. Nova Iorque e Londres: Continuum, 2004, p. 31

²³ R.F. Foster, *Modern Ireland 1600-1972*. Oxford e Nova Iorque: Allen Lane, 1988, p. 415

²⁴ Seán Duffy (ed.), *Atlas of Irish History*, p. 106

3- A Irlanda moderna e a luta pela independência

3.1- Os anos da revolução

A queda de Parnell coincidiu com o emergir de um mais amplo movimento cultural de renovação da Irlanda nacionalista. Vários movimentos e associações de carácter social dedicados à cultura e ao desporto foram fundados na última década do séc. XIX, nomeadamente a *Gaelic League*, a *Gaelic Athletic Association*, e o *Irish Literary Theatre*, fundado em 1898 e mais tarde conhecido como *Abbey Theatre*. Também nessa data se desenvolveu o esforço de renascimento da língua gaélica, com grande significado para a identidade nacional. Estes desenvolvimentos revelam uma Irlanda moderna, liderada por uma classe média informada, que procura cultivar uma consciência nacionalista e que pretende alcançar um objectivo cultural e político: a independência.

No início do séc. XX, a participação dos irlandeses na primeira guerra mundial mostra já um país dividido:

Many nationalists participated, hoping that their contribution would help Ireland to get Home Rule. At the same time, unionists volunteered to join the Ulster Volunteer Forces, believing that by sacrificing for Britain, they might help to prevent Home Rule.²⁵

A *home rule* foi, de facto, aprovada em 1914, apesar da forte oposição unionista que foi particularmente agressiva no Ulster, onde se concentrava a maioria da população protestante. A guerra civil esteve prestes a eclodir, mas a crise foi adiada com o início da primeira guerra mundial e a questão manteve-se por resolver até ao final da Primeira Grande Guerra.

Ainda durante a guerra, a crescente insatisfação nacionalista aproveitou a oportunidade de a Inglaterra estar envolvida num conflito armado de maiores dimensões, provocando uma insurreição nacionalista que levou à Revolta da Páscoa, que teve lugar em Abril de 1916. A revolta tinha como objectivo espalhar-se por todo o país, mas, devido a graves deficiências ao nível da sua organização e de liderança, apenas se concentrou em Dublin. Assim, apesar de terem conseguido proclamar a República Irlandesa às portas da estação dos correios em Dublin, os rebeldes foram, depois de seis dias de luta, presos e os seus líderes executados.

²⁵ Kirsten Tarien Powell, *Irish Fiction An Introduction*, p. 33

A rebelião, apesar de fracassada, teve um papel catalizador da expressão nacionalista, através dos mortos que foram transformados em heróis, validando, dessa forma, a luta pela independência. Os movimentos nacionalistas reorganizaram as suas forças, nomeadamente o movimento voluntário, agora conhecido como *Irish Republican Army* (IRA), e o *Sinn Féin*²⁶ revelou-se o veículo ideal do sentimento radical nacionalista. O cenário estava pronto para a revolução²⁷.

3.2- A guerra de independência e a separação do país

O caminho para a independência iniciou-se em 21 de Dezembro de 1919, com a fundação do *Dáil Eireann*, a assembleia republicana criada pelos deputados eleitos pelo *Sinn Féin*, saídos da vitória nas eleições para o parlamento inglês de 1918. Em lugar de tomarem assento em Westminster, os deputados criaram o *Dáil*, o parlamento nacional, manifestando assim o não reconhecimento da autoridade de Westminster, o que constituiu, para os nacionalistas, um passo político fundamental no sentido da obtenção da independência. No seguimento desse acto, seguiram-se outros, de carácter militar, com o mesmo significado: a ocupação militar inglesa foi considerada ilegal pelo IRA que, como consequência, ataca representações sob controlo britânico. Esses ataques contra forças britânicas, utilizando técnicas de guerrilha, conhecidos como “Troubles”, têm resposta pesada do governo, que introduz na ilha unidades militares muito agressivas para a população. Esses excessos apenas agravaram a polarização do conflito e diminuíram a autoridade moral do governo inglês face à opinião pública mundial²⁸. Entretanto, o *Sinn Féin* alarga a sua influência pelo país e ajuda a implementar a autoridade do *Dáil*.

A guerra da independência termina com a assinatura do tratado anglo-irlandês, (negociado do lado nacionalista por Arthur Griffiths²⁹ e Michael Collins³⁰) que separa seis condados do noroeste do país e institui o estado da Irlanda do Norte. A divisão do

²⁶ O *Sinn Féin* nasceu como um partido nacionalista radical fundado em 1905. Numa tradução livre, significa “nós próprios”, o que evidencia a sua vertente independentista. Considerado como o braço político do IRA, o *Sinn Féin* tem desempenhado um papel fundamental no processo de paz na Irlanda do Norte.

²⁷ Richard Killeen, *A Short History of Ireland*, p. 63

²⁸ Séan Duffy (ed.), *Atlas of Irish History*, p. 114

²⁹ Arthur Griffiths (1871-1922), jornalista e escritor, desenvolveu vasta actividade política, nomeadamente como presidente do *Dáil* entre Junho de 1919 e finais de 1929, na ausência de Eamon de Valera. É considerado um dos fundadores da República da Irlanda.

³⁰ Michael Collins, nascido em 1890, participou na Revolta da Páscoa e destacou-se como líder nacionalista. Foi director da *Organisation and Intelligence for the Irish Volunteers* (mais tarde, IRA) e desempenhou um papel fundamental na guerra da independência. Foi assassinado em 1922, durante a guerra civil.

país foi o reconhecimento de uma realidade histórica: “[o]nly in Ulster was there a concentrated population which felt itself British by ties of blood, history, religion and allegiance”³¹ e foi o artifício encontrado pelo governo britânico para acomodar movimentos políticos tão opostos. A divisão provou ser um compromisso em que nenhum lado beneficiava verdadeiramente:

The British (...) with delicious irony, gave Home Rule within the UK to those who had originally least wanted it: the six most Protestant counties of the north-east. The southern unionists were sold down the river; the northern nationalists were trapped in an orange state.³²

O tratado, assinado em 1921, foi considerado inaceitável por muitos republicanos que consideraram que não defendia as suas pretensões de independência. As discórdias conduziram à guerra civil em 1922, que terminou um ano depois com a confirmação da separação dos seis condados do norte do *Irish Free State*, correspondente à parte da ilha “which had remained Catholic at the Reformation”³³. A separação viria a constituir “a permanent fracture in Irish politics, history, and families”³⁴ e a criar as sementes de violência que eclodiriam de forma brutal, no futuro.

3.3- O *Irish Free State* e o Norte

Sob a liderança inicial de William Thomas Cosgrove e, em 1932, de Eamon de Valera, o *Irish Free State* estabelece as bases de um sistema político democrático e independente. Em 1936 é aprovada a nova constituição e, durante a Segunda Guerra Mundial, o país defende a posição de neutralidade, reforçando, dessa forma, a sua independência em relação ao ex-colonizador. Em 1948, no rescaldo da Segunda Guerra, é declarada a República da Irlanda, rompendo com os últimos laços que uniam o *Irish Free State* da coroa britânica.

No entanto, se politicamente de Valera se mostra arrojado, já a sua visão social da Irlanda é conservadora: é uma visão de uma população rural, afastada da modernidade urbana, a falar a língua gaélica e apoiada por uma igreja católica

³¹ Richard Killen, *A Short History of Ireland*, p. 66

³² *Ibid.*, p. 65

³³ *Ibid.*, p. 66

³⁴ Kirsten Tarien Powell, *Irish Fiction An Introduction*, p. 34

fortemente influenciadora dos valores e costumes sociais, que alimentava a ideia da Irlanda como oásis espiritual no mundo moderno e materialista³⁵. É esta visão de uma Irlanda rural, conservadora e, de certa forma, idílica, que é exportada e que se mantém como representação dominante do país durante décadas.

Mas se a República desenvolve o seu projecto nacional finalmente legitimada politicamente e unida, o fantasma da desunião ameaça o Norte. A nação protestante compreende apenas 60% da população total³⁶ e teme a população católica, que cresce e anseia reverter a divisão do país. O medo provoca nos unionistas “a siege mentality”³⁷, que tem como consequência a concentração de todos os níveis de poder na comunidade protestante; os católicos são excluídos do sistema e tratados como cidadãos de segunda. Esta situação ameaçava tornar-se explosiva e o receio dos unionistas provar-se-ia justificado.

4- Os segundos “Troubles”

4.1- Os anos sessenta e setenta

A situação discriminatória da população católica no norte e os direitos civis em geral, são o detonador do conflito sectário vivido nos últimos trinta anos do séc. XX. Terence O’Neill, o líder do governo unionista do norte, tentou iniciar reformas que promovessem maior justiça social e uma política de aproximação à comunidade católica, “who had been frozen out of the State”³⁸. O’Neill pretende reformar e modernizar a Irlanda do Norte e melhorar as relações entre as duas comunidades da província sem ameaçar a união com a Grã-Bretanha ou o poder dos unionistas. No entanto, se inicialmente recebe algum apoio do seu partido, logo se apercebe dos entraves às suas políticas, vistas com desconfiança pela comunidade unionista, que considera os nacionalistas desleais e subversivos, por se identificarem com os seus irmãos do sul.

Entretanto, em 1967, a *Northern Ireland Civil Rights Association* é formada, abrangendo um variado grupo de organizações cívicas republicanas e políticas, tais

³⁵ Richard Killen, *A Short History of Ireland*, p. 66

³⁶ *Ibid.*, p. 67

³⁷ *Ibid.*, p. 67

³⁸ Brian Feeney, *O’Brien Pocket History of the Troubles*. Dublin: The O’Brien Press, 2007, p. 9

como o partido liberal do Ulster (*Ulster Liberal Party*), o partido trabalhista (*Northern Ireland Labour Party*) e o partido comunista (*Communist Party of Ireland*). O movimento, formado por um grupo de pessoas de classe média, assertivas e beneficiando da reforma educativa do pós-guerra, procurava reformas ao nível da distribuição da habitação, da discriminação eleitoral e ansiava também pela reestruturação do forte aparelho de segurança do estado. Para alcançar os seus objectivos, o movimento segue as estratégias dos movimentos cívicos norte-americanos das lutas pelos direitos civis e promove marchas de protesto. Esta situação causa grande instabilidade entre os unionistas, que vêem estes movimentos como prenúncios de nacionalismo e adoptam uma posição intransigente face à comunidade católica, organizando contra-marchas que, de forma violenta, enfrentam os manifestantes. A escalada de violência que, ao longo de 1969, se desenvolve por toda a província, obriga à intervenção do exército britânico, numa tentativa de restaurar a paz. É o início dos segundos “Troubles”.

Se, inicialmente, a população católica recebe o exército de braços abertos, confiante na sua posição imparcial, rapidamente se apercebe que o exército tenta devolver à administração protestante e à sua polícia o controlo da situação; com o objectivo de derrotar o IRA, as autoridades impõem um recolher obrigatório de trinta e quatro horas na área de Lower Falls, a oeste de Belfast. A violência das rusgas e o resultado obtido, quatro mortos, nenhum ligado ao IRA, destruíram para sempre a imagem dos militares britânicos junto da comunidade católica.

The British army never regained the trust of northern nationalists. Nine months after being welcomed as liberators, troops were spat at and stoned whenever they appeared in nationalist streets. In Belfast, recruits crowded into the IRA.³⁹

Os militares britânicos são vistos pelos nacionalistas como um instrumento do poder de Stormont⁴⁰ para subjugar o que a linha dura do poder unionista considerava ser uma rebelião⁴¹, e terão a oposição determinada dos grupos nacionalistas.

Uma vez que os casos de violência se tornam uma ocorrência diária, as autoridades decidem aplicar medidas de segurança mais graves, nomeadamente prisão

³⁹ Ibid., p. 30

⁴⁰ Stormont, a sede do parlamento da Irlanda do Norte e símbolo do poder na província. O governo da Irlanda do Norte era liderado por James Chichester-Clark, que substituiu Terence O'Neill após a sua demissão. Em Inglaterra, o governo conservador, recentemente saído de eleições de Junho de 1970, era liderado por Edward Heath.

⁴¹ Brian Feeney, *O'Brien Pocket History of the Troubles*, p. 27

sem julgamento. Essas medidas causam manifestações de violência ainda mais sérias, agravadas com a intervenção de organizações paramilitares nacionalistas e unionistas, que culminam em explosões e em tiroteios. A violência cresce exponencialmente.

Em 30 de Janeiro de 1972, há um ponto de viragem no processo. Nesse dia, que ficou conhecido como *Bloody Sunday*, uma marcha pelos direitos civis, em Derry, é impedida de seguir o percurso e soldados britânicos disparam sobre os civis desarmados, causando treze mortos. Os meios de comunicação social difundem as imagens, que causam grande impacto nas opiniões públicas, forçando o governo britânico a tomar posição: a primeiro-ministro Margaret Thatcher impõe *Direct Rule*⁴². É o fim do governo Stormont e a humilhação dos unionistas, que se vêem desautorizados por Londres.

Nesse mesmo ano, em 21 de Julho, Belfast é sacudida por vinte e duas bombas, detonadas pelo IRA, que matam onze pessoas e ferem cento e trinta. Estas ocorrências, e outras, fizeram com que 1972 tenha sido o ano em que se registou o maior nível de violência sem paralelo desde a violência 1922-23⁴³. A província está a ferro e fogo.

Em 1973, é assinado o Acordo de Sunningdale⁴⁴, entre Brian Faulkner, chefe do governo e líder do partido unionista (*Ulster Unionist Party*), e Gerry Fitt, representante do principal partido nacionalista à época, o *Social Democratic and Labour Party* (SDLP⁴⁵), liderado por John Hume⁴⁶. O acordo estabelece um executivo composto por elementos de ambas as partes partilhando o poder, mas não tem o apoio da população unionista, pelo que novos conflitos violentos se desenvolvem entre as duas comunidades, que vivem cada vez mais separadas; de facto, a Irlanda do Norte confirma-se como uma “apartheid society: separate schools, separate churches, separate

⁴² *Direct Rule* (1972-98), expressão usada para referir a transferência do governo da Irlanda do Norte para Londres. Para tal, foi criado o cargo de secretário de estado para a Irlanda do Norte, que representa o governo de Westminster, e o parlamento de Stormont é abolido.

⁴³ Séan Duffy (ed.), *Atlas of Irish History*, p. 128

⁴⁴ Acordo de Sunningdale (9 Dezembro 1973), é a primeira tentativa para implementar um acordo político para a Irlanda do Norte, depois do encerramento do parlamento de Stormont. O acordo incluía uma nova estrutura constitucional para a província, baseada num executivo assente na partilha de poder entre as partes. O acordo previa o apoio da Assembleia da Irlanda do Norte através dos partidos representantes das duas comunidades. A liderança unionista não consegue o apoio popular e o acordo nunca vem a ser ratificado.

⁴⁵ O SDLP foi formado em 1970 com o objectivo de alcançar a união de toda a Irlanda, através de meios pacíficos.

⁴⁶ John Hume, nascido em Derry em 8 de Janeiro de 1937, desenvolve um grande contributo cívico e político ao longo da sua vida. Foi membro do parlamento da Irlanda do Norte, representou a província no parlamento europeu em Estrasburgo e participou activamente no processo de paz para a Irlanda do Norte. Em 1998, ganhou, com David Trimble, o líder do partido unionista, o Prémio Nobel da Paz, pelos seus esforços em alcançar uma solução pacífica para o conflito na Irlanda do Norte.

housing areas. There is no meeting of minds”⁴⁷. Existe, sim, ódio e violência e mais de 50 *peace lines* a dividir as duas comunidades.

A vida na província é transformada pela campanha bombista do IRA, que obriga à presença de constantes barreiras policiais para controlo da população e que, no exterior, ataca interesses britânicos, espalhando o terror entre a população civil britânica. Os seus prisioneiros, na luta pelo reconhecimento do seu estatuto de prisioneiros de guerra, desenvolvem “dirty protests” e, em 1980, iniciam greves de fome que, apesar de traumáticas, resultam numa onda de simpatia pela posição nacionalista e no reconhecimento do estatuto político à luta armada.

4.2- O processo de paz

A luta política ganha importância com a assinatura, em 1985, do acordo Anglo-Irlandês, assinado entre os primeiros-ministros britânico e da República da Irlanda, respectivamente, a conservadora Margaret Thatcher e Garrett Fitzgerald. O acordo, que reconhece à República da Irlanda um papel interveniente no processo criando um “triângulo Belfast-Londres-Dublin”⁴⁸, revela-se fundamental em futuras negociações. Em 1994, durante o processo de paz que, entretanto, se inicia, é anunciado um cessar-fogo, mas a esperança é quebrada quando, em 1996, o IRA faz explodir uma bomba em Londres, relembrando o poder que a força das armas tem na política.

Finalmente, em 1998, é assinado o acordo de Sexta-Feira Santa⁴⁹, entre os governos britânico e de ambas as Irlandas que, à semelhança do Acordo de Sunningdale, estabelece princípios de partilha de poder entre as forças em conflito e reconhece à população da Irlanda do Norte, no seu todo, o direito à auto-determinação. Com este acordo, referendado em toda a ilha, a República da Irlanda abre mão do que considerava ser o seu direito ao território do norte e os irlandeses do norte vêem perante si uma nova era.

No entanto, o processo de paz é ameaçado por uma série de crises que impedem a concretização do acordo. Quando, em Fevereiro de 2004, as partes se encontram

⁴⁷ Richard Killeen, *A Short History of Ireland*, p. 69

⁴⁸ David McKittrick e David McVea, *Making Sense of the Troubles*. Londres: Penguin, 2001, p. 234

⁴⁹ O Acordo de Sexta-Feira Santa foi assinado pelos líderes dos governos irlandeses, Bertie Ahern, pela República da Irlanda, e David Trimble, pela Irlanda do Norte, e pelo trabalhista Tony Blair, chefe do governo britânico.

novamente para negociar, as expectativas são baixas: os unionistas são encabeçados por um novo líder, Ian Paisley, um clérigo que, desde o início dos anos sessenta, apresentava um discurso radical e extremista e se opunha ao acordo de Sexta-Feira Santa e, desde o início do processo de paz, exigia o desarmamento do IRA antes de qualquer negociação. Gerry Adams, o seu interlocutor da parte do *Sinn Féin*, tem também um passado, desde os anos setenta, identificado com o IRA e com a luta armada, mas que, gradualmente, substitui pela luta política.

São estes dois homens com passados tão opostos que, em 8 de Maio de 2007, dão a conhecer ao país o executivo bi-partidário, que governa a Irlanda do Norte desde então, iniciando uma nova era na província. Os seus percursos pessoais são representativos do longo caminho percorrido pelas comunidades que representam, caracterizado pelo ódio e o conflito extremista armado, por avanços, dúvidas e recuos até ao entendimento presente.

Os “Troubles” resultaram da separação do país em 1922 e de um passado colonial de desigualdade e opressão que produziu duas comunidades distintas: uma, desapossada dos seus bens e cultura, e outra, elite do país e detentora do poder, mas tolhida pelo medo e pela intransigência claramente expressos no mote *No Surrender*. A Irlanda do Norte, palco dos conflitos sangrentos, ostenta uma ferida que (a continuar a paz) só o tempo ajudará a cicatrizar. A recente assinatura do acordo que permite a transferência da tutela dos tribunais e da polícia da Irlanda do Norte para o ministério da Justiça é mais um passo no esforço de paz já realizado, que nos obriga à manutenção da esperança.

CAPÍTULO II

DA AFIRMAÇÃO DO ROMANCE ATÉ À CONTEMPORANEIDADE

So natural is the impulse to narrate, so inevitable is the form of narrative for any report on the way things really happened, that narrativity could appear problematical only in a culture in which it was absent (...).

Hayden White⁵⁰

⁵⁰ Hayden White, *The Content of Form Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 1

1- O nascimento e afirmação do romance

É difícil estabelecer a proveniência do romance. Bakhtin localiza as suas origens na Roma imperial e no romance grego e muitos historiadores encontram as suas raízes nos sécs. XII e XIII⁵¹ em tradições e obras literárias e não literárias. J. Paul Hunter defende que as origens do romance se encontram “in a culture that was partly oral and partly written, where functions traditionally performed in communal and family rituals and by oral traditions more and more fell to the impersonal processes of print”⁵². Apesar das origens pouco claras do romance, são, globalmente, atribuídas grandes responsabilidades a *D. Quixote de La Mancha* (1605-15), de Miguel de Cervantes, no que concerne ao desenvolvimento do romance, pelo seu carácter originalmente precursor. Eis o que Marthe Robert afirma sobre *D. Quixote*:

From as early as the sixteenth century the genre has doubtless included a great many famous names (especially if Rabelais is seen as a novelist), and Cervantes finally confirmed its status at the start of the seventeenth century when, creating the Book of books, the prophetic Bible, which (...) inaugurated the uneasy era of Modernity.⁵³

Segundo Robert, *D. Quixote* é, então, um romance que estabelece as linhas fundamentais do que vem a ser o romance moderno, tornando-se, por isso, o cânone do género. Terry Eagleton, embora divergindo levemente sobre a contribuição de *D. Quixote*, não lhe atribui, contudo, menos importância:

Don Quixote, sometimes mistakenly called the first novel, is in fact less the origin of the genre than a novel *about* the origin of the novel. It is thus a peculiarly narcissistic piece of writing, a fact that becomes comically obvious when Quixote and Sancho Panza run across characters who have actually read about them.⁵⁴

Se há dúvidas quando às origens do romance, tal não acontece quanto ao seu desenvolvimento. Os estudiosos são unânimes em considerar que a sua afirmação, no séc. XVIII, está ligada às transformações sociais na Europa, ao fim da ordem autocrática⁵⁵, ao fim do feudalismo e ao nascimento do capitalismo, que fazem emergir

⁵¹ Terry Eagleton, *The English Novel An Introduction*. Malden, Oxford e Victoria: Blackwell Publishing, 2005, p. 2

⁵² J. Paul Hunter, *Before Novels The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. Nova Iorque e Londres: W.W. Norton & Company, 1990, p. XVII

⁵³ Marthe Robert, *The Origins of the Novel*. Bloomington: Indiana University Press, 1980, p. 3

⁵⁴ Terry Eagleton, *The English Novel*, p. 3

⁵⁵ *Ibid.*, p. 2

uma nova classe, a burguesia, detentora do poder económico e com pouco domínio da cultura clássica.

Segundo Ian Watt em *The Rise of the Novel Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, o romance impõe-se através do realismo formal, ou seja, a expressão da *verité humaine*⁵⁶, a representação da experiência humana, nomeadamente do cidadão comum. É esta semelhança com a vida real, o “air of reality”⁵⁷, que o romance retrata, o seu aspecto inovador. De acordo com Terry Eagleton, a expressão realismo como representação da vida como ela é ou como experiência do cidadão comum é perigosa, uma vez que estas expressões são controversas:

Realism is a matter of representation; and you cannot compare representations with “reality” to check how realistic they are, since what we mean by “reality” itself involves questions of representation. Anyway, what is so impressive about “realist” representations? Why are we so struck by an image of a pork chop that looks exactly like a pork chop? Partly, no doubt, because we admire the skill which goes into forging the resemblance. But perhaps also because of a fascination with mirroring and doubling which lurks deep in the human psyche, and which lies at the roots of magic.⁵⁸

Aceitamos, no entanto, que o romance se caracteriza pela expressão da experiência individual, (em oposição à experiência colectiva, característica de outros géneros, nomeadamente o épico), “with the *detail* of contemporary experience, both social and individual, which sets it apart from other literature”⁵⁹ tendo o indivíduo como personagem central e valorizando-o enquanto entidade autónoma e não como personagem-tipo: o eu, perfeitamente identificado e caracterizado, inserido num contexto familiar e social e num tempo e espaço próprios. O romance desenvolve-se paralelamente à emergência do individualismo e, segundo Hawthorn, contribui para o seu desenvolvimento:

Along with a stress on individualism goes, too, a growing concern with the inner self, the private life, subjective experience. As the individual *feels* him or herself an individual, rather than a member of a static feudal community with duties and characteristics which are endowed at birth, then he or she starts more to think in terms of having certain purely personal rather than merely communal interests. And this gives him the opportunity to *hide*. Without wishing to oversimplify (...) we can say that in a

⁵⁶ Ian Watt, *The Rise of the Novel Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: The Hogarth Press, 1993, p. 10

⁵⁷ Henry James apud. Terry Eagleton, *The English Novel*, p. 10

⁵⁸ Terry Eagleton, *The English Novel*, pp. 10-11

⁵⁹ Jeremy Hawthorn, *Studying the Novel An Introduction*. Londres: Edward Arnold Publishing, 1994, p. 14

certain sense the private life as we know it today is born with capitalist society, and that the novel both responds and contributes to this development.⁶⁰

Também Walter Benjamin liga o nascimento do romance ao desenvolvimento do individualismo e à representação de vida humana:

To write a novel means to carry the incommensurable to extremes in the representation of human life. In the midst of life's fullness, and through the representation of this fullness, the novel gives evidence of the profound perplexity of living.⁶¹

Nesse sentido, o romance tem como figura central o indivíduo, cujo carácter é explorado em termos subjectivos e sociais, em termos privados e públicos, áreas que frequentemente colidem. O romance moderno está ligado ao conflito e à tensão social: a luta do homem com a sociedade capitalista, o indivíduo em oposição à sociedade, e desenvolve-se juntamente com a ciência moderna, pelo que é influenciado pelo seu espírito sóbrio, secular e investigativo⁶², que partilha, participando, dessa forma, no crescente secularismo da sociedade.

Contudo, a diversidade de características do romance dificulta a sua definição, nomeadamente em termos formais. Hunter considera-o “too loose and digressive in structure”⁶³ e defende que não tem uma forma rígida. Também Terry Eagleton o refere como um “anti-género” pelo facto de minar qualquer possibilidade de definição:

It cannibalizes other literary modes and mixes the bits and pieces promiscuously together. You can find poetry and dramatic dialogue in the novel, along with epic, pastoral, satire, history and elegy, tragedy and any number of literary modes. (...) The novel quotes, parodies and transforms other genres, converting its literary ancestors into mere components of itself in a kind of Oedipal vengeance on them.⁶⁴

Identificando esta mesma característica, Marthe Robert define o romance como um género livre e anárquico⁶⁵ que utiliza todos os meios da literatura à sua disposição sem estabelecer limites à escolha temática, temporal ou espacial. E, apesar da sua natureza prosaica⁶⁶, pode, se o entender, desenvolver características poéticas. O espírito anárquico do romance é o que o liga às sociedades modernas:

⁶⁰ Ibid., p. 21

⁶¹ Walter Benjamin apud, Homi Bhabha, *Nation and Narration*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995, p. 311

⁶² Terry Eagleton, *The English Novel*, p.7

⁶³ J. Paul Hunter, *Before Novels*, p. 29

⁶⁴ Terry Eagleton, *The English Novel*, p. 1

⁶⁵ Marthe Robert, *The Origins of the Novel*, pp. 4-5

⁶⁶ Ibid., p. 5

[T]he novel knows neither rule nor restraint. Open to every possibility, its boundaries fluctuate in all directions. This is doubtless the main cause for its increasing popularity as well as for its appeal to modern societies whose inventiveness, restlessness and vitality it mirrors.⁶⁷

Mas é também esse espírito anárquico que o faz ser objecto de preconceito, uma vez que as suas características não se adaptam a nenhuma definição formal. Assim, inicialmente não gozando da “protecção” de nenhuma teoria literária, o romance é vítima de uma reputação duvidosa de que alguns romancistas (Daniel Defoe, por exemplo⁶⁸), eles próprios, se tentam libertar. J. P. Hunter explica este preconceito e um complexo de inferioridade do próprio romance, que só se afirma por comparação a outros géneros literários:

Some of the difficulty stems from the novel's inferiority complex. Because of its obscure beginning and insecure place in the hierarchy of literary forms and kinds, the novel historically has asserted itself by comparison to more established forms.⁶⁹

A afirmação do romance é paralela à emergência de uma nova classe que o usa como afirmação do seu estatuto social. O romance desenvolve-se como expressão da ascendente classe burguesa e das suas virtudes, realçando os seus valores patriarcais, nos quais se incluem o colonialismo e a submissão feminina, e capitalistas, em que o poder económico é visto como motor do desenvolvimento social e humano e o realismo é o estilo literário predominante.

2- O Romance no séc. XX

2.1- O Modernismo

Com o início do séc. XX, o romance exprime um pessimismo, manifesto numa sociedade em desintegração, com novas formas artísticas e à procura de um rumo. “The sense of ‘local’ community was being lost: a greater anonymity of the individual in the urban context was a result. Society became more fragmented and individual identities

⁶⁷ Ibid., p. 5

⁶⁸ Daniel Defoe apresenta *Robinson Crusoe* como uma história verídica e não como um romance, um género que desprezava, considerando-o insípido e sentimentalista. (Marthe Robert, *The Origins of the Novel*, p. 82)

⁶⁹ J. Paul Hunter, *Before Novels*, p. 29

more fluid”⁷⁰. A sociedade experimenta um crescente sentimento de desespero e alienação. O romance, integrado na nova corrente literária, o modernismo, fortemente influenciado pelas obras de Sigmund Freud, concentra-se no indivíduo, no seu mundo interior e na sua consciência, procurando reflectir sobre o seu lugar no mundo:

Modernism is (...) a search to explain mankind’s place in the modern world, where religion, social stability and ethics are all called into question. (...) [W]hat emerged focused on stream of consciousness (...) a new use of universal myth, and a sense of fragmentation both of individuality and of such concepts of space and time. As such, it relates closely to Impressionism in the visual arts, and shares many structural features with the new medium of the cinema (...).⁷¹

Se o modernismo exprime uma ideologia de desespero⁷² - numa resposta à cultura de excessiva industrialização e urbanização - contém também uma ideologia de possibilidade e esperança⁷³ que se traduz numa resposta à crise cultural. A experimentação e a utilização de novas técnicas narrativas, a fragmentação do espaço e do tempo resultam numa escrita mais caótica e difícil que lembra o leitor que está perante obras de arte e não perante textos prosaicos que apenas servem como “windows on reality”⁷⁴. O propósito é fazer o leitor reflectir e questionar-se sobre a realidade:

[I]f what we read in a novel seems just like the world we experience every day, it might be unlikely to encourage us to use that world critically, to see it with a new light, to ask whether its appearance is deceptive. In contrast, if a novel presents us with a world that seems extremely unusual, it *may* encourage us to ask to what extent our familiar world is really like this, in ways we have not previously considered⁷⁵.

O modernismo propõe uma nova estética, rejeitando as convenções do passado, questionando os dogmas do realismo⁷⁶ e procurando alternativas ao mundo pré-estabelecido, numa busca de redefinição de conceitos.

⁷⁰Ronald Carter e John McRae, *The Routledge History of Literature in English Britain and Ireland*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1997, p. 347

⁷¹Ibid., p. 350

⁷²Daniel R. Schwarz, *Reading the Modern British and Irish Novel 1890-1930*. Malden, Oxford e Victoria: Blackwell Publishing, 2005, p. 9

⁷³Ibid., p. 9

⁷⁴Jeremy Hawthorn, *Studying the Novel*, p. 51

⁷⁵Ibid., p. 49

⁷⁶Ibid., p. 52

2.2- O pós-Modernismo

Se a primeira metade do séc. XX é marcada pelo Modernismo, o pós-Modernismo é a característica fundamental da produção literária da segunda metade do século, cuja sociedade desenvolve, depois de segunda guerra mundial, um sentimento de fragmentação, de absurdo, de futilidade da existência, ainda mais marcado do que após a primeira grande guerra. Ao longo do século, a sociedade é dominada pelo materialismo, pela ansiedade, pelo irracionalismo e pela insegurança, que vêm a ter repercussões na produção literária. Segundo Carter e McRae, o pós-Modernismo desafia qualquer definição, uma vez que as suas características fundamentais são a diversidade, o ecletismo e a paródia⁷⁷ em todas as formas de arte. E, apesar dos métodos e formas usados serem cada vez mais ricos e diversos, o centro temático continua a ser a condição humana:

There are no more heroes (...). There is the individual; solitary, responsible for his or her own destiny, yet powerless when set against the ineluctable forces of the universe. (...) Identity is a common theme: sexual identity, local identity, national identity, racial identity, spiritual identity, intellectual identity. All of these, and more, recur.⁷⁸

Na busca permanente da identidade do indivíduo desenvolve-se uma característica, iniciada já na primeira metade do século, de se exprimirem outras vozes, anteriormente ignoradas, e cuja perspectiva é agora tida em conta. Tal facto permite uma reescrita e uma revisitação do passado, com nova abordagem e nova perspectiva. É neste contexto que se desenvolvem teorias feministas, pós-colonialistas e relativas à orientação sexual, sempre numa busca de retratar o mundo contemporâneo em que vivemos.

O termo pós-Moderno muda o seu âmbito de acção ao longo do séc. XX, passando a ser visto não só como um conjunto de práticas estéticas ligadas a várias formas de arte, mas também a caracterizar a sociedade do final do século, “frequentemente apocalíptica, às vezes como a lógica do capitalismo tardio”⁷⁹.

Postmodernism is a ‘mood’ expressed theoretically across a diverse range of theoretical discourses and involving: a focus on the collapse of grand narratives into local incommensurable language games or ‘little narratives; [an] (...) emphasis on the

⁷⁷ Ronald Carter e John McRae, *The Routledge History of Literature in English Britain and Ireland*, p. 449

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 449-450

⁷⁹ Philip Rice e Patricia Waugh (eds.) *Modern Literary Theory A Reader*. Londres: Arnold Publishers, 1996, p. 289

discontinuity and plurality of history (...) and a tendency to view the discourses of Enlightenment reason as complicit with the instrumental rationalization of modern life.⁸⁰

Ao perturbar as consciências e questionar os valores e conceitos pré-estabelecidos, o romance pós-moderno está a ir ao encontro da definição que Marthe Robert propõe sobre a contribuição do romancista na sociedade e de como a sua proposta de reflexão pretende uma intervenção social:

[T]he ‘faiseur de roman’ is by intent a disturber of the peace (...). But he is furthermore someone whose mind is set on freedom, who refuses to accept the irreversibility of existence; who is in revolt against preconceived ideas and pre-established situations; who is subversive (...) – the ‘faiseur the roman’ is well equipped to establish that contact between dream and reality (...). For although he is unquestionably a dreamer, his dreams refer to reality, since his aim is to alter it.⁸¹

3- O romance irlandês

3.1- *Castle Rackrent* e a afirmação do romance irlandês

O romance irlandês partilha a sua génese com o romance inglês e, durante muito tempo, preferiu-se o termo Anglo-Irlandês, para referir autores protestantes que, de origem irlandesa ou inglesa, escreveram sobre a Irlanda. No entanto, ao mesmo tempo que lutava pela independência política, também a Irlanda assegurava a sua identidade e independência literárias no que ao romance diz respeito, impondo características e padrões próprios que o distinguem do romance inglês.

O primeiro romance irlandês, unanimemente aceite como tendo relevância nacional, foi *Castle Rackrent*, de Maria Edgeworth, publicado em 1800. O romance aborda a história de uma família irlandesa e é um dos primeiros exemplos de romances que “aborda a terra, o povo e os problemas da Irlanda como objecto principal de discussão”⁸².

Castle Rackrent impõe-se como uma obra fundamental e inovadora,

⁸⁰ Philip Rice e Patricia Waugh (eds.), *Modern Literary Theory*, p. 289

⁸¹ Marthe Robert, *The Origins of the Novel*, p. 17

⁸² Miranda Burgess, “The national tale and allied genres, 1770s-1840s”, in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 45

[I]t was apparently the first to adopt Ireland completely and thoroughly as both subject and setting, it was the first Big House novel, and in general it was the germ of so much that was to become central in the Irish novel – thematically, stylistically and structurally.⁸³

introduzindo características que se vêm a estabelecer como distintivas do romance irlandês.

Castle Rackrent é uma crónica familiar que percorre a vida da família Rackrent, em declínio, traçando o seu percurso passado e presente num contexto social europeu de rápida transformação. Retratando a realidade da *Big House*, centro de poder político na Irlanda e micro-cosmos da relação colonial existente na ilha, o romance revela a influência da forte tradição oral irlandesa ao narrar os acontecimentos pela voz de um criado, imprimindo, dessa forma, “the tone of a man’s voice speaking”⁸⁴. O romance revela-se subversivo⁸⁵ pela técnica que Homi Bhabha refere como “mimicry”⁸⁶, nomeadamente no uso da linguagem do senhor pela voz do criado que, dessa forma, altera o seu registo. *Castle Rackrent* caracteriza-se, assim, pelo uso de uma narrativa inovadora que antecipa uma teoria pós-colonial em pleno contexto colonial e “decades of Anglo-Irish authorial anxiety before an emerging Catholic middle class that was to undermine the big house, symbol of British control of the countryside”⁸⁷.

A presença de um narrador forte usando um estilo coloquial, a introdução de várias histórias que se relacionam entre si em vez de um enredo central dominante, a história e política irlandesas como temas centrais, são características introduzidas em *Castle Rackrent*, que vêm a ser adoptadas por outros romancistas, criando uma tradição para o romance irlandês distinta da inglesa. A tradição do romance *Big House*, também introduzida por Edgeworth, acrescenta ao seu papel inovador.

Durante o séc. XIX, o romance irlandês percorre o seu caminho em busca de novos temas, revelando autores provenientes de origens até agora excluídas da vida pública. É o caso do católico Gerald Griffin que, paralelamente à Emancipação Católica, publica *The Collegians*, cujo sucesso encorajou a noção de que os católicos

⁸³ James Cahalan, *The Irish Novel A Critical History*. Dublin: Gill and Macmillan Ltd, 1988, p. 2

⁸⁴ Frank O’Connor apud. James Cahalan, *The Irish Novel*, p. xxii

⁸⁵ Kreilkamp, Vera, “The novel of the big house” in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 61

⁸⁶ Homi Bhabha, “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse” in *Modern Literary Theory A Reader* ed. Philip Rice e Patricia Waugh. Londres: Arnold Publishers, 1996, p. 361: “[C]olonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around ambivalence; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference”.

⁸⁷ Vera Kreilkamp, “The novel of the big house”, p. 62

eram capazes de escrever grandes obras de ficção⁸⁸ e revela o caminho que literatura e política trilharam paralelamente.

3.2- O romance e *Irish Literary Revival*

Com o *Irish Literary Revival* os artistas apostam numa atitude proactiva da Irlanda, recusando a imagem de um país vítima das circunstâncias históricas e políticas, mas, antes, criador de um novo futuro em que “a new kind of person could be invented”⁸⁹. Há uma reflexão sobre o conceito de nacionalidade e de identidade, havendo uma necessidade de se exprimir uma voz de *Irishness*. O contributo do romance nos anos do *Revival* é frequentemente visto como menor, sendo valorizado, antes, o contributo da poesia e do teatro, como géneros que, verdadeiramente, reescreveram a Irlanda⁹⁰. Essa opinião é defendida por Ernest Boyd, ao afirmar que, nessa época, a literatura Anglo-Irlandesa era pujante na poesia e no teatro, mas que era visível a ausência de boa ficção em prosa⁹¹.

Opinião diferente defende Cahalan: “This is indeed a period of numerous ‘firsts’ and ‘greats’ and ‘bests’ in the Irish novel”⁹², referindo “the strong stream of fantasy that erupted in the Irish novel during the Revival, one of the several features that distinguishes the Irish from the English or American novel”⁹³. Cahalan defende que esse é um período de grande diversidade ao nível do romance, desde exemplares da *Big House* como *The Real Charlotte* (1894) de Somerville e Ross, até aos mais experimentais e fantasistas, como *The Lake* (1905) de George Moore, “the first fully modernist Irish novel”⁹⁴ e *The Crock of Gold* (1912) de James Stephen, que vão abrir caminho para nomes canónicos como Joyce. É o tempo do primeiro desabrochar do romance modernista.

A proveniência dos romancistas reflecte também as mudanças sociais do país:

[D]ifferent kinds of novels were now being written by different kinds of novelists, and increasingly these writers tended to be middle-class or working-class Catholics. (...)

⁸⁸ James Cahalan, *The Irish Novel*, p.46

⁸⁹ Declan Kiberd, *Inventing Ireland The Literature of the Modern Nation*. Londres: Vintage, 1995, p. 275

⁹⁰ Expressão de Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 281

⁹¹ Ernest Boyd, apud. James Cahalan, *The Irish Novel*, p. 86

⁹² James Cahalan, *The Irish Novel*, p. 85

⁹³ *Ibid.*, p. 87

⁹⁴ *Ibid.*, p. 85

[M]iddle-class Catholic novelists have outnumbered upper-class Protestant novelists, reversing the ratio seen in the nineteenth century. In other words, Ireland's novelists more and more came to reflect the constitution of the country's population as a whole.⁹⁵

Esta era uma característica do *Literary Revival*: o seu envolvimento com os acontecimentos históricos da época, sendo causa e consequência das mudanças sociais e culturais existentes⁹⁶. Paralelamente aos movimentos de carácter nacionalista que se desenvolvem em termos sociais, também em termos literários, nomeadamente ao nível do romance, o período é estimulante, caracterizando-se por uma afirmação identitária profunda:

Irish novelists wrote with a much stronger sense of nationality in terms of their own values, their inspiration, and their readership. The old bowing and scraping to English readers largely evaporated, and the feeling grew that one could be unashamedly an *Irish* writer.⁹⁷

Temos assim que o romance irlandês se desenvolve, durante o *Revival*, de forma diferente dos outros géneros literários. Enquanto a poesia e o teatro se renovam apostando na redescoberta das tradições e na recuperação de heróis, mitos e lendas, numa busca por uma transformação da consciência social e nacional, o romance irlandês percorre um caminho diferente, afastando-se do que Kiberd considera ser a tendência para a petrificação e o culto dos mártires⁹⁸ dos nacionalistas. Embora percorrendo um caminho diferente, o romance irlandês provaria que, tal como os restantes géneros literários, a Irlanda tem mais a oferecer do que a ganhar⁹⁹. O contributo do romance para o esforço de independência cultural característico no espírito do *Revival* seria a qualidade das suas obras que, brevemente, seria expresso através de um espírito verdadeiramente inovador e moderno.

⁹⁵ Ibid., p. 88

⁹⁶ Ibid., p. 88

⁹⁷ Ibid., p. 89

⁹⁸ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 292

⁹⁹ Ibid., p. 275

3.3- O Modernismo irlandês

O movimento modernista irlandês surge na sequência das transformações sociais e políticas ocorridas no início de século XX. O seu estilo experimental, paródico, muito diverso, com elementos como o perspectivismo, intertextualidade, narrativa sem aparente relação lógica, estilo não convencional e frequentemente confuso para o leitor, pretende ser uma reacção a essas transformações e procura “to forge in new circumstances identities that were no longer secured in material and social realities”¹⁰⁰. O romance modernista irlandês produz uma variedade de autores de que se salienta George Moore, que, com obras como *Drama in Muslim* (1886) e *Confessions of a Young Man* (1888), se impõe como uma referência do modernismo irlandês. No entanto, é *Ulisses* (1922) que impõe James Joyce na literatura irlandesa e no romance, criando-lhe o papel verdadeiramente inovador do romance irlandês e internacional, nomeadamente no que diz respeito à experimentação da linguagem e da forma.

Ulisses, “the sacred book of modern fiction”¹⁰¹, apresenta-nos três personagens centrais ao longo de um só dia que nos remetem para a *Odisseia* de Homero: Stephen Dedalus, o *alter ego* de Joyce que o acompanha desde *O Retrato de um Artista Enquanto Jovem* (1916), é Telémaco, Leopold Bloom representa Ulisses, e Mary Bloom encarna Penélope. No entanto, o mundo em que as personagens de *Ulisses* vivem não é o mundo grandioso das grandes aventuras e acções épicas; é, sim, um mundo interior dominado por obsessões, medos, sombras e preocupações, relatados através do monólogo interior, e um mundo exterior sem ordem aparente, metáfora do complexo mundo moderno e urbano. Através dos diferentes narradores, “ventriloquist narrator” nas palavras de Daniel Schwarz¹⁰², *Ulisses* retrata os aspectos multifacetados da realidade moderna e afirma a complexidade do ser humano, através da representação do seu comportamento.

Apesar do paralelismo com o épico clássico, *Ulisses* transporta-nos de volta à Dublin moderna numa narrativa entrelaçada de personagens e enredos e radicalmente

¹⁰⁰ Adrian Frazier, “Irish Modernisms, 1880-1930”, in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p.121

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 129

¹⁰² Daniel Schwarz, *Reading the Modern English and Irish Novel, 1890-1930*. Malden, Oxford e Victoria: Blackwell Publishing, 2005, p. 162

inovadora através do realismo psicológico e o experimentalismo literário¹⁰³. Stephen Dedalus permite ao autor a reescrita da cidade de Dublin através da narrativa da sua linguagem e dos seus traços físicos e humanos. Mas, ao reescrever o espírito de Dublin, Joyce capta muito mais que a “expressão colectiva de uma comunidade”¹⁰⁴; capta também o espírito global da humanidade:

Their interwoven sojourns, fitfully modelled on the wonderings of Homer’s Ulysses in his journey towards wife, son and home in Ithaca, represent, among other things, an attempt on Joyce’s part to reintegrate the project of the artist hero with the spirit of the community, specially that of Dublin but generally that of mankind from which he has been separated (...).¹⁰⁵

O uso de paralelismos literários, da paródia, do pastiche, a experimentação com a forma literária, com a linguagem, com os estilos, fazem de *Ulisses* um texto disruptivo e inovador, tornando o seu autor um *revolucionador* do conceito do romance:

He reconstructed the basic forms of fiction so that myth, history, intellectual theory and naturalistic detail could coexist within a narrative frame which was flexible enough to endure vertiginous variations of style. In *Ulysses*, the modern Irish experimentation with language and form reaches a culmination. After it, the tremendous prestige of the English novel was never again so oppressive for Irish writers.¹⁰⁶

3.4- O romance pós-colonial

Nas primeiras décadas do séc. XX, o romance irlandês afirma-se como reacção à sociedade conservadora e puritana, dominada pelos valores da igreja católica, ameaçada pela censura¹⁰⁷ e protegida por de Valera. Nos anos trinta e quarenta emergem romancistas, entre os quais Patrick Kavanagh e Sean O’Faolin, cuja obra se impõe como oposição ao filistinismo e paroquialismo¹⁰⁸ do *Irish Free State*. Os romances de O’Faolin, *A Nest of Simple Folk* (1934), *Bird Alone* (1936) e *Come Back to Erin* (1940) dão voz à emoção contraditória da recusa e, ao mesmo tempo, de uma ligação afectiva e

¹⁰³ Bruce Stewart, “James Joyce” in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 138

¹⁰⁴ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 329

¹⁰⁵ Seamus Deane, *A Short History of Irish Literature*, p. 183

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 183

¹⁰⁷ A lei que estabeleceu a censura, em 1929, o *Censorship Act*, estabeleceu um conselho com poderes para proibir livros ou periódicos vistos como indecentes, que promovessem o crime, a contracepção e o aborto. Tal lei estabeleceu-se devido a uma forte pressão das organizações religiosas católicas e teve um largo apoio da população, apesar de se registar também alguma condenação. A censura atingiu o seu auge no ano de 1937, com 171 ordens registadas.

¹⁰⁸ Seamus Deane, *A Short History of Irish Literature*, p. 210

quase uterina à Irlanda. Nestas obras exprime-se a atracção por um mundo moderno, cosmopolita, secular e bem sucedido materialmente, em contradição com o sentimento de nostalgia pelo passado. Dessa forma exprime-se a ideia utópica do que o país poderia ser e o que na realidade era¹⁰⁹.

Nos últimos cinquenta anos a Irlanda tem testemunhado um crescimento impressionante no número de romancistas e romances produzidos. James Cahalan explica o facto com o desenvolvimento político e social do país que, no final da década de cinquenta, atingiu a maioria¹¹⁰ através de uma maior maturidade política e social. A mudança nas condições sociais e culturais, o enfraquecimento da censura, o desenvolvimento de um país tradicionalmente rural para um país moderno e tecnologicamente desenvolvido, potenciou a produção de uma maior variedade de romances, desde romances históricos, romances *Big House* e *Bildungsromane*. Apesar do campo e da ruralidade serem, ainda, o cenário mais frequente, a cidade é usada, cada vez mais, como contexto do enredo. Vários nomes se salientam como Benedict Kiely (n. 1919), uma voz do Norte que, com Brian Moore (n. 1921 e um dos mais prolíficos romancistas do seu tempo), evolui do realismo para obras marcadamente mais ligadas à fantasia. Edna O'Brien (n. 1930), que rivaliza com Brian Moore em fama internacional, é uma das primeiras romancistas a apresentar a perspectiva das mulheres, nomeadamente através de um tratamento sem preconceitos da experiência sexual feminina. Jennifer Johnston (n. 1930), considerada uma das mais importantes romancistas da sua geração, usa frequentemente o romance *Big House* para abordar a perda de protagonismo protestante na sociedade irlandesa. Contudo, a sua temática é mais diversificada estendendo-se também ao meio operário de Derry, nomeadamente com o romance *Shadows on Our Skin* (1977). John Banville (n. 1945) retoma também, com *Birchwood* (1973), a tradição do romance *Big House*, reavivando-a e dando-lhe novos contornos e novas perspectivas. Roddy Doyle (n. 1958) consegue um equilíbrio raro entre o sucesso popular e o reconhecimento da crítica, desenvolvendo uma visão complexa de uma Irlanda moderna, reflectindo sobre a sua identidade no final do século XX. Tal como o dramaturgo Brian Friel, que cria um mundo ficcional para as suas personagens, Ballybeg, também Roddy Doyle cria Barrytown, “a fictional construction of a working-class suburb on Dublin’s northside, and as such it displays many of the characteristics of the suburban phenomenon as experienced throughout large parts of the

¹⁰⁹ Ibid., p. 210

¹¹⁰ James Cahalan, *The Irish Novel*, p. 261

world”¹¹¹. Com a criação desse mundo ficcional e suburbano, Doyle permite a leitura de uma Irlanda ligada ao mundo global e de massas, ao mesmo tempo que retém as suas características locais.

3.5- O romance irlandês e os “Troubles”

Desde o final dos anos sessenta que a Irlanda tem vindo a assistir a um crescimento da produção literária relativa à situação do Norte¹¹². Este facto, conhecido como *Northern Renaissance*, testemunhou uma explosão criativa¹¹³ ao nível de vários géneros literários, como resposta ao estado de agitação civil que há muito perturbava a sociedade no Norte e que veio, mais tarde, a deflagrar em conflito violento e armado. Segundo Kennedy-Andrews, a poesia, através de Seamus Heaney, Michael Longley, Derek Mahon e Paul Muldoon, entre outros, e o teatro, através de Brian Friel, Stewart Parker e Frank McGuinness, mostraram tal criatividade e inovação, que são vistos como os géneros que verdadeiramente contribuíram para o renascimento literário relativo aos “Troubles”. A contribuição do romance é, inicialmente, vista como menor, demonstrando este mais dificuldades de afirmação. Tal visão é defendida por Eve Patten, que inicia o seu ensaio “Fiction in conflict: Northern Ireland’s prodigal novelists” com uma definição do escritor dos “Troubles”, de Lionel Shriver:

TROUBLES WRITER: A known subspecies in the North almost always of foreign extraction. Compulsively Romeo-and-Julietts his characters across the sectarian divide. Arrives in two varieties: the Weekend Troubles Writer will typically fly into Belfast for a few days to suss out his setting, return home, and get everything wrong. Type two, the Infatuated Troubles Writer, will stay for much longer (...). Will often remain in the North well beyond the point where everyone is quite bored with him (...). Gets everything wrong with feeling.¹¹⁴

Nesta definição, cheia de humor cáustico, identificamos imediatamente um dos clichés do romance dos Troubles: o amor impossível devido à separação sectária, a diversificada proveniência dos escritores (a ficção sobre os “Troubles” atraiu, desde cedo, escritores ingleses e, embora a maioria da produção irlandesa seja do Norte,

¹¹¹ Gerry Smyth, *The Novel and the Nation, Studies in the New Irish Fiction*. Londres e Chicago: Pluto Press, 1997, p. 67

¹¹² Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969: (de-) constructing the North*. Dublin: Four Courts Press, 2003, p. 7

¹¹³ Laura Pelaschiar, *Writing the North, The Contemporary Novel in Northern Ireland*. Trieste, Edizioni Parnaso, 1998, p. 11

¹¹⁴ Lionel Shriver apud. Eve Patten, “Fiction in conflict”, p. 128

também escritores do Sul participaram nessa produção) e a qualidade duvidosa inicial dos romances. Patten refere também a ficção relativa aos “Troubles” como uma das poucas indústrias em crescimento na Irlanda do Norte¹¹⁵, o que revela o interesse pelo tema, mas lamenta a abordagem restrita e estereotipada que se limitou frequentemente a uma visão simplista e redutora. De facto, grande parte da produção sobre o tema fez-se, com grande sucesso, sob a forma de ficção popular, o que levou a que muitos romances sobre os “Troubles” tomassem a forma de *thriller*, em que os elementos de acção, *suspense*, medo, fossem sobrevalorizados em detrimento da caracterização das personagens ou das razões políticas e sociais do conflito. Muita dessa literatura foi produzida por escritores ingleses que, dessa forma, tendem a retratar o sistema e a visão política e cultural britânicas. Contudo, alguns escritores irlandeses também tomaram esse rumo, de que são exemplo, entre outros, Jack Higgins com *The Savage Day* (1972), Gerald Seymour com *Harry’s Game* (1975) e Tom Clancy com *Patriot Games* (1987). No seu livro *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969: (de-) constructing the North*, Kennedy-Andrews dedica um capítulo a estas obras com o título altamente sugestivo “The Troubles as Trash”¹¹⁶.

A popularidade dos *thrillers* permite a institucionalização de vários estereótipos, nomeadamente o terrorista sem escrúpulos, o idealista perdido numa realidade crua e opressiva e os amantes apanhados no fogo cruzado. No entanto, esta ficção apenas enfatiza o valor da vida humana e não equaciona as motivações históricas e políticas e pouco esclarece sobre as causas do conflito ou da psicologia do terrorista¹¹⁷. A influência desta literatura no romance “sério”, que, frequentemente, tomou também a forma de *thriller*, foi enorme e cristalizou os temas e as opções narrativas dos escritores.

Patten defende que os escritores incorporaram a realidade da guerra na sua ficção e analisaram o impacto das questões políticas e sociais na formação da moderna identidade irlandesa de duas formas:

The first is the continued grip of a realist mode, a characteristic of Irish writing (...) which (...) has continued to prize a skeletal (and necessary bleak) realism as the most appropriate means of national self-critique. Novels set in the North have frequently expanded the realist brief into documentary (...); a result (...) of the desire for

¹¹⁵ Eve Patten, “Fiction in conflict”, p. 128

¹¹⁶ Esta expressão tinha já sido utilizada por Bowyer Bell na revista *Hibernia* (1978) como título de um ensaio relativo a sete *thrillers* sobre os “Troubles”, escritos entre 1973 e 1976. (Kennedy Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 43)

¹¹⁷ Elmer Kennedy-Andrews, “The novel and the Northern Troubles”, in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 241

legitimate or authentic representation distinguishable from mass of pulp sensationalism.
(...)

The second (...) trend (...) has been a novelistic obligation to offer a consensual (and usually apolitical) liberal humanist comment on the predicament. [This trend established a] formula which repeatedly located a well-meaning individual within a debilitating and ultimately damaging context.¹¹⁸

Um exemplo desta segunda tendência é o romance *Cal* (1983), de Bernard MacLaverty. Cal, a personagem central, é um elemento do IRA que tenta escapar do mundo marcado pela política em que se encontra e que se sente perseguido por uma acção em que esteve envolvido no passado, o assassinato de um agente policial RUC (Royal Ulster Constabulary). O crime é duplamente visto como crime e pecado¹¹⁹ e a aproximação de Cal a Marcella, a viúva do agente assassinado, tem em vista a redenção do seu acto. O romance centraliza-se na relação entre ambos e marginaliza a explicação política¹²⁰ e os factores que contribuíram para a violência, apesar de retratar as condições de vida humilhantes e opressivas dos católicos na província. A nota final é de fatalismo, uma vez que a envolvência de Cal no terrorismo, apesar de apresentada como uma transgressão juvenil¹²¹ e não como uma atitude consciente de revolta, é punida.

Este romance é exemplar na forma como apresenta um dos temas centrais dos romances realistas dos “Troubles”¹²² em que há um conflito entre dois mundos: o mundo público e político, masculino, destruidor do superior mundo privado, feminino, doméstico e da realização pessoal e, tal como muitos outros romances “sérios” dos “Troubles”, *Shadows on our Skin* (1977) e *The Railway Station Man* (1984), de Jennifer Johnston, entre outros, universaliza a temática, retratando o conflito de uma forma unidimensional¹²³ através de uma temática limitada.

Patten, no entanto, congratula-se com a evolução da ficção na Irlanda do Norte, que tem vindo a mudar radicalmente e a romper com a esterilidade¹²⁴ anterior. Patten apresenta razões para essa mudança:

This is a manifestation, firstly, of the emergence of a new generation of writers who have come of age since the beginning of the Troubles and whose reconstructions of

¹¹⁸ Eve Patten, “Fiction in Conflict”, p. 131

¹¹⁹ Elmer Kennedy-Andrews, “The novel and the Northern Troubles”, p. 246

¹²⁰ Ibid., p. 246

¹²¹ Ibid., p. 246

¹²² Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 17

¹²³ Patten, “Fiction in Conflict”, p. 132

¹²⁴ Ibid., p. 133

childhood experience effectively undercut the moral baggage and creative paralysis of their predecessors. Secondly, it marks the overdue exploitation of literary strategies such as perspectivism, ambiguity, and displacement which, though categorically post-modern, may also be perceived as attributes of a sustained constitutional and psychological identity crisis germane to any representations of a contemporary Northern Irish self-image.¹²⁵

Esta nova geração de escritores, consciente da forte polarização e politização do contexto social da província e do legado literário que lhes foi deixado, procura encontrar uma nova representação da Irlanda do Norte, rejeitando a tradição literária dos seus antecessores e utilizando técnicas que desafiam as concepções do romance dos “Troubles”.

The introduction of an ironic perspective on the fictional representation of identity and of a bifocal vision, a narrative voice combining internal experience with externalized critique, have rekindled the literature of the region.¹²⁶

A nova geração de escritores, produto de uma era pós-moderna, rompe com a tradição passada, apresentando um estilo e uma atitude inovadores e experimentalistas em que as deslocamentos, fragmentações e reconfigurações narrativas apenas retratam a sociedade fragmentada e desconecta em que vivem. Essa experimentação visa uma reflexão sobre a identidade nacional e um “reescrever [d]a história e [um] reinventar [d]a linguagem dos ‘Troubles’”¹²⁷.

Exemplos desta nova narrativa são, entre outros, *Hidden Symptoms* (1986), de Deirdre Madden, *Burning your Own* (1988), de Glenn Patterson, *Ripley Bogle* (1989), de Robert MacLiam Wilson, e *A Wreath upon the Dead* (1993), de Briege Duffaud’s.

Resurrection Man (1994), de Eoin McNamee, é um exemplo da nova abordagem do tema “Troubles” e da nova linguagem utilizada para o tratar. O romance é baseado no livro do jornalista Matthew Dillon, *The Shankill Butchers*, um documentário sobre um gangue unionista liderado por Lenny Murphy, que aterrorizou Belfast nos anos setenta. Victor Kelly, a personagem principal do romance, tem, tal como Lenny Murphy, um nome católico que o estigmatizou e o condicionou ao longo da sua vida, uma vez que, para ultrapassar este estigma, adere à violência sectária, tornando-se líder

¹²⁵ Ibid., pp. 129-130

¹²⁶ Ibid., p. 133

¹²⁷ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 92

de um grupo unionista paramilitar, que selecciona e assassina as suas vítimas ao acaso, sem qualquer razão objectiva.

O romance utiliza uma narrativa de violência gráfica e de fria contemplação¹²⁸ que deixa o leitor desconcertado também pela narrativa disruptiva entre passado, presente e futuro e pelo discurso novelístico impregnado de outras formas como a televisão e o cinema, nomeadamente o *film noir*:

McNamee's novel has a strong postmodern bent, to be detected in the paranoia that informs its plot, in a tone that allows irony to shade into parody and pastiche, and perhaps also in its preoccupation with the images of film and television at the expense of such features of the older realistic novel (...). The application of such techniques to a novel set in the midst of Northern Ireland's contemporary troubles is surprising, even disturbing, because it forces its readers to look at the conflict in a new context.¹²⁹

Consequentemente, apresenta-se difícil para o leitor encontrar uma narrativa que possa acompanhar de forma consistente, o que se pode explicar pela intenção clara do autor de conduzir o leitor através da paranóia e do desconcerto, ao tema central, a alienação. Com o uso de múltiplas formas de comunicação global, McNamee sugere, também, que a Irlanda do Norte contemporânea é similar a qualquer outra cidade mundial¹³⁰, irmanando-a ao mundo global.

[C]ontemporary Northern Ireland is just as much a part of global electronic culture as Pynchon's Los Angeles or (...) Rushdie's New Dehli. Whatever their origins, the "tribal" hatreds of the North are now modulated through sensibilities shaped by cinematic and televised violence. (...) McNamee never denies the force or reality of public history but instead emphasizes the power of electronically transmitted myths to influence our perceptions of reality and to act on that reality. (...) Movies, television, and popular journalism are media through which McNamee's grim "city" acquires its knowledge of itself; they help it make sense of its violence and its pathologies and direct the actors in its political dramas.¹³¹

Após a descrição chocantemente gráfica da mutilação das vítimas do gangue, nomeadamente da língua, o narrador apresenta-nos, indirectamente, a reflexão dos detectives encarregados de investigar o caso: "They would have to rethink procedures. The root of the tongue had been severed. New languages would have to be invented".

¹²⁸ Gerry Smyth, *The Novel and the Nation*, p. 121

¹²⁹ Margaret Scanlan, *Plotting Terror Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*. Charlottesville e Londres: University Press of Virginia, 2001, p. 37

¹³⁰ *Ibid.*, p. 38

¹³¹ *Ibid.*, p. 38

(RM, p. 16). Utilizando novas técnicas narrativas, a nova geração de escritores do Norte propõe-se inventar novas linguagens que redefinem a sua identidade e a do seu país, revisitando e dando nova forma ao trauma colectivo.

4- Da “quinta província” da imaginação ao romance como documento social

A Irlanda é mais do que um conceito geográfico. Em *Postnationalist Ireland Politics, Culture, Philosophy*, Richard Kearney defende uma identidade irlandesa tri-dimensional que não se confina ao conceito geográfico, ao território nacional em si, mas que abarca também a diáspora “internacional” e, por último, uma rede subnacional de comunidades¹³². É nestas três dimensões e nas relações que se estabelecem entre si que se desenvolve a identidade irlandesa e o conceito de *Irishness*. E é na articulação entre o regional e o global que surge a discussão em redor do conceito de “quinta província”, como um modelo alternativo de identificação nacional. Mas o que é a “quinta província”?

A Irlanda é composta por quatro províncias: Leinster, Munster, Connacht e Ulster. No entanto, a palavra irlandesa para província é *cóiced*, que significa um quinto, o que nos remete para uma divisão da ilha em cinco partes, não em quatro. A identidade da quinta província é, desde sempre, motivo de discussão e transporta-nos para um passado mítico da Irlanda. O editorial do primeiro número da revista *Crane Bag Book of Irish Studies*¹³³ (1977) guia-nos nessa viagem:

Some claim that all the provinces met at the Stone of Divisions on the Hill of Uisneach, believed to be the mid-point of Ireland. Others say that the fifth province was the meath (*mide*), the ‘middle’. Both traditions divide Ireland into five quarters and a ‘middle’, though they disagree about the location of this middle or ‘fifth province. Although Tara was the political centre of Ireland, this fifth province acted as a second centre, which if non-political, was just as important, acting as a necessary balance.¹³⁴

Ao apresentar a ideia de um segundo centro, os editores de revista *Crane Bag* sugerem que a “quinta província” representa algo mais fundamental, equilibrando e recentrando a discussão em redor da identidade e unidade irlandesas. O mesmo editorial

¹³² Richard Kearney, *Postnationalist Ireland: Politics, Culture, Philosophy*. Nova Iorque: Routledge, 1997, p. 80

¹³³ *The Crane Bag Book of Irish Studies*, Vol.1, (1977-1981), ed. Mark Hederman e Richard Kearney.

¹³⁴ Richard Kearney, *Postnationalist Ireland*, p. 80

afirma a necessidade da criação de um segundo centro de gravidade devido ao desencanto sentido pelo estado do país à época e à descrença na capacidade política na resolução dos problemas. A revista surge, assim, com o projecto de contribuir para a restauração do conceito da “quinta província” com o objectivo de encontrar um espaço em que todas as ideias e pontos de vista possam ser discutidos. Esse espaço, que se pretende eminentemente ideológico e intelectual, exige uma reflexão interior, individual e colectiva e aponta-nos a importância da linguagem e da arte como expressão dessa reflexão:

This province, this place, this centre, is not a political or geographical position: it is more like a disposition. (...) Uisneach, the secret centre, was the place where all oppositions were resolved. The discovery of points where unrelated things coincide was the art of seers, poets, and magicians. The constitution of such a place, would require that each person discover it for himself within himself. Each person would have to become a seer, a poet, an artist.¹³⁵

Paulo Eduardo Carvalho define a “quinta província” como “um espaço alternativo, neutral, porque aberto à manifestação das divisões, acima de todo o sectarismo, político e cultural” e capaz de funcionar “como uma ‘assembleia’ de discussão crítica”¹³⁶. Em “Poetry and the Fifth Province”, Mark Patrick Hederman defende que “[i]t is a place which is beyond or behind the reach of our normal scientific consciousness. It therefore requires a method and a language which are sui generis both to reach and to describe it. The only method available to us at the moment is a certain kind of art”¹³⁷. Mais uma vez Kearney refere a importância e a necessidade de se encontrar uma linguagem própria, que exprima essa discussão ideológica e estética e aponta a arte como veículo privilegiado para essa discussão. Michael Dames, em *The Mythic Ireland*, confirma-nos a importância original da linguagem que, através da arte, nomeadamente da literatura, deve articular o sentido de identidade e coesão nacional:

As a metaphor, Mide’s action implied that the poets who oppose or are indifferent to the exchange of gifts between worlds are no poets, and had better fall silent. The purpose of language, as heard at Uisnech, was to articulate a sense of cohesion.¹³⁸

¹³⁵Richard Kearney apud. Paulo Eduardo Carvalho, *A História no Território da Imaginação: A Irlanda de Brian Friel e Field Day*. Dissertação de Mestrado em Cultura Inglesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993, p. 14

¹³⁶ Paulo Eduardo Carvalho, *A História no Território da Imaginação*, p. 15

¹³⁷ Mark Patrick Hederman apud. Paulo Eduardo Carvalho, *A História no Território da Imaginação*, p. 16

¹³⁸ Michael Dames apud. Paulo Eduardo Carvalho, *A História no Território da Imaginação*, p. 12

Esta afirmação remete-nos também para o papel social da literatura, que deve articular os diferentes “mundos”, reflectindo um tempo social, histórico e político. Fredric Jameson caminha nesse sentido ao convocar-nos a “Always historicize”¹³⁹, relembrando-nos o papel da história como elemento presente em qualquer texto, nomeadamente no texto literário.

Finalmente, Marthe Robert ao referir-se ao romance, em particular, defende também o seu papel social ao afirmar:

Thus the novel is not the frivolous, deceitful genre tradition mistrusted but, indeed, a medium for progress, an immensely efficient instrument which, in the hands of a conscious novelist can become a real public asset. It brings the sinner back to the fold, comforts the needy and highlights the horrors of individual and social injustice. In other words it has a mission which it accomplishes either by transmitting its message through the plot or, more subtly, by creating stimulating examples; or again by revealing life’s seamier side, for it can describe evil, without forgoing its purity.¹⁴⁰

Temos, assim, que a literatura e o romance, em particular, ao desempenhar o seu papel social, estão a contribuir para a definição da “quinta província”, que vai ser encontrada na articulação entre o local e o global, entre a “paróquia” e o “cosmos”¹⁴¹, entre o passado e o presente, sempre na busca de novas perspectivas:

We are speaking not of a power of political possession but of a power of mind. The fifth province can be imagined and reimagined; but it cannot be occupied. In the fifth province, it is always a question of thinking *otherwise*.¹⁴²

Ao articular estas diferentes dimensões e ao apresentar novas perspectivas sobre o passado histórico e social do país, o novo romance irlandês é um contributo fundamental para a reflexão do que é ser irlandês hoje em dia.

¹³⁹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2008, p. ix

¹⁴⁰ Marthe Robert, *The Origins of the Novel*, p. 13

¹⁴¹ Richard Kearney, *Postnationalist Ireland*, p. 80

¹⁴² *Ibid.*, p. 81

CAPÍTULO III

FAT LAD: A MEMÓRIA, A IDENTIDADE, AS RELAÇÕES FAMILIARES E O EXÍLIO

Protestants were Martians
Light-years more weird
Than zoological creatures;
But soon they would all go away
For as species they were dying out,
Soon there would be no more Protestants

“What is a Protestant, Daddy?”, Paul Durcan¹⁴³

¹⁴³Paul Durcan apud. Edna Longley, *The Living Stream Literature & Revisionism in Ireland*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1994, p. 12

1- Glenn Patterson: a assunção das origens e a recusa do limite regional

Fat Lad é o segundo romance de Glenn Patterson, um romancista de origem protestante nascido em Belfast num meio operário em 1961, considerado uma das vozes mais inovadoras na ficção irlandesa da sua geração. Tendo testemunhado a violência sectária vivida no Norte, Patterson pertence à geração de escritores irlandeses que, nos anos oitenta, deu uma nova visão da Irlanda e do conflito irlandês, libertando-se da imagem estereotipada desenvolvida até então. O seu primeiro romance, *Burning Your Own*, (1988) decorre em Belfast em 1969 e explora a necessidade social de representação de uma comunidade, protestante, em relação a si própria e aos outros¹⁴⁴. O livro teve grande aceitação pela crítica ganhando dois prémios: o *Betty Trask Award* e o *Rooney Prize for Irish Literature*. Outros livros de Patterson decorrem em Belfast: *The International* (1999), que decorre num hotel da cidade, nos anos sessenta, imediatamente antes do início das marchas pelos direitos civis, e *That Which Was* (2004), que aborda a questão da memória individual e da história.

Em *Black Night at Big Thunder Mountain* (1995), Patterson concentra-se numa cidade artificial, a Disneyland de Paris, onde aborda a persistência da vontade humana de construção em oposição à destruição perpetrada pelo terrorismo actual¹⁴⁵. *Number 5* (2003) explora as vidas de várias famílias que vivem numa casa ao longo de quarenta anos e *Lapsed Protestant* (2006) é uma colecção de artigos jornalísticos sobre escrita, política e futebol numa Irlanda do Norte em mudança¹⁴⁶. *The Third Party* (2007) aborda novamente temas caros a Patterson: conflitos, cidades, a relação entre a história nacional e individual¹⁴⁷, desta vez através de um homem de negócios ocidental a lidar com as diferenças culturais de uma cidade japonesa. *Once Upon a Hill: Love in Troubled Times* (2008) é último livro de Patterson.

Tendo vivido em Inglaterra durante alguns anos, Patterson revela na sua escrita a influência da sua vivência *enquanto jovem* na Irlanda do Norte, marcada pelo conflito armado entre as duas comunidades da província. Patterson assume-se como um escritor protestante em que o seu “primary territory”¹⁴⁸ é a comunidade protestante da Irlanda do

¹⁴⁴Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 102

¹⁴⁵Eve Patten, “Critical Perspective” in *Contemporary Writers*, British Council, 2008. <http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth101>, consultado em 25 de Outubro de 2009, p. 1

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 1

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 1

Norte. Ao mesmo tempo, o seu estatuto de (e)migrante permitiu-lhe beneficiar de uma visão exterior sobre o seu país e de um distanciamento essencial para uma visão mais descomprometida. Tal facto permitiu-lhe o duplo estatuto de observador e, ao mesmo tempo, participante na nova representação do seu país. No ensaio “I am a Northern Irish novelist”, Patterson assume orgulhosamente a sua origem e aponta o perigo do preconceito reducionista em relação à identidade regional: “[I express] my concern that in our Anglo-, or should I say *London*-centric culture, regional identity is often used to confine rather than define us as writers”¹⁴⁹. A preocupação que Patterson exprime da identidade regional poder ser motivo de redução e marginalização, ao invés de ser motivo de definição e aceitação, marca a sua atitude inovadora de recusa do cliché e do estereótipo na representação da Irlanda. Patterson continua:

(...) I did not come to novel-writing through Northern Irish, or any other kind of Irish (or, for that matter, English) writers. Instead my gradual recognition that this was the form that offered me most freedom as a writer came through my reading of American and European novelists. Here were people writing out demonstrably different cultures yet addressing issues and concerns that were deeply familiar to me; certainly more familiar than the often sterile and unimaginative fictional representations of my own country.¹⁵⁰

Patterson apresenta-se, assim, como um escritor que tem o seu país como objecto de observação e de estudo e, de forma consciente e deliberada, pretende retratá-lo utilizando uma nova abordagem, integrando-o numa sociedade global em mudança.

I had grown up in a society characterized – in fiction as in everyday speech – as morbidly immutable; yet there was another equally valid reading which said that, quite the reverse, change was in fact the society’s only constant.¹⁵¹

A preocupação de Patterson vai ao encontro da afirmação de Terence Brown de que “[t]he northern Unionist (...) has preoccupied himself with a vision of his past and present which highlights the repetitive, static quality of his Irish experience”¹⁵² e é na recusa dessa visão estática e repetitiva e na procura da mudança que Patterson se inspira.

¹⁴⁹ Glenn Patterson, “I am a Northern Irish novelist” in *Peripheral Visions Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*, ed. Ian A. Bell. Cardiff: University of Wales Press, 1995, p. 150

¹⁵⁰ Glenn Patterson, “I am a Northern Irish novelist”, p. 150

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 151

¹⁵² Terence Brown, *Ireland’s Literature Selected Essays*. Mullingar e Totowa: The Lilliput Press e Barnes & Noble Books, 1988, p. 245

Patterson é um dos três romancistas pródigos¹⁵³ que Eve Patten menciona no seu ensaio, “Fiction in Conflict: Northern Ireland’s prodigal novelists”, onde se congratula com a nova perspectiva desenvolvida pelos escritores irlandeses na sua abordagem dos “Troubles”. O epíteto pródigo advém do facto de estes escritores terem desenvolvido parte da sua vida noutros países mas, tendo regressado ao seu país, fizeram-no o centro da sua obra. Em relação à marca deixada por estes escritores Patten refere:

Perhaps the most significant breakthrough of the new generation (...) has been the refusal of regional limits, or in other words the rejection of a literary convention which pandered to the isolation of Northern Ireland as a stagnant and erratic phenomenon.¹⁵⁴

Uma das características fundamentais da obra de Patterson será, assim, o esforço de transcender os limites regionais da Irlanda do Norte, libertando-a duma tradição obsoleta e limitativa, irmanando-a a uma sociedade moderna e cosmopolita.

2- *Fat Lad*

2.1- A memória e a identidade

“I suppose all is reminiscence from womb to tomb.”

Samuel Beckett¹⁵⁵

A memória desempenha um papel fundamental na vida do ser humano. Sem memória não há identidade, porque nós somos o que nos lembramos de nós próprios, do nosso passado, das nossas vivências, do nosso contexto familiar e social. Nós somos o que nos *lembramos de ser*. Assim, as pessoas que, por várias razões, perdem a memória sofrem uma perda irreversível nas suas vidas, porque perdem a sua identificação pessoal, o seu eu em relação a si próprios e aos outros, e vivem perdidos num limbo identitário. E, se a memória é tão importante na vida de um cidadão comum, ela desempenha um papel ainda mais fundamental junto daqueles que viveram situações de

¹⁵³ Eve Patten, “Fiction in Conflict”. Neste ensaio Patten refere também Frances Molloy e Robert McLiam Wilson como romancistas pródigos.

¹⁵⁴ Eve Patten, “Fiction in Conflict”, p. 146

¹⁵⁵ Beckett apud. Olney, *Memory and Narrative The Weave of Writing*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1998, p. 339. A frase é escrita por Samuel Beckett a James Knowlston em 1972 a propósito das reminiscências literárias dispersas pelo quase-monólogo de Winnie em *Happy Days*.

conflito, violência e trauma, uma vez que os que viveram essa situação experimentam, normalmente, sentimentos de perda e dificuldades em lidar com o passado¹⁵⁶.

Claire Hackett e Bill Rolston defendem, no seu ensaio, “The Burden of memory: Victims, story-telling and resistance in Northern Ireland”, que a memória traumática é diferente da memória normal, da vida diária. Tal se deve ao facto de, na memória traumática, o indivíduo ainda se encontrar *dentro* do acontecimento, pelo que esta ainda não teve a oportunidade de se transformar num relato emocionalmente distanciado¹⁵⁷ e distante. É, muitas vezes, para transformar estas memórias num acontecimento distante que se usa a narrativa de histórias, para permitir uma recuperação do sofrimento vivido e a cicatrização da dor. Contudo, segundo os mesmos estudiosos, é essencial um período de transição entre os acontecimentos e a narração da história, pois só esse período de transição *fora* do conflito permite uma análise mais distanciado e eficaz do acontecimento, e um luto mais efectivo.

Fat Lad (1992) é publicado, exactamente, num tempo em que a Irlanda do Norte já não vive o período mais intenso e violento do conflito armado que a atingiu durante várias décadas e está suspensa do resultado do processo de paz que se iniciou, entretanto. É um tempo, pois, de se poder olhar para trás e reflectir e avaliar¹⁵⁸ o que se viveu e sofreu.

O romance *Fat Lad* é uma visita à memória e à história nacional de um povo que procura definir-se e encontrar-se após um período de violência sectária. Numa marca autobiográfica, Patterson posiciona a personagem principal do romance, Drew Linden, um jovem que trabalha em Inglaterra, a regressar ao seu país e à sua cidade natal para gerir a filial norte-irlandesa de uma cadeia nacional de livrarias. O seu regresso obriga-o a um confronto com o seu passado e o do seu país, que é explorado através da história individual e familiar da personagem.

O título do livro, *Fat Lad*, advém de uma mnemónica para os seis condados da Irlanda do Norte¹⁵⁹ (Fermanagh, Antrim, Tyrone, Londonderry, Armagh e Down) e não deixa dúvidas quanto ao objecto de estudo e de análise: a Irlanda do Norte. Essa análise

¹⁵⁶ Patricia Lundy e Mark McGovern, “The Politics of Memory in Post-Conflict Northern Ireland” in *Peace Review*, 2001, 27-33, p. 27

¹⁵⁷ Claire Hackett e Bill Rolston, “The burden of memory: Victims, story-telling and resistance in Northern Ireland, in *Memory Studies*, Vol. 2, 2009, 355-376, p. 359

¹⁵⁸ Patricia Lundy e Mark McGovern, “The Politics of Memory in Post-Conflict Northern Ireland”, p. 27

¹⁵⁹ Richard Kirkland, *Identity Parades Northern Irish Culture and Dissident Subjects*. Liverpool: Liverpool University Press: 2002, p. 108

é feita através de uma narrativa que retrata a história de uma família protestante, adotando, dessa forma, essa perspectiva. Contudo, não há uma perspectiva única: a narrativa é feita através de várias vozes que contam histórias parciais que se relacionam entre si e se completam, permitindo a revisitação do passado e fornecendo diferentes interpretações a partir dos mesmos dados¹⁶⁰. Não há uma narrativa linear e única; há sim um descentrar da narrativa por várias personagens e épocas, criando no leitor algum sentido de confusão e perplexidade. Em *The Novel and the Nation Studies in the New Irish Fiction*, Gerry Smyth afirma sobre *Fat Lad*:

The narrative is deliberately disconcerting in the manner in which it leaps from period to period, from character to character and from discourse to discourse. Most significantly, focus is not maintained on Drew throughout but rather weaves between episodes and perspectives from the lives of other characters, especially family members such as his sister, father and grandmother. In decentering the narrative in this way, the novel problematises the notion of a single, linear sense of self which can interact with the world.¹⁶¹

A primeira imagem do romance surge-nos através do embaraço sentido por Drew nas suas primeiras relações estabelecidas na Inglaterra aquando do seu *exílio*¹⁶². A referência a um peixe que morre afogado “Goldfish? My granny had a goldfish once. It drowned” (FL, p. 1) aliada ao sotaque norte-irlandês e à reacção dos presentes ao seu comentário, alerta-nos para o ressentimento da personagem pelo estigma das suas origens. Esta cena identifica imediatamente uma mágoa que Drew carrega relativamente ao seu país e é reforçada pela atitude de aparente descomprometimento com sua família, que o espera: “Drew took renewed heart from his foresight in not phoning ahead. Start as you mean to go on. The less dependent on the family the better” (FL, p. 4). A reacção ao cumprimento de boas-vindas do seu cunhado Derek corrobora esta ideia: “Good to see you home. *Home?* Drew thought, but said nothing” (FL, p. 20). Esta atitude revela uma intenção de não se envolver emocionalmente com a família e com as suas origens e uma recusa do reconhecimento do seu país como o seu lar.

O sentimento de alienação que Drew impõe a si próprio é característico do medo de regressar a uma realidade que lhe traz memórias de sofrimento. É importante

¹⁶⁰ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 108

¹⁶¹ Gerry Smyth, *The Novel and the Nation*, p. 129

¹⁶² George O’Brien refere em “The Aesthetics of Exile” in *Contemporary Irish Fiction Themes, Tropes, Theories*, ed. Liam Harte e Michael Parker, Basingstoke e Londres: Macmillan Press, 2000, p. 36, que a palavra exílio tem um crescente sentido obsoleto, uma vez que as viagens de avião, cada vez mais populares, permitem o conhecimento de um mundo cada vez mais global e impedem o isolamento dos (e)migrantes.

relembrar que Drew, tendo vivido no exterior, conheceu realidades mais satisfatórias do que aquela a que a sua memória o conduz. Essa vivência no exterior permitiu-lhe aperceber-se da diferença entre o seu país natal e o país onde viveu, o que o faz ver a realidade para a qual regressa como particularmente dolorosa. Para além disso, e segundo Hackett e Rolston, a perspectiva protestante defende que o conflito existente na Irlanda do Norte se deve a um ataque terrorista a uma sociedade democrática. O facto de a resposta a esse conflito ter sido, a partir de certa altura, a negociação com os terroristas, acrescenta desapontamento e dor¹⁶³ a uma perda de um mundo que defendiam como seu.

Há assim, desde o início e ao longo do romance, várias indicações de que Belfast e a Irlanda do Norte são locais sofridos e martirizados que provocam, nos que consigo contactam, sentimentos dolorosos e traumáticos. Para além da atitude inicial de Drew, que nos aponta para essa ideia, também Ellen, na sua infância, quando regressou de Inglaterra, considerou que “Belfast was horrid” (FL, p. 35) e que “[e]verything was wrong [t]here” (FL, p. 29). Melanie, a namorada que Drew deixa na Inglaterra, considera o Ulster “a dreadful place” (FL, p. 9). É como se os que se permitem um olhar exterior da Irlanda do Norte a considerem um lugar quase insustentável.

Drew nutre, no entanto, sentimentos contraditórios pelo Ulster. Melanie define a personagem como “a piece of debris, blasted out of his natural orbit”, magoada com o seu país, que não consegue abandonar, apesar de tudo: “And that was why he could never leave it alone. He would deny that, of course, but it was true” (FL, 8). Há, assim, como que uma atracção inexplicável pelo local que lhe provoca sofrimento, mas do qual ele não consegue escapar. Essa ideia é reforçada, posteriormente, quando Melanie reflecte sobre a relação entre Drew e o seu amigo de infância, Hugh McManus:

(...) Melanie began to suspect that this pose of ironic detachment only masked an obsession with origins (...) and that the Ex-Pats had become just a name to gather under to drink Guinness and feel the tragedy of their birth. To hear them talk about the place now, (...) you'd have thought it was somewhere, the centre of the significant universe. (...) They had grown up believing in the intrinsic newsworthiness of every last detail of their lives. Their homes, their schools, their shops, their parents' jobs, or lack of them, their songs, their jokes, their games, their street corners, their wall paintings (above all their bloody wall paintings!), you name it, someone somewhere was sure to have covered it. (FL, p. 216)

¹⁶³ Claire Hackett e Bill Rolston, “The burden of memory”, p. 366

Apesar do esforço de distanciamento que desenvolve, apesar da *tragédia do seu nascimento*, Drew continua obcecado pelas suas origens: o seu país é, apesar de tudo, o *centro do universo*. A obsessão pelas origens, a procura relutante¹⁶⁴ das suas raízes é recorrente ao longo do romance, e revela uma força trágica do destino que o condiciona e atrai, “being born in Northern Ireland has (...) doomed him to question his identity forever”¹⁶⁵. Patterson apresenta-nos, assim, uma personagem traumatizada que vive um conflito entre a memória e o esquecimento¹⁶⁶, numa instabilidade emocional que ameaça o seu presente. Significativo neste excerto é, também, o determinante possessivo *their* que transporta Drew e Hugh à sua identidade: as suas casas, as suas escolas, as suas canções...

Estes sentimentos contraditórios relativamente ao seu país unem Drew, ainda mais, às suas origens. O facto de a personagem considerar, no seu livro de notas, que “[d]uplicity is the Northern Irish vice. We are always (at least) two people and always false to (at least) one of them” (FL, p. 214) informa-nos de um atributo da Irlanda do Norte, uma contradição que justifica a fluidez¹⁶⁷ da personalidade de Drew e as suas dúvidas identitárias. O livro de notas onde Drew regista os seus pensamentos acrescenta à preocupação que a personagem demonstra relativamente à sua identidade.

A dúvida sobre a identidade nacional e a auto-representação é, também, apresentada sob a perspectiva de Tina, a filha mais velha de Ellen, na sua infância, aquando da assinatura do Acordo Anglo-Irlandês:

From her already habitual position on the pouffe, two feet from the screen, Tina, a news and current affairs veteran at six and a half (...) turned to her parents and, worried by the dire prognoses of dissenting politicians, asked:

- Does that mean we're something else now? (FL, p. 165)

A ingenuidade da pergunta nos lábios da criança exprime, de forma clara, o temor e a insegurança da comunidade protestante relativamente ao caminho percorrido e às soluções que vão sendo encontradas para a resolução do conflito, que põem em causa o seu protagonismo e o seu papel desempenhado, até então, na província. O desagrado

¹⁶⁴ Gerry Smyth, *The Novel and the Nation*, p. 131

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 130

¹⁶⁶ Andreas Huyssen, *Present Pasts Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003, p. 8

¹⁶⁷ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 108

pela solução encontrada e o sentimento de derrota são expressos de uma forma irónica, através da avó Linden:

- Poor Ernie, she said. All those years he spent worrying about keeping ahead and in the end all's it took to beat him was two pens. (FL, p. 165)

Patterson aborda, novamente, a questão da identidade recorrendo às viagens de Hugh MacManus entre Belfast e Inglaterra que retratam o mundo normalizado em que vivemos e a necessidade de nos ajustarmos a um modelo pré-definido:

(...) And before every flight, without fail, he'd be singled out at the door of the departure lounge and given a wee green card to complete.

Surname (Mr/Mrs/Miss) Maiden Name Christian Names, Date & Place of Birth, Nationality/Citizenship, Home Address, Address Visited/Visiting, Purpose of Visit, Occupation, Employer, Date. (FL, p. 221)

A assinatura dos documentos levanta dúvidas sobre a identidade da personagem retratada com deliciosa ironia:

- I'm sorry, sir. He held the green card up to the light.
- This isn't your signature.
- But you just saw me make it.
- Well, it doesn't look like it.

(...)

The detectives put their heads together, studying the conflicting signatures and Hugh's slip of paper. Hugh was thrown into confusion. He couldn't remember what the signature on the bank card was like, or how the signature on the green card differed, or which of the two was his usual signature. He couldn't even remember how he held his pen. Each letter was a minefield of possible errors, he approached the g as though he's never met with one in his life.

When eventually he had finished (his hand was racked with cramp), the two detectives examined all three samples. For a few seconds Hugh's authenticity hung in the balance. Then both men nodded, satisfied. He was himself after all. (FL, pp. 221-2)

A diversidade da dimensão identitária é aqui exposta, de forma brilhante, por Patterson que questiona a unicidade do ser mostrando antes, a sua diversidade. Ao mesmo tempo, retrata o sentimento de alienação e desorientação sentido pela personagem relativamente à sua identidade.

Ainda sobre a questão da identidade, *Fat Lad* informa-nos sobre a imagem que, conscientemente, os irlandeses projectam de si próprios. Para isso Drew transporta-nos, de novo, à sua infância aquando da passagem de uma equipa de filmagem sueca à sua escola. Patterson descreve-nos um grupo de crianças que se sente observado:

(...) At some point the bell had rung for morning break and the playground had filled with children. They appeared not to take any notice of the adults in their midst, not even when the cameramen, on a silent signal from his colleagues, switched on his shoulder-camera and the sound engineer moved among them with their boom. They neither shied away from the lens nor tried to hog the show, but carried on as before, as though it was taken for granted that a Swedish camera crew should want to film them at play. If you had looked and listened carefully, it's true, you might have detected a slight exaggeration in their movements, an unwonted clarity in their diction; but this was less affectation than an appreciation of the language gap, an unconscious concession to the viewers tuning in at teatime in Stockholm and Malmö.

They were just being themselves, as Drew described it, only more so. (FL, p. 217)

Ao sentirem-se observadas, as crianças comportam-se com uma naturalidade que é falsa. Ao comportarem-se de forma pretensamente normal, sem mostrar sinais de que estão a ser observadas, as crianças comportam-se sem o entusiasmo e a ingenuidade próprias da infância. O comentário de Drew a explicar-nos que elas apenas estavam a ser iguais a si próprias, *only more so*, apenas um pouquinho mais, expõe a inautenticidade da cena. Esta cena retrata o esforço que a sociedade irlandesa, protestante em particular, faz em se manter igual a si própria, em defender os seus valores e o seu estilo de vida, mesmo sob a observação impiedosa do exterior. Há aqui um orgulho, uma não cedência perante os outros e, simultaneamente, um desconforto por se sentirem observados, o que os leva a exagerar os seus gestos e também uma necessidade de serem vistos e escutados nas suas experiências.

Ligada à questão da identidade, está a importância dos nomes na Irlanda do Norte, que é referida simbolicamente nos nomes de Hugh (McManus) e Drew, que tem como segundo nome Terence. Ambos os nomes, Hugh and Terence, são referência a dois O'Neills, Hugh O'Neill e Terence O'Neill, que desempenharam papel de relevo na história da Irlanda¹⁶⁸. A analogia entre os O'Neills passados e presentes é apresentada:

¹⁶⁸ Hugh O'Neill, (1540-1616), segundo conde de Tyrone, é vítima de uma reputação dúbia relativamente às suas acções por, por um lado, ter servido a rainha Isabel I e, por outro, ter resistido à implementação de reformas propostas pela Inglaterra. Terence O'Neill, (1914-1990), Primeiro-Ministro da Irlanda do Norte entre 1963-1969.

[Hugh and Drew] had just discovered they had something in common: they had both been named, one overtly, the other discreetly, after O'Neills.

Terence and Hugh, the tergiversating two, Unionist turncoat and fleeing earl; a reluctant reformer and a grudging Gael.

- Both, you feel, would just as soon have been Englishmen, Hugh said, but both were cursed by name and a sense of destiny. (FL, p. 129)

Tal como os presentes Hugh e Terence (Drew) também os seus homónimos passados sofreram com o facto de terem vivido na Irlanda do Norte. Os seus actos custaram-lhes a carreira e a reputação, apesar da bondade das suas intenções. E, tal como eles, Hugh e Drew são amaldiçoados pela fatalidade do seu nome e origem, que ameaça o seu destino.

O nascimento de Drew exprime também a preocupação existente na Irlanda do Norte de assegurar o nome no futuro. Aqui, o nome é uma afirmação de poder pela possibilidade de garantir, no futuro, a sucessão de uma identidade individual e colectiva, esta última, força fundamental no território. A perspectiva que nos é apresentada é a da avó Linden, ao observar o seu marido, Ernie, a escrever uma carta ao filho de ambos, Jack, que vive com a família em Inglaterra:

She knew rightly what he was up to writing to Jack. All that stuff about The Name that he's woken her in the middle of the night a week or two before fretting over.

- Michael's dead, he said, I'm dying, and if our Jack dies without a son, then that's it, the name dies with him.
- Catch yourself on, she said. There's Lindens the word over. It'd take a lot more than our Jack to kill the whole name off.
- Ah, but don't you see, he said, deadly serious, here's the only place the names count. (FL, p. 161)

A Irlanda do Norte é de novo apresentada na sua especificidade, como um lugar à parte, em que os nomes, símbolos da identidade, se revelam fundamentais na (auto)-definição pessoal e colectiva.

Pressionado por Ernie e partilhando as mesmas preocupações relativamente ao nome e à origem, Jack regressa com a sua mulher e filha à Irlanda do Norte onde, após a morte de seu pai, concebe o seu filho. A gravidez de Lily é, segundo Jack, um sinal que o seu regresso foi uma decisão acertada:

Within weeks of the funeral he had fetched Lily and the wee girl over home with him and when Lily fell pregnant almost immediately after they returned (...), he read it as a sign that he had made the right decision coming back. He was so sure from the start the baby was going to be a boy that he refused even to think about girls' names, and Lily herself, though she did her best to keep him from getting too carried away, seemed to be daily more persuaded that she was fated to have a son. (FL, p. 161)

O regresso da família faz-se, assim, devido ao apelo de Ernie e à necessidade de se ter um filho homem. Novamente o sentido do destino é expresso através da palavra *fated*, mas, o que também é importante salientar, é que o nascimento de Drew ocorre depois do regresso da família de Inglaterra, para onde tinham partido a pedido de sua mãe, Lily, aquando do pedido de casamento de Ernie:

Then along came Lily Mooney with her funny lank-looking hair that wasn't lank at all when you touched it, which Jack did, and kissed her too, within a month of her starting in the office – a week of her starting to speak to him; and within two months he had asked her starting to marry him and within three she had said *yes*, but added before he could hug her, *if we can go away from here* and he thought at first she meant the office, but Lily, looking at the floor, said *no, not just the office*, and Jack asked her in succession *Belfast? Northern Ireland?* and she nodded, twice. (FL, p. 80)

A questão da identidade, a reflexão sobre a memória e os factos da história nacional (o início dos conflitos armados nos anos sessenta, as detenções sem julgamento, o Acordo de Sunningdale, a quebra de fornecimento de electricidade à população decidida pelo *Ulster Workers' Council*¹⁶⁹, o fornecimento de armas ao UVF¹⁷⁰ em 1914, as greves de fome dos elementos do IRA) são-nos apresentados em episódios, gradualmente¹⁷¹, desenvolvendo um diálogo entre a esfera pública, a história nacional da Irlanda, e a esfera privada, a história familiar de Drew. É nestas dimensões e numa articulação com a memória que se problematiza a identidade e se procura lidar com o legado do passado¹⁷². Os factos apresentados evidenciam relações familiares complexas e uma infância marcada pela instabilidade emocional. Muito deste material

¹⁶⁹ *Ulster Workers' Council*, um grupo unionista formado em inícios de 1974 com o propósito de se opor ao Acordo de Sunningdale. Em Maio de 1974 convocou uma greve geral que, devido a um processo de intimidação por parte de outros grupos unionistas junto dos trabalhadores e de uma incapacidade dos militares de operar as centrais eléctricas, resultou no corte do fornecimento de energia à província e na morte de mais de trinta pessoas. A crise só terminou com a demissão do governo em funções.

¹⁷⁰ UVF, *Ulster Volunteer Force*, fundada em 1913, uma organização paramilitar unionista, responsável pela maioria dos assassinatos políticos e sectários perpetrados pelos unionistas.

¹⁷¹ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 108

¹⁷² Patricia Lundy e Mark McGovern, "The Politics of Memory in Post-Conflict Northern Ireland", p. 27

é, segundo Eve Patten, autobiográfico e o facto de contar com a visão de uma criança dá-lhe um carácter inovador¹⁷³.

É importante relembrar, no entanto, que, tal como afirma Andreas Huyssen em *Present Pasts*, “the act of remembering is always in and of the present, while its referent is of the past and thus absent”¹⁷⁴. Esta afirmação sugere-nos a ligação entre o passado ausente e o presente que existe e potencia a imaginação para o que há-de ser, o futuro. Assim, e se ligarmos a reflexão sobre a memória à narração de histórias, concluimos que esta não pretende ser apenas um motivo para uma reflexão inútil e estéril, mas tem um objectivo: o pretender intervir no presente para mudar o futuro. Tal como nos lembra James Olney em *Memory and Narrative*, referindo textos de Sto. Agostinho, a memória é antecipatória e projecta-se no futuro¹⁷⁵. Daí que a expressão “memory of the possible future”¹⁷⁶ de António Damásio não seja mais do que o reforço da ideia. Também Andreas Huyssen vai nesse caminho ao referir que “an urban imaginary in its temporal reach may well put different things in one place: memories of what there was before, imagined alternatives to what there is”¹⁷⁷. É a memória do que ainda não vivemos, as alternativas ao que existe, que nos sugerem a esperança no futuro e é na relação entre estes três elementos, passado, presente e futuro, que se estabelece o significado da memória em *Fat Lad*. Huyssen acrescenta, ainda, que “[t]he strong marks of present space merge in the imaginary with traces of the past, erasures, losses, and heterotopias”¹⁷⁸. Também em *Fat Lad* encontramos estas marcas de perdas, indefinições, *outros espaços*, que nos expõem todo o poder da memória e a sua relação com o espaço imaginário do futuro.

¹⁷³ Eve Patten, “Fiction in conflict”, p. 139

¹⁷⁴ Andreas Huyssen, *Present Pasts*, pp. 3-4

¹⁷⁵ James Olney, *Memory and Narrative*, p. 343. “Memory, as St. Augustine’s great passage on reciting a psalm makes clear, is both recollective and anticipatory. It looks forward to what is to come even as it drops what has been recited into the past, whence it can be recalled to be looked forward to once – and more than once – again.”

¹⁷⁶ António Damásio, *Descartes’ Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. Nova Iorque: G.P. Putman’s Sons, 1994, p. 239: “The plans and imaginary events constitute what I call “memory of the possible future”.

¹⁷⁷ Andreas Huyssen, *Present Pasts*, p. 7

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 7

2.1- Belfast: a cidade como personagem

Belfast desempenha um papel primordial em *Fat Lad*. Ao apresentar a cidade como uma personagem quasi omnipresente, Patterson afirma a sua ligação visceral ao seu “território” original ao mesmo tempo que reinventa a representação da sua cidade, transformando a anterior representação unidimensional numa representação multifacetada e revigorante.

O facto de a cultura irlandesa privilegiar a ruralidade favoreceu a representação da urbanidade em geral e da cidade em particular como algo negativo e, por vezes, hostil¹⁷⁹. Sendo Belfast uma cidade industrial, apresenta-se como uma contra-imagem do país, o que provoca a repulsa ou a indiferença e a condena à invisibilidade. Para além disso, como cenário principal dos “Troubles”, Belfast arcou com uma representação dominante particularmente negativa e deformada¹⁸⁰, sendo retratada como um local de violência, conflito e ódio “where, as ancient maps used to be labelled, ‘Here be dragons’”¹⁸¹.

No ensaio “Transforming Belfast: The Evolving Role of the City in Northern Irish Fiction”, Laura Pelaschiar explica esta visão negativa através de uma metáfora sexual em que Belfast é o produto de uma relação entre a Inglaterra, o elemento masculino, maduro, laborioso e racional, e a Irlanda, o elemento feminino, selvagem, irracional, emocional¹⁸² e bárbaro, prestes a ser fecundado de civilização:

Ireland remains a chaotic and primitive land of barbarians until de superior British civilization comes to tame the wilderness, impregnate the land and give life to a new civilization, (...) strictly British, Protestant or Presbyterian, modern, rational and productive. The offspring of this sexual encounter is Belfast itself, and the ugliness of the fruit makes it clear that the intercourse was unnatural, an imposition rather than a sign of love, an act of violence closer to rape than to a normal sexual relationship: in other words an overt symbol of British colonization of Irish soil.

183

¹⁷⁹ Eamonn Hughes, “Town of Shadows – Representations of Belfast in recent fiction” in *Religion and Literature*, 28, No. 2-3, 1996, 141-160, p. 142

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 141

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 141

¹⁸² Laura Pelaschiar, “Transforming Belfast: The Evolving Role of the City in Northern Irish Fiction”, in *Irish University Review*, Vol. 30, No. 1, Spring/Summer 2000, 117-131, p. 119

¹⁸³ *Ibid.*, p. 119

A metáfora sexual de violação apresentada por Pelaschiar remete-nos para a origem da relação entre os dois países, uma relação de colonização e subjugação que resulta num fruto problemático e conflituoso.

Apesar da memória de uma cidade martirizada e sofrida, Drew apresenta-nos uma cidade em transformação que ele próprio tem dificuldade em reconhecer e que o desorienta:

He had come back, he thought now, and he hadn't *come back*. For how could he be said to have returned to something that wasn't there before? The Belfast he left, the Belfast the Ex-Pats forswore, was a city dying on its feet: cratered sites and hunger strikes; atrophied, self-abased. But the Belfast he had reports of his past while, the Belfast he had seen with his own eyes last month, was a city in the process of recasting itself entirely. The army had long since departed from the Grand Central Hotel, on whose levelled remains an even grander shopping complex was now nearing completion. Restaurants, bars and takeaways proliferated along the lately coined Golden Mile, running south from the refurbished Opera House, and new names had appeared in the shopping streets: Next, Body Shop, Tie Rack, Principles. And his own firm, of course, Bookstore. (FL, p. 4)

O que nos é apresentado é uma cidade que se redefine, já sem as marcas de violência do passado, mas que se afirma de forma confiante no presente, projectando-se no futuro. Ao mesmo tempo, Belfast apresenta-se com uma cultura cosmopolita e urbana homogeneizada¹⁸⁴, afirmando-a igual a qualquer outra cidade europeia ou mundial num contexto histórico pós-moderno. Richard Kirkland considera, no entanto, que a homogeneidade que liga Belfast a qualquer outra cidade moderna a transforma numa cidade deslocada e desfocada de si própria, um *não lugar*, e, desapossada dos sinais de perturbação social, fica à mercê de apropriação e analogia com outra qualquer cidade europeia, questionando, dessa forma, o mito dos seus habitantes: Belfast como um lugar especial, à parte¹⁸⁵.

A imagem de Belfast como uma cidade internacional, de uma metrópole potenciadora de vida¹⁸⁶, é reforçada no texto de Patterson:

A customized Morris Minor stopped at the traffic lights, sun-roof down, stereo-blasting out some fierce dance music. Heads turned (the doors were stenciled with pink and

¹⁸⁴ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 107

¹⁸⁵ Richard Kirkland, *Literature and Culture in Northern Ireland Since 1965: Moments of Danger*. Londres e Nova Iorque: Longman, 1996, p. 49

¹⁸⁶ Laura Pelaschiar, "Transforming Belfast", p. 126

white flowers; the boot said *Love!*), then turned away again. Suddenly it was as though a thousand windows had been thrown open. The street filled with music. Fifties pop, acid house, a shriek of jazz trumpet from somewhere, a crash of metal from jukebox somewhere else, Indian restaurant music from the Indian restaurant. Discrete yet oddly harmonious; a symphony for any city, summer 1990. (FL, p. 207)

Esta é, então, uma cidade normal, uma *any city*, como tantas outras, que abandona a imagem dominante e convencional de violência e insucesso, uma cidade renovada e redimida¹⁸⁷ do seu passado. Contudo, o passado faz-se presente, porque, esporadicamente, as marcas de violência reaparecem:

Then a single discordant note was introduced. A distant percussion, like a heel being brought down smartly on an empty Coke can. *Crumpcrack*. (...)

- That's fucking shooting. It fucking is. It's fucking shooting.

And it was fucking echoing off the fucking buildings, making its exact source impossible to pinpoint. (FL, pp. 207- 8)

Concluimos então que, apesar da transformação da cidade e de uma imagem renovada e potenciadora de vida, o passado violento apresenta-se no presente como marca quase indelével de um destino inevitável. Para lá da modernidade, persiste uma realidade que não é só memória do passado, mas como que a sua reatualização.

A importância do espaço e da distância em Belfast é também explorada em *Fat Lad*. O espaço e a distância estão ligados ao limite, à fronteira, ao território (de beligerância), à definição do eu e de nós, do que somos e onde estamos e em que as fronteiras físicas e psicológicas nos transportam ao passado histórico e ao conflito sectário:

- Five hundred yards is a long way in Belfast, Kay said and that wasn't bravado. Five hundred yards *was* a long way in Belfast. A world away. (...) Significant distances were the span of a single borderline street, the thickness of a wall, a wrong turn, a foot out of place, a whisker, a hair's breath, the skin of your tooth. (FL, p. 209)

A cidade é, assim, apresentada de forma diversa com características várias, positivas e negativas, com qualidades e defeitos que a humanizam e revitalizam. Estas características diversas da cidade permitem-lhe ser, na opinião de Pelaschiar, o único

¹⁸⁷ Ibid., p. 130

sítio capaz de representar o desenvolvimento multi-vocal da sociedade da Irlanda do Norte¹⁸⁸.

Quando James, o patrão de Drew, visita Belfast e o desafia para o guiar numa visita pela cidade, Drew conjectura sobre a intenção do seu patrão: será que “to see a few of the sights” significa tomar o lugar de um qualquer turista apenas interessado nas marcas da violência, de visita aos bairros de Shankill e de Lower Falls num safari voyeurista¹⁸⁹ e apenas conhecer o “*this was where and the over there*” (FL, p. 203) de vinte anos de violência? Kay, a namorada que Drew tem em Belfast, é a personagem escolhida para guia e, sendo arquitecta, começa por orientar a sua apresentação para as origens da fundação da cidade, construída sobre os pântanos, roubada ao mar, numa perspectiva claramente protestante:

The battle between *destruction* and *construction*, Kay told him, warning to her guide’s role, was the oldest battle in Belfast. The congenital predisposition of various of its inhabitants for periodically dismantling the city had been matched at every turn by the efforts of those who, against this and other, even more elemental enemies, had struggle throughout its history to build it up. Men (for men, in the past they invariably were) who had looked at mudflats and seen shipping channels, had looked at water and seen land. Belfast as a city was a triumph over mud and water, the dream of successive generations of merchants, engineers, and entrepreneurs willed into being. They had had to build the land before they could work it. Dredging, scouring, banking, consolidating, they fashioned the city in their own image: dry docks, graving docks, ships, cranes, kilns, silos; industry from their industry, solidity from the morass, leaving an indelible imprint on the unpromising slobland, and their names driven like screw-piles into the city’s sense of itself. Dargan, Dunbar, Workman, Wolff, Harland... (FL, p. 204)

A cidade aqui retratada é uma cidade fundada por protestantes através do sonho, do esforço árduo e da persistência, reclamando-a ao mar e ao pântano, com um passado industrial, nomeadamente na construção naval (a referência recorrente ao Titanic, que foi construído nos estaleiros de Belfast, é simbólico de um tempo que já terminou), que criou civilização e progresso onde não havia mais do que terra não produtiva¹⁹⁰. Esta é uma visão orgulhosa da cidade e das suas origens, das virtudes protestantes que criam civilização e progresso e desenvolvem *construção* em oposição a *destruição*. O contraste entre estas palavras revela a visão da personagem (protestante) que classifica

¹⁸⁸ Ibid., p. 117

¹⁸⁹ Ibid., p. 123

¹⁹⁰ Ibid., p. 118

os seus habitantes como travando uma batalha sectária entre protestantes construtores e católicos destruidores¹⁹¹. Essa perspectiva remete-nos para a visão oposta que escritores protestantes e católicos apresentam em relação à cidade. Para os escritores/personagens protestantes a cidade é sua criação, símbolo de energia e motivo de orgulho, para os católicos é o seu destino¹⁹². Esta visão parcial da cidade, influenciada pela origem do sujeito de observação, é reforçada, na visão de Laura Pelschiar, através da referência a um livro do jornalista Tony Parker, que entrevistou pessoas comuns na Irlanda do Norte, onde afirma que “someone pressing you to convey the ‘positive’ side of life in Northern Ireland is in all probability Protestant middle-class”¹⁹³. Conscientes da perspectiva que nos é apresentada não podemos, no entanto, negar a diversidade e a inovação impressa no retrato da cidade.

2.2- Relação Pai/Filho, a inovação pós-moderna e a presença das mulheres em *Fat Lad*

A relação pai/filho é um *leitmotiv* na literatura irlandesa. Laura Pelschiar e Declan Kiberd defendem esta asserção¹⁹⁴ afirmando que nessa relação o pai é, frequentemente, retratado como uma figura periférica, sem autoridade, ausente, por vezes, violento, imaturo¹⁹⁵, incapaz ou indisponível para defender os seus filhos. Brian Friel aborda esse tema em *Translations* na relação entre Hugh e o seu filho Manus e em *Molly Sweeney*, na relação entre Molly e o seu pai. Em ambas as situações, os pais são retratados de uma forma negativa enquanto pais: Hugh bebe frequentemente e provoca um acidente de que resulta uma deficiência no seu filho e o pai de Molly usa a deficiência da filha para exercer ascendência sobre a sua mulher. Em *Resurrection Man*, a relação pai/filho também é problemática. O primeiro *pecado* do pai, James Kelly, é carregar um nome católico numa comunidade protestante, facto de que o seu filho, Victor, nunca o perdoa pelo esforço suplementar que tem que desenvolver para se fazer respeitar. Para além disso, James é um homem ausente na vida familiar, sendo completamente ultrapassado na liderança da família pela sua mulher.

¹⁹¹ Eamonn Hughes, “Town of Shadows”, p. 148

¹⁹² Edna Longley, apud. Laura Pelschiar, “Transforming Belfast”, p. 118

¹⁹³ Tony Parker apud. Laura Pelschiar, “Transforming Belfast”, p. 123

¹⁹⁴ Laura Pelschiar, *Writing the North*, p. 52; Declan Kiberd dedica mesmo um capítulo ao tema no seu livro *Inventing Ireland The Literature of the Modern Nation*.

¹⁹⁵ Laura Pelschiar, *Writing the North*, p. 52

Em *Inventing Ireland The Literature of the Modern Nation*, Declan Kiberd aborda este tema afirmando que, frequentemente, o pai irlandês é um “ineffectual father”¹⁹⁶ retratado como derrotado, cuja mulher usurpa o seu poder doméstico enquanto o padre se apropria da sua autoridade espiritual¹⁹⁷. Kiberd explica este retrato negativo pelo facto de os pais terem sido complacentes em relação à ocupação inglesa e incentivado os seus filhos a aceitarem-na. Kiberd alarga a visão negativa ao “inadequate Irish male”¹⁹⁸ que falha enquanto marido e pai.

Também em *Fat Lad* a relação pai/filho é um tema central. Drew tem uma relação problemática com o seu pai, Jack Linden, de que o leitor só claramente se apercebe quando Jack sofre um acidente vascular cerebral. Incapaz de falar adequadamente, Jack pronuncia a palavra *Lilthi* (FL, p. 90) que a família interpreta como uma referência à sua falecida mulher, Lily, mas que Drew imediatamente reconhece como sendo dirigida a si próprio: “Little shit” (FL, p. 110). A dureza da expressão na boca de um pai em relação ao seu filho choca o leitor que é conduzido, por Drew, à sua infância marcada pela violência física perpetrada pelo seu pai:

Suddenly his father’s right hand broke out of the orbit of the left and slammed into the back of his head and the next thing Drew knew he was on his backside on the floor. Little noises were flaring like match-heads in his ears. (...) He didn’t think since his father had put him there he ought to stand just yet unbidden, but a moment or two later his father knelt and picked him up, in that over-careful way in which people will pick up a cherished ornament they have accidentally upset, as though it was the picking up and not the knocking over in the first place that caused the damage. (FL, pp. 121-2)

Os maus tratos que Drew sofre às mãos do seu pai, sem o conhecimento da restante família “as [his mother] and Ellen were leaving on their way out the door his father was adjusting the living-room blinds. To keep the sun out, he said. To keep the secret in, he meant” (FL, p. 123), fazem-no desenvolver um ressentimento em relação ao seu pai. Ao mesmo tempo, esses maus tratos são parcialmente desculpados pela personagem devido ao sentimento de culpa que o persegue. O facto de Drew ter nascido depois da vinda da família de Inglaterra fá-lo desenvolver sentimentos de culpa por ter nascido e forçado a sua família a viver a experiência dos “Troubles”, de que ele também

¹⁹⁶ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 381

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 380

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 381

se sente culpado. Esse sentimento de culpa que Drew carrega leva-o a aceitar a violência do seu pai como expiação pelos seus pecados.

- What have you been up to you're so quiet? his mother asked.

He didn't tell her. Not that time, nor the next time, nor the time after that again. Not ever, in fact. He accepted it as part of his disgrace to have to bear his punishment in silence. Because Drew was in no doubt that he had brought this on himself, for if the family had to come back here in order for him to be born, then, balancing the scales, it stood to reason that had it not been for him they would never have come back at all and exposed themselves to such repeated danger.

Every subsequent explosion compounded his guilt, every Friday night drinker and Saturday shopper atomised, every limb lost, every face disfigured, every soldier and policeman shot, every last body found hooded and dumped in verges and entries, playgrounds and burnt-out cars. (FL, 122)

Patterson liga o tema da culpa e da expiação à relação familiar e à história irlandesa, apresentando a história familiar como uma metáfora para a história nacional. O conflito familiar representa o conflito sectário irlandês e a falta de comunicação entre as duas comunidades e a violência familiar não é mais do que uma outra representação da violência da sociedade irlandesa. Também a incapacidade física de Jack, nomeadamente ao nível da expressão, é simbólica da incapacidade da Irlanda comunicar dentro de si mesma, de se renovar e apresentar soluções para os seus problemas. Richard Kirkland acrescenta que Jack é a personificação das deficiências do protestantismo norte-irlandês¹⁹⁹.

Interessante, também, é o facto de Jack ter, no passado, sofrido na relação com o seu pai, e ter albergado sentimentos de culpa “for being the son who lived” (FL, p. 158) depois do seu irmão mais novo ter morrido durante a segunda guerra mundial. Tal facto acrescenta a ideia de que os problemas familiares e nacionais na Irlanda têm raízes profundas, como é defendido em *Fat Lad*, na reflexão que Anna, a meia-irmã de Kay, faz sobre a sua vida:

She clawed his mirror-portrait to pieces, frustrated by the impenetrable surface of things. She wanted to get to the heart of the matter, to be able to point and say, *there, that's where it all started to go wrong.*

When we moved over to this side of town.

¹⁹⁹ Richard Kirkland, *Identity Parades*, p. 122

When we came back from Dublin.

The day and hour we met.

Before we met.

Before we were even born.

Before our parents were born.

Before our parents' parents were born.

Before our parents' parents' parents were born. (FL, p. 247-8)

Inovadora é, também, a apresentação desta ideia de uma forma que a assemelha a uma lengalenga infantil, relacionando um assunto de grande seriedade política a uma expressão quase lúdica e ingênua. O mesmo artifício é usado para apresentar a violência das palavras numa carta anónima recebida por Anna, em Dublin, relativa ao seu amante católico, Con:

(...) Not long after she opened the shop, the first of the letters arrived on her doormat.
Unsigned, Valentine-coy.

Judas, it said: What about the Fenian scum that threw the petrol bomb. Did you ever think of suing him?

He was fourteen. The police asked him why he did it.

'Cause the Brits let your man die.

Your man let himself die.

For the five demands. He was a hero.

He was a pig. He lived in shite.

The Brits made him.

Nobody made him do anything.

They tried to make him wear a uniform.

He was a criminal.

So the Brits say.

He was caught going to plant a bomb.

To get the Brits out.

The Brits are only here because people like your man plant bombs. (FL, p. 246)

Patterson usa, novamente, este artifício, desta vez como forma de narração da relação entre Anna e Con. A ironia com que termina a cena é exemplificativa do tom paródico que atravessa a obra:

He said let's have a baby,

So they tried

And tried

And tried

And nothing.

She went to the doctor

Who sent her to the hospital

Where they looked her over

And ran some tests

Then sent her home, to await results.

- Are you sure, she asked him, balling the letter,

You wouldn't settle for a cat? (FL, p. 242)

É importante notar que, apesar de todos os aspectos inovadores presentes em *Fat Lad*, Patterson não resiste a seguir a tradição do romance norte-irlandês, ao apresentar um amor proibido e impossível entre a protestante Anna e o católico Con, que nos expõe a relação de ódio e preconceito existente entre as duas comunidades.

Fat Lad introduz, frequentemente, na sua prosa, características gráficas diversas das de um texto linear comum. Por exemplo, quando Drew conhece Anna, escreve o seu nome num caderno.

And each page had exactly the same number of columns, and each column was exactly the same length and width, because each was composed of exactly the same word written over and over, the end of each taking him back time and again to where he had begun – perpetually insoluble, perplexing and palindromic; the indefinite article whichever way you looked it:

anna
 anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna
 anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna
 anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna
 anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna anna

 (FL, p. 177)

Este artifício gráfico, que retrata o interesse obsessivo inicial de Drew relativamente a Anna, acrescenta à riqueza do texto e sugere outra ideia, neste caso a forma palindrômica do conflito irlandês que, apesar de poder ser analisado sob o ponto de vista de diversos ângulos e perspectivas, sempre nos conduz à mesma conclusão, quase à sua insolubilidade. Esta ideia é uma continuação da ideia de circularidade²⁰⁰ da história, simbolizada no peixe-dourado da avó Linden que nada em círculos “its nose and tail so close together in the bowl it was almost able to eat its own shit” (FL, p. 9). O percurso circular do peixe, que continua a nadar em círculos mesmo depois de Ellen o lançar na banheira e ter mais espaço para se movimentar, “[t]he goldfish resumed its monotonous circling. Head, middle, tail. Head, middle tail” (FL, p. 257) é, segundo Kennedy-Andrews, uma representação de Drew que, apesar da sua fuga para Inglaterra, é incapaz de, verdadeiramente, se libertar dos limites do seu país natal²⁰¹. Esse percurso circular é, também, simbólico do drama irresolúvel da sociedade irlandesa.

A ironia, o tom satírico de alguns comentários, a vitalidade de algumas soluções gráficas utilizadas por Patterson emprestam ao texto uma tendência pós-moderna que é desenvolvida na utilização que Patterson faz dos meios de comunicação, nomeadamente da televisão e do cinema. Ao longo de todo o romance, Patterson recorre a referências cinematográficas, introduzindo o uso de uma linguagem específica, própria de uma sociedade pós-moderna. A reflexão de Drew após o diálogo com Melanie, depois de uma noite passada com Kay, utiliza referências cinematográficas para expressar os sentimentos da personagem:

²⁰⁰ Laura Pelaschiar, *Writing the North*, p. 67; Richard Kirkland, *Identity Parades*, p. 117
²⁰¹ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 109

He wasn't lying either. The sound of her voice put everything instantly into perspective, dispelling the lingering ambiguities of last night's excesses, and he imagined that he understood something of what actors filming love scenes felt when the director bellowed *Cut!*, their intimacy fading with the studio lights. (FL, p. 67)

Algumas cenas mais tarde Patterson recorre a personagens dos desenhos animados para descrever as acções das personagens humanas:

Late on Sunday afternoon there was a phone-call for Kay. Drew took one look at her darkening face and, without waiting to be asked, withdrew to the bedroom where he lay watching Cartoon Time on mute while she talked – or rather listened, since most of the talking appeared to be at the other end of the line. Elmer Fudd was blamming away noiselessly and ineffectually with his shotgun when she came in and sat, as oddly silent as Daffy Duck, on the edge of the bed.

- Trouble? Drew asked.
- Not what you're thinking, Kay said. I should've been at my mum and dad's today for dinner. It went right out of my head. (FL, p. 69)

Ao disparar em todos os sentidos, Elmer Fudd descreve o comportamento descontente do familiar de Kay do outro lado da linha, enquanto que Kay é comparada a Daffy Duck na sua atitude invulgarmente silenciosa e comprometida.

Ao longo do romance Patterson faz novamente várias referências ao cinema através de nomes de actores, Clark Gable, Cary Grant, Errol Fynn, James Stewart, James Cagney, entre outros, e a séries de televisão *Dallas* e *Dynasty*. Todos estes elementos, símbolos da cultura de comunicação de massas do séc. XX, influenciam a percepção da história familiar e nacional e imprimem ao romance um carácter pós-modernista, confirmando a teoria da sociedade simulacro²⁰² de Jean Baudrillard de que na sociedade pós-moderna a percepção se faz, não através da representação da realidade, mas da sua simulação.

A par da relação Pai / Filho, facilmente se detecta a centralidade e o poder das mulheres em *Fat Lad*. Apesar da mãe de Drew, Lily Linden, nos ser apresentada como uma mulher aparentemente vulnerável e frágil, as restantes mulheres são mulheres

²⁰² Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations" in *Modernism/Postmodernism*, ed. Peter Brooker, Longman: Londres e Nova Iorque, 1992, p. 152: "[T]he whole system (...) is no longer anything but a gigantic simulacrum: not unreal, but a simulacrum, never again exchanging for what is real, but exchanging in itself, in an uninterrupted circuit without reference or circumference. So it is with simulation, in so far as it is opposed to representation. Representation starts from the principle that the sign and the real are equivalent (even if this equivalence is Utopian, it is a fundamental axiom). Conversely, simulation starts from the Utopia of this principle of equivalence, *from the radical negation of the sign as value*, from the sign as reversion and death sentence of every reference. Whereas representation tries to absorb simulation by interpreting it as false representation, simulation envelops the whole edifice of representation as itself a simulacrum".

fortes, com uma presença activa e marcante na história. A avó Linden desempenha um papel central como matriarca da família, permitindo aos seus netos, especialmente a Ellen, as recordações de um mundo mágico que lhe permitia usufruir de um “sense of possibility she felt nowhere else” (FL, p. 149). Também a tia Peggy desempenha um papel importante na família: a sua personalidade forte e voluntariosa, simultaneamente maternal e pragmática, vai ao encontro da sua capacidade de “finding things out even when she hadn’t gone looking for them” que potencia o seu papel de herdeira da sua mãe, de “keeper of the family records” (FL, p. 93), facilitando à família a intermediação entre o passado e o presente. Também Ellen é apresentada como uma mulher forte que, a par com o seu marido, Derek, enfrenta as dificuldades da vida de uma forma positiva e lutadora.

A presença das mulheres em *Fat Lad* transporta-nos também à história irlandesa e ao conflito sectário. As mulheres são-nos apresentadas como armas utilizadas para combater o crescente desequilíbrio demográfico entre as comunidades protestante e católica, até então favorável aos unionistas.

The men especially seemed to do nothing else but talk and worry about the number of Catholics there were, looking over their shoulders all the time to see were they catching up. Numbers, numbers, numbers, they’d put your head away listening to them. It was simple arithmetic, they said: if the Catholics kept breeding faster than the Protestants, then sooner or later the Protestants were bound to be outnumbered, and when they were the border would be rubbed out and they’d be lost for ever in a United Ireland. (FL, p. 153)

A questão da sobrevivência da comunidade protestante, a possibilidade da mudança do seu estatuto na Irlanda do Norte e o perigo de serem completamente anulados numa Irlanda unida, devido ao crescente número de nascimentos na comunidade católica, introduz um conflito silencioso entre as mulheres e os homens da comunidade unionista. A questão do nascimento (*birth motif*²⁰³) é fundamental na luta sectária e as mulheres são apresentadas como armas numa guerra entre as duas comunidades em que “instead of guns and bombs women were the weapons” (FL, p. 154). Os corpos das mulheres são, assim, usados como instrumentos de uma guerra em que, involuntariamente, participam, e que as obriga a reagir. Mais uma vez, a importância da liderança da avó Linden é reconhecida:

²⁰³ Laura Pelaschiar, *Writing the North*, p. 65

From the day and hour she was married Greta was either getting pregnant, being pregnant, or she was getting over being pregnant and there seemed to be no likelihood of a letup. (...) She'd had five children by the time she was twenty-seven, she was wearing out. Something had to be done.

(...)

So she asked around a few of her neighbours, very discreetly, of course, and, sure enough, it turned out all any of them ever thought about, like her, was how to avoid getting caught and, if they couldn't how to keep themselves from going the full term.

(...)

From then on they looked out for each other. They agreed no woman needed have a child that didn't want to, and any new wives moving into the neighbourhood they made sure and put them wise, the young ones in particular. (FL, p. 154)

Patterson apresenta-nos o tema do aborto sob um ponto de vista feminino e feminista, apresentando-nos mulheres assertivas e condutoras da sua própria vida, que se unem numa solidariedade feminina, recusando o seu papel tradicional de submissão aos maridos. As mulheres são retratadas num discurso de domesticidade²⁰⁴ como personagens modernas e autoras do seu próprio destino, recusando a visão masculina e conservadora dos seus homens e da sua igreja:

Some of [the men] must have gone to the churches in the end, for the next thing was the ministers had started paying the women wee visits when their men weren't around and finding some way of bringing up the sanctity of life over a cup of tea and a currant scone. (FL, p. 155)

São estas mulheres que não se amedrontam perante o poder tradicional, que fazem desenvolver a história e conduzem a família. Também Drew, nas relações amorosas que desenvolve com mulheres em diferentes cidades (Melanie em Londres, Kay em Belfast e Anna em Dublin), nos aponta a importância fundamental das mulheres na sua vida. Estas relações são também simbólicas da inevitabilidade das relações entre as três cidades, um “triângulo Belfast-Londres-Dublin”²⁰⁵ na solução para o problema irlandês.

²⁰⁴ Gerry Smyth, *The Novel and the Nation*, p. 129

²⁰⁵ David McKittrick & David McVea, *Making Sense of the Troubles*, p. 234

2.3- O exílio e a rejeição da Irlanda

O exílio é um tema importante na sociedade e cultura irlandesas. Desde a dramática fuga da aristocracia do Ulster em 1607, conhecida como the *Flight of the Earls*, que deixou caminho aberto para a ocupação colonial do Ulster, e a Grande Fome no séc. XIX, que a Irlanda tem vivido a realidade dos movimentos migratórios, primeiro para os Estados Unidos e, durante o séc. XX, para a Europa. No fim do séc. XX, com o aparente desenvolvimento económico que gozou, a Irlanda recebeu também trabalhadores europeus no seu solo. Os movimentos emigratórios marcaram fortemente a sociedade irlandesa e obrigaram a uma redefinição da identidade irlandesa que abandonou, definitivamente, a fronteira do espaço físico do país.

De acordo com George O'Brien em "The Aesthetics of Exile"²⁰⁶, a temática do exílio marcou sempre a literatura irlandesa, sobretudo pelo número de escritores que desenvolveram o seu trabalho fora do seu país. Esses escritores no exílio²⁰⁷ tiveram uma importância fundamental na vida cultural do seu país (James Joyce e Samuel Beckett são apenas alguns dos nomes incontornáveis) mas foi, no que à ficção diz respeito, sobretudo no século passado, que se revelou um grande número de personagens directamente relacionadas com o exílio²⁰⁸, nomeadamente emigrantes, expatriados ou fugitivos por uma ou outra razão.

No ensaio "Migration and diaspora"²⁰⁹, Mary J. Hickman apresenta duas definições de diáspora. Uma, utilizando um paradigma mais tradicional que entende a diáspora como o desenraizamento e restabelecimento de uma comunidade fora das fronteiras do seu país natal devido a condições que lhe são impostas e outra, com uma leitura pós-moderna feita por antropólogos e críticos que a vêem como expressão de consciência e identidade.

Como exemplo da primeira visão de diáspora, Hickman refere o caso da diáspora dos judeus que comporta seis características: a dispersão, a memória colectiva, a alienação, o respeito e a saudade pelo país natal e a crença na sua restauração. Quanto

²⁰⁶ George O'Brien, "The Aesthetics of Exile" in *Contemporary Irish Fiction Themes, Tropes, Theories*, ed. Liam Harte e Michael Parker. Basingstoke e Londres: Macmillan Press, 2000

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 36

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁹ Mary J. Hickman, "Migration and diaspora" in *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, ed. Joe Cleary e Claire Connolly. Cambridge: Cambridge University Press, 2005

ao segundo modelo, pós-moderno, Hickman considera que este se desenvolve num processo caracterizado pela insegurança, recombinação e hibridismo. Estas condicionantes criam um espaço diaspórico que ultrapassa os limites da etnicidade e do nacionalismo²¹⁰. Hickman refere o estudo de Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, em que este desenvolve o conceito de um “terceiro espaço”, “which allows for both identification outside, and permanent living inside, the national time-space”²¹¹. Segundo Hickman, esta versão pós-moderna acentua que o que distingue uma comunidade na diáspora é o seu sentido de ser um “povo” com raízes históricas fora do conceito *tempo-espaço* da nação-mãe.

Se a diáspora irlandesa apresenta muitas características do conceito de diáspora mais tradicional (dispersão, memória colectiva, respeito e saudade pelo país natal), a visão que nos é proposta em *Fat Lad*, através de Drew, é mais condizente com a segunda definição. Várias personagens rejeitam a Irlanda (o casal Jack e Lily, Ellen que, na sua juventude, viaja para o Canadá, Hugh MacManus e Drew, que escolhem a Inglaterra como local para viver), mas o exílio não lhes traz serenidade. Em vez disso, vivem, especialmente Drew, num espaço imaginário, numa atitude amor-ódio pelo seu país, numa dualidade *dentro e fora, presente e passado*, num *terceiro espaço* precário, de insegurança e instabilidade.

Ellen, durante a sua estadia no Canadá, apercebe-se da falta que sente do seu país, ainda que martirizado:

One night towards the end of her holiday in Canada, Ellen had wakened feeling scared and lonely and confused. It was something outside. She listened hard, covers to her chin, heart in her mouth, then realized that what the something was actually nothing. It sounded as though the world had been switched off. She lifted the corner of her blind. The sky was vast and void. She felt adrift in its empty silence. She missed the helicopters’ familiar, nagging chatter.

She missed home. (FL, p. 265)

Home é, aqui, a palavra essencial, o lar para onde os que estão no exílio querem voltar porque, de facto, em termos afectivos, nunca saíram de lá. Estão no espaço híbrido que ultrapassa os limites do país, numa equação constante entre o que perderam, o que ganharam e a possibilidade de regresso.

²¹⁰ Mary J. Hickman, “Migration and diaspora”, p. 119

²¹¹ Paul Gilroy apud. Mary J. Hickman, “Migration and diaspora”, p. 119

Fat Lad apresenta, claramente, esta equação. Segundo Gerry Smyth, “it is (...) a parable on the politics of exile: what is left behind, what is brought back, the possibility of returning, the possibility of ever really leaving, and, most importantly, how the experience of another perspective alters the exile’s relationship with past, present and future”²¹². O regresso a casa permite a Drew um reviver do passado que lhe altera a sua visão do presente e o seu futuro. Também Ellen relaciona estes elementos na reflexão que faz sobre a sua decisão de fazer do seu país o seu lar:

Lily Linden, it occurred to her daughter, as she replaced the photographs in their bag, had simply willed herself away. She had spent the last twenty-one years of her life in one place wishing she was in another. But if you asked Ellen, everywhere was here once you were there. That was what she had decided on the plane home from Canada when she was eighteen. She decided too that committing yourself to someone, somewhere, having a family, was no small ambition. Back in Belfast she told Derek Hastings what she wanted. The same commitment or nothing. Their marriage-house was a statement of intent. It was big and, when they moved into it, empty of almost everything except possibility. At night Ellen dreamt of silk threads spinning out from it into the darkness, and other threads, from other, unimaginable ones, spinning in towards it until their beginning and their endings had woven the entire blank space of the house into a block of dazzling colour. (FL, p. 268)

Ellen personifica, aqui, os que ficam ou regressam para fazer do seu país a sua vida. A formação da família e a construção da casa são o recurso que Patterson encontra para fazer de Ellen uma personagem criativa e produtiva no seu país. Afinal, ela experimentou a saída mas “todo o sítio era aqui”, *home*, o lar. E, tal como a sua própria casa, também a Irlanda está vazia de tudo, excepto de possibilidades, de futuro e de esperança. O sonho de Ellen, os fios que tecem o espaço (em) branco da casa e o transformam num bloco cheio de cor, é uma metáfora para a reconstrução da Irlanda, para a sua redefinição, para a sua transformação de um país martirizado num país com futuro.

Fat Lad permite-nos uma revisitação à história da Irlanda através da história familiar de Drew, entrelaçada com outras histórias secundárias que, no conjunto, nos retratam a diversidade de pontos de vista da questão irlandesa e recusam uma visão unidimensional do conflito. O exercício de memória que Drew desenvolve ao longo de *Fat Lad* permite-lhe reconciliar-se consigo próprio e libertar-se de alguns *demónios* que

²¹² Gerry Smyth, *The Novel and the Nation*, p. 131

o perseguem: o sentimento de culpa, a representação que faz do seu país, as relações familiares. Com a reconciliação entre Drew e o seu pai, Patterson dirige-nos para um caminho de possível reconciliação sectária, ainda distante, para a necessidade do perdão entre as comunidades, “[t]he word was not one his father had been in the habit of using to him in the past. The word was sorry” (FL, p. 278) e para a necessidade de “relearn lost skills” (FL, p. 278), de se desenvolver uma nova atitude na sociedade irlandesa. O encontro de Ellen e Drew no sótão da casa do pai, após a morte deste, representa a revisitação da memória nacional e a insatisfação que Ellen demonstra por não terem abordado todos os assuntos familiares, é também simbólico do caminho de diálogo que o país ainda tem de percorrer.

For a moment the words had been on the tip of her tongue. But that moment went the way of all such moments before it. Oddly, though, she didn't despair. There would be other moments. One day they would talk it out. (FL, p. 269)

Esta cena sugere-nos a ideia da esperança, apesar da lentidão do processo de cicatrização da ferida. Mas apesar da esperança, *Fat Lad* não abandona a mágoa que atravessa toda a história. Ao visitar o cemitério onde está enterrado Con, o amante católico de Anna, Drew reflecte sobre como os mortos “continued to leave their traces wherever you looked (...) in the lilacs left annually on the platform of a suburban railway station, (...) in the small bunch of freesias tied to a bus-shelter on a quiet country road (...)” (FL, pp. 276-7). Esta referência aos mortos representa todas as questões dolorosas e todas as feridas ainda não cicatrizadas da sociedade irlandesa que estão “every nowhere, not to be sidestepped, no matter how far to the side you tr[y] to step” (FL, p. 277). Só depois de serem discutidas e aceites é que, verdadeiramente, a sociedade se pode reconciliar, como Drew faz consigo mesmo.

Fat Lad é um texto palimpséstico que permite a releitura do passado ao mesmo tempo que proporciona uma reflexão e uma acção de memória colectiva²¹³ potenciadora de uma renovação da sociedade irlandesa.

²¹³ Terence Brown, *Ireland's Literature Selected Essays*, p. 256

CAPÍTULO IV

READING IN THE DARK: A FANTASIA COMO EXPRESSÃO DO REAL E O PODER DA PALAVRA NA ARTICULAÇÃO DA IDENTIDADE

If Ireland had never existed, the English would have invented it.

Declan Kiberd²¹⁴

²¹⁴ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 9

1- Seamus Deane e a premissa colonial na sua obra

“Nobody in Ireland of any intelligence likes Nationalism any more than a man with a broken arm likes having it set. A healthy nation is as unconscious of its nationality as a healthy man of his bones. But if you break a nation’s nationality it will think of nothing else but getting it set again.”

George Bernard Shaw²¹⁵

A afirmação de George Bernard Shaw sugere-nos a premissa colonial na análise da história da Irlanda. O princípio do nacionalismo na Irlanda existe a partir de uma ameaça à sua nacionalidade, à sua língua e cultura e à usurpação dos direitos mais básicos dos seus cidadãos. Assim, tal como o ser humano só sente o seu corpo quando ele está doente, também só quando a identidade nacional da Irlanda foi ameaçada é que se desenvolveu o nacionalismo, como forma de compensação de uma perda. Da mesma forma, a necessidade de reflexão sobre a identidade própria (individual ou nacional) surge a partir de uma dúvida, de uma situação não resolvida, como um corpo que ainda não se estruturou. E é sobre esta situação não resolvida, sobre uma nação que ainda não se estruturou na sua identidade que *Reading in the Dark*, a primeira obra ficcional de Seamus Deane, reflecte.

Seamus Deane nasceu em Derry, em 1940, numa família operária católica, nacionalista. Fez os estudos secundários no St. Columb’s College, um colégio católico em Derry (onde conheceu Seamus Heaney), e completou os estudos superiores na Queen’s University, em Belfast, tendo obtido o grau de doutor na Universidade de Cambridge em 1966. Leccionou literatura irlandesa nos Estados Unidos da América durante dois anos, após o que regressou à Irlanda, imediatamente antes do início dos primeiros conflitos dos “Troubles”. Em 1968, Deane tornou-se professor no University College em Dublin, onde manteve uma colaboração intercalada com outros projectos até 1993, quando se tornou professor de Estudos Irlandeses na Universidade de Notre Dame nos EUA.

²¹⁵ George Bernard Shaw, “Preface for Politicians” in *John Bull’s Other Island*. n.p.: Wildside Press, n.d.
http://books.google.pt/books?id=4XAWC55rMkIC&pg=PR36&lpg=PR36&dq=Nobody+in+Ireland+of+any+intelligence+likes+Nationalism+more+than++man+with+a+broken+arm+likes+having+it+set,+George+Bernard+Shaw&source=bl&ots=gR1p8kbvlg&sig=7FJd2llbXmgCOio4AJrIVLZwPAA&hl=pt-PT&ei=T7z-TOPLHoas8QPxnZCNCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, consultado em 8 de Agosto 2010

Considerado o mais proeminente crítico literário irlandês, Deane publicou um elevado número de obras sobre a literatura irlandesa, de que se salientam, entre outros, *Celtic Revival: Essays in Modern Irish Literature 1880-1980* (1985), *A Short History of Irish Literature* (1986), *Strange Country: Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790* (1997) e *Foreign Affections: Essays on Edmund Burke* (2005). A obra crítica de Deane revolucionou a visão tradicional da cultura e literatura irlandesas, pela variedade de temas que desenvolve, desde a história e política irlandesas até à reflexão sobre o conceito de *Irishness*, muito particularmente sob a perspectiva (pós)-colonial.

Juntamente com Brian Friel, Stephen Rea, Tom Paulin, Seamus Heane e David Hammond, Deane desenvolveu o projecto Field Day, que se estabeleceu em Derry com a criação da Field Day Theatre Company, e que se impôs como fórum intelectual, artístico e cívico, propondo o debate nacional sobre a situação política e cultural da Irlanda. No âmbito deste projecto, Deane editou *The Field Day Anthology of Irish Writing* (1991), um compêndio que se tornou uma obra incontornável da crítica literária e dos estudos irlandeses, e cuja ideia fundamental é a ligação entre a política e a literatura irlandesas²¹⁶. Deane distinguiu-se também através da poesia, de que se salientam, entre outras, as publicações *Gradual Wars* (1972), *Rumours* (1977) e *History Lessons* (1983) que abordam as causas e as consequências da violência sectária da Irlanda do Norte²¹⁷.

Reading in the Dark gerou alguma controvérsia por ter sido nomeada para o *Booker Prize* em 1996. Acabou por ser distinguida com dois prémios, o *Irish Times International Fiction Prize* e o *The Irish Literature Prize* em 1997.

A difícil categorização de *Reading in the Dark* em termos de estilo narrativo (romance, autobiografia, diário, memória, ...) faz-nos questionar sobre a intenção de Deane com esta obra. No entanto, após a sua leitura, parece-nos claro o que o autor pretende demonstrar: numa sociedade colonial e coerciva, o sistema político influencia as relações pessoais e toda a sociedade, em geral, o que nos leva a concluir da inexistência de limites entre a dimensão pública e privada.

²¹⁶ Robert Boyers, "Identity and Diffidence" in *The New Republic*, Vol. 216, No. 20, May 19, 1997. http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_16/, consultado em 28 de Maio de 2010, p. 5

²¹⁷ Cf. C. C. Barfoot and Theo D'haen (eds.), *The Clash of Ireland: Literary Contrasts and Connections*. Amsterdão: Rodopi, DQR Studies in Literature 4, 1989

Deane desenvolve na sua primeira obra de ficção a análise que defende em toda a sua obra crítica e especialmente no projecto *Field Day*: a relação que existe entre a história, política e cultura irlandesas e a premissa de que a Irlanda é um país pós-colonial e a violência na Irlanda do Norte uma consequência do domínio colonial²¹⁸.

2- *Reading in the Dark*

2.1- *Reading in the Dark*: a autobiografia e a memória como busca da identidade

Great hatred, little room
Maimed us at the start.
I carry from my mother's womb
A fanatic heart.

William Butler Yeats²¹⁹

Este excerto do poema *Remorse for Intemperate Speech* de Yeats, introduz-nos algumas das questões abordadas em *Reading in the Dark*, ao descrever, de forma clara, a situação da Irlanda e a forma como o passado influencia o presente. O ódio entre as comunidades católica e protestante, que desde sempre viveram em conflito, resulta num corpo mutilado, imagem que nos aponta para a ameaça da integridade nacional e, ao mesmo tempo, para a dor na formação da identidade. Igualmente, num tom fatalista, “I carry from my mother's womb”, o poema indica-nos como o passado, de forma obstinada e através da memória, se torna presente e inexorável. A sensação claustrofóbica de um país pequeno, “little room”, acrescenta à descrição da Irlanda num dos aspectos abordados em *Reading in the Dark*.

Reading in the Dark é uma obra semi-ficcional²²⁰ que, tal como *Fat Lad*, revisita a memória e a história nacional da Irlanda do Norte numa tentativa de auto-definição de uma comunidade após o período de violência sectária. Publicado em 1996, durante o processo de paz que se iniciou após os violentos conflitos dos “Troubles”, *Reading in the Dark*, ao contrário de *Fat Lad*, incide apenas sobre o período da história *antes* dos “Troubles”, nas palavras de Edna Longley “during the years that incubated the

²¹⁸ Liam Harte, “History Lessons: Postcolonialism and Seamus Deane's *Reading in the Dark*”, in *Irish University Review*, 30, Spring/Summer, 2000, p. 149

²¹⁹ William Butler Yeats, excerto de “Remorse for Intemperate Speech”, in *The Collected Poems*. Londres e Basingstoke: Papermac, 1982, p. 288

²²⁰ Eóin Flannery, “Reading in the Light of *Reading in the Dark*”, in *Irish Studies Review*, Vol. 11, No. 3, 2003, 71-80, p. 71

troubles”²²¹. A expressão usada por Longley explica claramente a razão porque Deane escolheu reflectir sobre essa época específica da história, os anos que criaram todas as condições para que a violência sectária deflagra-se para, ao usar essa reflexão sobre o passado, encontrar uma definição para o presente e recriar condições para um futuro sustentável.

A obra é dividida em três partes, cada uma com dois capítulos que, por sua vez, se subdividem em episódios, curtos, datados por ordem cronológica e com títulos claros e visuais. A ordem cronológica desses episódios acompanha o narrador, um rapaz cujo nome nunca nos é revelado, desde a sua infância, em 1945, até à idade de jovem adulto, em 1971, quando o conflito já se tinha iniciado. O narrador, filho de um casal católico e terceiro de sete irmãos, apresenta-nos os acontecimentos desse período histórico relatados sob a perspectiva da comunidade católica, em oposição a *Fat Lad*, que nos apresenta a perspectiva protestante.

O título do livro, *Reading in the Dark*, explica-nos claramente o esforço do narrador em desenrolar a história familiar, como que tacteando e tentando decifrar, com esforço, o significado do que vê para encontrar a verdade. Aliás, a utilização de episódios curtos, fragmentados e aparentemente desconexos sugere o esforço empreendido para atingir uma coerência narrativa²²². Ao descobrir a história familiar, o narrador descreve também a história da Irlanda, unindo, assim, as dimensões privada e pública que já referimos anteriormente, “[p]olitics destroyed people’s lives in this place” (RD, p. 204) ao mesmo tempo que Deane nos apresenta uma metáfora sobre o crescimento individual²²³ e colectivo de uma nação. Apesar de haver uma ordem cronológica, o livro não adopta uma narrativa linear, mas, tal como em *Fat Lad*, oferece uma profusão de histórias cujo enredo vai sendo descoberto, que se completam entre si e ultrapassam a ordem cronológica referida, apresentando, no final, uma narrativa completa e perceptível.

O aspecto semi-ficcional de *Reading in the Dark* é facilmente reconhecível. De facto, as semelhanças entre a vida do rapaz-narrador e a vida do autor, Seamus Deane e a narração na primeira pessoa do singular, emprestam-lhe um carácter autobiográfico

²²¹ Edna Longley apud. Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 215

²²² Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 217

²²³ Tom Deigman, “A review of *Reading in the Dark*” in *America*, Vol. 177, No. 10, 11 de Outubro 1997. http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_20/, consultado em 2 de Agosto de 2010, p. 3

que Deane não recusa²²⁴ e acrescentam à dificuldade de classificação da obra. No ensaio “Seamus Deane: *Reading in the Dark*”, Stephen Regan debate a questão da leitura mais adequada para esta obra: se como ficção, autobiografia ou memória²²⁵, uma vez que as suas características abrangem estas três tipologias:

Reading in the Dark evades any categorisation in terms of its narrative style. Its structure is simple and obvious, with chapters and parts conforming to the written conventions of narrative, but its use of episodic tales and its colloquial, anecdotal technique owe much to the oral tradition of storytelling.

[The] episodes are precisely dated (...) creating the impression of a diary or journal, though in many ways they resemble snapshots that become increasingly fluid and cinematic. The faded photograph on the dust jacket shows Seamus Deane and his brother, arms folded, celebrating their first holy communion. As if simultaneously inviting and denying the suggestion of autobiography, the book cover also reveals a cracked photographic plate.²²⁶

Ao identificar influências orais na narrativa, Regan indirectamente define *Reading in the Dark* como romance, uma vez que o romance irlandês apresenta estas influências. Blake Morrison e Elmer Kennedy-Andrews vêem *Reading in the Dark* como um *Bildungsroman*²²⁷, uma vez que descreve o desenvolvimento e formação de uma criança até jovem adulto. No entanto, Regan identifica também características cinematográficas e outras, que aproximam *Reading in the Dark* de um diário. Finalmente, Regan identifica características autobiográficas, entre outras, uma foto na capa do livro, que mostra o autor com o seu irmão no dia da Comunhão Solene. De facto, uma referência tão pessoal e privada do autor é uma indicação clara de uma relação directa entre o autor e a sua obra, ainda mais, porque o narrador da história desenvolve uma relação especial com o seu irmão mais velho, Liam, que é, assim, retratada através da fotografia de Deane com o seu irmão²²⁸.

²²⁴ Nicholas Patterson, “Different Strokes – An Interview with Seamus Deane”. http://weeklywire.com/ww/06-08-98/boston_books_1.html, consultado em 25 de Outubro de 2009, p. 1: “Q: How much of *Reading in the Dark* is fact-based? Is any of it autobiographical? A: A lot of it. I wouldn’t want to give a percentage, but in effect it’s an interpretation of my own family’s history”.

²²⁵ Stephen Regan, “Seamus Deane: *Reading in the Dark*”, in *Irish Studies Review*, No. 19, Summer 1997, 35-40, p. 35

²²⁶ *Ibid.*, p. 35

²²⁷ Stephen Regan, “Seamus Deane: *Reading in the Dark*”, p. 35: “Morrison sees the book modulating between the *Bildungsroman*, a novel of early life, and ‘a kind of whodunnit’(...)”.

Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 215: “[*Reading in the Dark*] is an Irish Republican *bildungsroman* (...)”.

²²⁸ Parece-nos evidente, em *Reading in the Dark*, a existência de um diálogo entre o texto literário e a fotografia da capa do livro que confirma a existência de um texto autobiográfico.

Num outro ensaio igualmente estimulante e esclarecedor, “‘Sacred spaces’: writing home in Recent Irish memoirs and autobiographies”²²⁹, Stephen Regan disserta sobre as características da autobiografia e da memória e de como a distinção entre as duas formas narrativas é difícil de estabelecer. Ambas relatam os acontecimentos únicos de uma vida particular e ambas contam com o prazer do leitor em ser persuadido de que a narrativa que vêm desenrolar diante de si é o registo verdadeiro dos acontecimentos²³⁰. No entanto, e segundo Regan, a autobiografia tende a apresentar um relato mais pessoal enquanto que a memória, para além de implicar mais conhecimento histórico, apresenta, normalmente, um relato mais objectivo²³¹. Também Evelyne Ender em *Architexts of Memory: Literature, Science, and Autobiography*, baseando-se na afirmação de António Damásio de que a mente é uma entidade privada e subjectiva²³², afirma que a memória autobiográfica é subjectiva²³³. Estas afirmações indicam-nos que a visão e interpretação dos acontecimentos são únicas em cada indivíduo, e que os seus relatos, apesar de baseados na realidade, são “temperados” pelas experiências próprias e únicas de cada um, o que lhes confere uma característica ficcional. Ender afirma mesmo que a memória autobiográfica é um acto de construção imaginativa²³⁴ e que “the architect of memory is also a storyteller”²³⁵, o que confirma esse aspecto ficcional da memória e nos aponta as técnicas de ficção usadas nas formas narrativas ligadas à memória. Estas reflexões acrescentam dificuldade à classificação da nossa obra. No entanto, parece-nos claro que *Reading in the Dark* é um romance com características marcadamente autobiográficas que usa atributos de outras formas narrativas ou artísticas (a memória, o diário ou o cinema) que o enriquecem e lhe fornecem vitalidade.

No seu ensaio “Autobiography and Memoirs 1890-1988”, publicado no *Field Day Anthology of Irish Writing*, Seamus Deane reflecte sobre a narrativa autobiográfica e como ela não diz respeito apenas ao indivíduo: “it is also concerned with the ‘other’, the person or persons, events and places, that have helped to give the self definition”²³⁶. A auto-definição está, assim, ligada às coordenadas tempo e espaço, que são

²²⁹ Stephen Regan, “‘Sacred spaces’: writing home in Recent Irish memoirs and autobiographies (John McGahern’s *Memoir*, Hugo Hamilton’s *The Speckled People*, Seamus Deane’s *Reading in the Dark* and John Walsh’s *The Falling Angel*”, in *Irish Literature Since 1990: Diverse Voices*. Manchester: Manchester University Press, 2009

²³⁰ Também Evelyne Ender em *Architexts of Memory: Literature, Science, and Autobiography*, Michigan, University of Michigan Press, 2008, p. 15, afirma que, numa autobiografia, o narrador tenta convencer o leitor da veracidade do seu passado.

²³¹ Stephen Regan, “Sacred spaces”, pp. 232-3

²³² António Damásio, “How the Brain Creates the Mind”. <http://people.brandeis.edu/~teuber/damsio.pdf>, consultado em 12 de Outubro 2010, p. 4

²³³ Evelyne Ender, *Architexts of Memory*, p. 15

²³⁴ *Ibid.*, p. 19

²³⁵ *Ibid.*, p. 15

²³⁶ Seamus Deane “Autobiography and Memoirs 1890-1988” in *The Field Day Anthology of Irish Writing*, ed. Seamus Deane. Derry: Field Day Publications, 1991, p. 380

fundamentais na estruturação do indivíduo. No seu papel de crítico, Deane acrescenta que, ao utilizarem a autobiografia, os autores permitem-se, através da experiência pessoal, da auto-reflexão e da reflexão sobre os acontecimentos e circunstâncias históricos, activar uma consciência individual que lhes pode indicar uma explicação para os acontecimentos²³⁷. Ainda segundo Regan, a autobiografia e a memória desempenham um papel particular para os escritores irlandeses:

For many Irish writers, autobiography inevitably takes on the kind of public, historical aura associated with memoir, for the simple reason that the individual life is so frequently and so inseparably entwined with the troubled life of the nation. The awakening of consciousness is also therefore an awakening to the political urgencies of a particular place and time.²³⁸

Regan afirma, assim, uma relação indissociável entre a vida particular do indivíduo e os acontecimentos históricos da Irlanda. Consequentemente, o despertar da consciência individual, fundamental para o trabalho autobiográfico, acompanha uma reflexão sobre as condições políticas de um determinado período histórico, traduzindo o processo de procura identitária individual num processo de busca identitária nacional.

Regan relaciona, também, a vivência de uma determinada época histórica com a necessidade de expressão do escritor através de uma narrativa autobiográfica:

For a later generation of writers, the memory of growing up in Ireland carries with it the powerful imprint of revolution, civil war and partition, and the violent repercussions of that convulsive history extend across the later twentieth century and into the autobiographical writings of the present time. Those writers born in the 1930s and 1940s are, not surprisingly, acutely susceptible to seeing their own coming to maturity as unavoidably implicated in the difficult and traumatic passage of the nascent Irish Free State and its eventual transformation into the Irish Republic in 1949. Most autobiographies and most memoirs rely very heavily on a vividly realised account of place and time. These are the structural co-ordinates through which the self is most obviously recreated and refashioned.²³⁹

Ao terem testemunhado o desenvolvimento inicial e traumático do *Irish Free State* juntamente com todas as convulsões que daí resultaram, num tempo em que eles próprios se formavam e estruturavam como indivíduos, os escritores nascidos nas décadas trinta e quarenta do séc. XX não se permitem separar um acontecimento do

²³⁷ Seamus Deane, "Autobiography and Memoirs 1890-1988", p. 380

²³⁸ Stephen Regan, "Sacred Spaces", p. 233

²³⁹ Ibid., p. 233

outro. A sua juventude é, assim, marcada por coordenadas tempo e espaço muito específicas e estruturantes que, no caso de Seamus Deane, se vão reflectir em *Reading in the Dark*.

Encontramos nesta obra o mesmo espaço e importância dados à memória que encontramos em *Fat Lad*. É através da memória que o nosso narrador revê o seu passado, reflecte sobre ele relacionando o tempo e o espaço e se estrutura como indivíduo. E é também através da memória, usando a narrativa autobiográfica, que Seamus Deane permite uma revisitação à história irlandesa e uma reflexão e recriação da identidade nacional. O facto de o narrador da nossa obra nos ser apresentado sem nome é, em si mesmo, uma metáfora para essa busca identitária e definidora.

Em *Reading in the Dark*, testemunhamos a relevância da narrativa autobiográfica (e da memória) como narrativa fundamental da Irlanda que a obra partilha com *The Field Day Anthology of Irish Writing*²⁴⁰, numa tentativa de redescobrir e recriar a identidade irlandesa.

2.2- O silêncio, o segredo e o fantástico como expressão do real

A primeira frase do romance, no primeiro episódio, *Stairs February 1945*, “[o]n the stairs, there was a clear, plain silence” indica-nos claramente um dos temas principais da obra, o silêncio, o que nos sugere a não articulação, a não afirmação da verdade cuja busca vai ser o propósito de toda a obra. A inscrição inicial do romance, retirada de uma canção tradicional irlandesa, “The people were saying no two were e’ver wed / But one had a sorrow that never was said”, sugere também a temática do silêncio, do que não é dito, do que não é articulado, do que fica em segredo, e acrescenta a dor como consequência dessa não articulação e que vai dominar todas as relações no romance, especialmente a relação entre o narrador e a sua mãe e entre os seus pais²⁴¹.

Deane continua com a descrição do ambiente:

²⁴⁰ Edna Longley, apud. Stephen Regan, “Seamus Deane: *Reading in the Dark*”, p. 36

²⁴¹ Nicholas Patterson, “Different Strokes – An Interview with Seamus Deane”, p. 1

It was a short staircase, fourteen steps in all, covered in lino from which the original pattern had been polished away to the point where it had the look of a faint memory. Eleven steps took you to the turn of the stairs where the cathedral and the sky always hung in the window frame. Three more steps took you on to the landing, about six feet long.

‘Don’t move,’ my mother said from the landing. ‘Don’t cross that window.’

I was on the tenth step, she was on the landing. I could have touched her.

‘There’s something there between us. A shadow. Don’t move.’

I had no intention. I was enthralled. But I could see no shadow.

‘There’s somebody there. Somebody unhappy. Go back down the stairs, son.’

(...)

I stood there, looking up at her. I loved her then. She was small and anxious, but without real fear.

(...)

I went down, excited, and sat at the range with its red heart fire and black lead dust. We were haunted! We had a ghost, even in the middle of the afternoon. (...) The house was all cobweb tremors. (...)

I was up at the window before she could say anything more, but there was nothing there. I stared into the moiling darkness. I heard the clock in the bedroom clicking and the wind breathing through the chimney, and saw the neutral glimmer on the banister vanish into my hand as I slid my fingers down. Four steps before the kitchen door, I felt someone behind me and turned to see a darkness leaving the window. (RD, pp. 5-6)

Estamos numa casa de um meio operário, “the lino pattern rubbed away”, com vista para a catedral e os acontecimentos são-nos apresentados sob a perspectiva de uma criança que nos relata as suas vivências enquanto criança, utilizando, no entanto, um discurso literário²⁴², “a plain silence”, “the look of a faint memory”.

O tema da memória é, aqui, claramente referido. A alusão ao tapete com o desenho desbotado como uma *faint memory* sugere-nos, claramente, um texto palimpsestico que, apesar de todas as reescritas e vivências posteriores, mantém a sua

²⁴² Thomas Flanagan, “Family Secrets” in *The New York Review of Books*, Vol. XLIV, No. 16, October 23, 1997. http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_21/, consultado em 8 de Maio de 2010, p. 3

história original e se apresenta como marca inexpugnável e memória do passado que, no caso do enredo de *Reading in the Dark*, intervém no presente.

Imediatamente a seguir à referência da memória, o diálogo entre o rapaz-narrador e a sua mãe introduz o elemento fantástico através da alusão a uma sombra, uma presença sobrenatural, representante de *somebody unhappy* que, indirectamente, nos remete novamente para o passado e para uma situação não resolvida. Finalmente, a afirmação “I loved her then” retrata a relação mãe-filho marcada, ainda, pela inocência e antecipa o leitor para um conflito que se vai desenvolver entre ambos, no futuro, que é corroborado na frase, “There’s something there between us”, uma declaração antecipatória²⁴³ do futuro.

O fantástico, a assombração, o sobrenatural estão presentes em todo o romance e acompanham a vivência do narrador: “People with green eyes were close to fairies, we were told” (RD, p. 7), “[w]e were told never to play in the park at night, for Daddy Watt’s ghost haunted it, looking for revenge for the distillery fire that had ruined him” (RD, p. 35), “[m]y father’s mother, long dead, came to our house (...), so my mother told me, and stood at the bottom of the bed as my father slept, watching him, and smiled at my mother, and touched the blankets that covered him and was gone. My mother had a touch of the other world about her” (RD, p. 51). A presença do sobrenatural é aqui assumida como uma entidade que interage com as personagens do mundo real com normalidade. Esta situação é recorrente em toda a obra que integra várias dimensões e discursos fantásticos com lugares repletos de fantasmas, sombras e segredos.

É neste contexto que a busca do nosso narrador se desenvolve numa procura da verdade, num esforço de ler no escuro e lutar contra os silêncios, numa viagem ao passado da sua família, descobrindo segredos perturbantes e dolorosos.

O primeiro esboço da história que o leitor vai decifrar juntamente com o narrador surge no terceiro episódio, *Eddie November 1947*, quando os tios maternos do nosso narrador se encontram na casa da família para consertarem a caldeira. O narrador escuta as conversas entre os homens:

There were great events they returned to over and over, like the night of the big shoot-out at the distillery between the IRA and the police, when Uncle Eddie disappeared. That was in April, 1922. Eddie was my father’s brother.

²⁴³ Stephen Regan, “Seamus Deane: *Reading in the Dark*”, p. 37

He had been seen years later in Chicago, said one.

In Melbourne, said another.

No, said Dan, he had died in a shoot-out, falling into the exploding vats of whiskey when the roof collapsed. (RD, p. 9)

Tomamos conhecimento do desaparecimento de Eddie, um irmão do pai do nosso narrador e da incerteza do seu paradeiro. Eddie é, nas palavras de Kennedy-Andrews, o centro ausente do romance²⁴⁴, o que nos remete novamente para o silêncio e para a centralidade da não presença, da não articulação da identidade. O desaparecimento teve lugar aquando de um confronto violento entre a polícia e o IRA numa destilaria e a referência temporal é importante e simbólica: 1922, ano da formação da Irlanda do Norte.

No entanto, a narração da história continua:

Certainly he had never returned, although my father would not speak of it at all. The uncles always dwelt on this story for a while, as if waiting for him to respond or intervene to say something decisive. But he never did. He's either get up and go out to get some coal, or else he's turn the conversation as fast as he could. It was always a disappointment to me. I wanted him to make the story his own and cut in on their talk. But he always took a back seat in the conversation, especially on that topic. (RD, pp. 9-10)

O silêncio do pai perturba o jovem, cujo desassossego o impele a descobrir a verdade. E a verdade está fortemente ligada a lugares que desempenharam um papel fundamental no passado da família e onde decorreram acontecimentos marcantes para todos envolvidos. No episódio *Feud February 1950*, o narrador transporta-nos à infância do seu pai, depois da morte de ambos os pais devido à febre tifóide, e como, após a partida do seu irmão mais velho, Eddie, o seu mundo se transformou completamente: “he was told Eddie had enlisted down south in the IRA. (...) All he remembered was that the whole world he had known was swept away in a week, in two weeks” (RD, p. 46).

No diálogo que se estabelece entre pai e filho, o rapaz debate-se entre o desejo de saber e o desejo de poupar o pai ao sofrimento da revelação:

²⁴⁴ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 216

I knew then he was going to tell me something terrible some day, and, in sudden fright, didn't want him to; keep your secrets, I said to him inside my closed mouth, keep your secrets, and I won't mind. But, at the same time, I wanted to know everything. That way I could love him more; but I'd love myself less for making him tell me, for asking him to give me a secret (...). (RD, p. 46)

Inicialmente, o nosso narrador acredita que o silêncio do pai se deve ao seu passado doloroso: aos doze anos e após a morte dos pais e a partida de Eddie, chamou a si a responsabilidade dos irmãos e resgatou-os à humilhação e sofrimento em que viviam. No entanto, apodera-se dele a impressão de que “what [he] had been told was not all there was to tell” e “there was a deeper sorrow in the family than [he] could yet know” (RD, p. 51), que o obriga a continuar a sua busca.

A próxima referência na busca da verdade é o forte de Grianan, apresentado num ambiente gótico envolto em neblina e rodeado de morcegos “squeaking minutely in their blind, curving flight” (RD, p. 50). A descrição é marcadamente fantástica e fantasmagórica:

At the base of the inside wall, there was a secret passage, tight and black as you crawled in and then briefly higher at the end where there was a wishing-chair of slabbed stone. You sat there and closed your eyes and wished for what you wanted most, while you listened for the breathing of the sleeping warriors of the legendary Fianna who lay below. They were waiting there for the person who would make that one wish that would rouse them from their thousand-year sleep to make final war on the English and drive them from our shores forever. That would be a special person, maybe with fairy eyes, a green one and a brown one (...). (RD, p. 56)

A descrição, ao referir a existência dos guerreiros Fianna²⁴⁵, remete-nos para um passado da Irlanda, mítico e poderoso, e desenvolve uma perspectiva colonial, vagamente sebastianista, na esperança que exprime da expulsão do colonizador.

A presença do fantástico surge novamente no episódio *Field of the Disappeared August 1950*, com a referência a um campo com características mágicas que os pássaros e as pessoas não se atrevem a atravessar sob risco de desaparecerem. A crença de que este espaço é ponto de encontro das almas perdidas sugere ao nosso narrador a ligação ao tio desaparecido: “Is this, I wondered, where Eddie's soul comes to cry for his lost

²⁴⁵ Fianna refere-se, na Irlanda gaélica, a um grupo de guerreiros liderado por Fionn mac Cumhaill (Finn McCool). A expressão apresenta sempre um significado nacionalista.

fields? Dare I ask? I didn't” (RD, p. 54). Mais uma vez a busca da verdade é confrontada com o receio da dor que esta provoca.

No episódio *Crazy Joe August 1951*, Crazy Joe conta ao nosso jovem o encontro que Larry McLaughlin teve, na véspera do seu casamento, com uma mulher-diabo, “and she’s lying under him, and he’s pulling at his shirt and trousers, and she’s in the black grass pulling him down when – wham! She’s gone!” (RD, p. 87) e de como desse encontro Larry perde a capacidade de falar. A participação de Larry na morte de Eddie e a consequente perturbação mental e perda da fala é explicada, de forma simbólica, através de um encontro com uma entidade sobrenatural.

O aspecto fantástico de *Reading in the Dark* é enriquecido com a imagem gráfica e simbólica do fogo. O fogo é, inicialmente, apresentado como símbolo de resistência ao poder colonial nas fogueiras de quinze de Agosto, festa da comunidade católica, em oposição às fogueiras do doze de Julho²⁴⁶, doze de Agosto²⁴⁷ e da queima de Lundy em dezoito de Dezembro²⁴⁸, celebrações da comunidade protestante. Com a fogueira, a festa do dia da Assunção da Nossa Senhora, uma celebração católica com grande significado religioso, é transformada numa festa com significado político, de oposição ao poder dominante.

Do mesmo modo, o tiroteio entre a polícia e a resistência nacionalista que tem lugar na destilaria, em 1922, é descrito com um incêndio que a destrói completamente. Assim, para além de ser usado como cenário para a confrontação entre os dois oponentes, o fogo tem aqui um papel destruidor que se desenvolve ao longo do livro com várias histórias (a exterminação da praga de ratos que assolou a vizinhança, a referência à destruição das cidades através do fogo no episódio *American Cities September 1949*) e que atinge o seu auge com as visões “ ‘Burning, burning’ ” (RD, p. 142) da mãe do narrador quando esta sofre uma grave depressão.

As entidades fantásticas, sombras, fantasmas, fadas e a imagética do fogo são recorrentes em toda a obra, que integra várias dimensões e discursos fantásticos, emprestando a *Reading in the Dark* características góticas²⁴⁹ juntamente com uma

²⁴⁶ Doze de Julho, celebração do triunfo dos exércitos protestantes sobre o rei católico, Jaime II, na Batalha de Boyne, em 1690.

²⁴⁷ Doze de Agosto, celebração da libertação de Derry do cerco de um exército católico em 1689.

²⁴⁸ Dezoito de Dezembro, celebração do fecho das portas da cidade, com a queima de Lundy, um boneco que representa Robert Lundy, comandante escocês das tropas protestantes, que defendia a rendição ao exército católico após as batalhas de Clady e Lifford, em 1689. Por esse facto, o seu nome é ainda hoje sinónimo de traição.

²⁴⁹ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 215

dimensão real, unindo dois mundos distintos que se completam. A obra usa ritmos da ficção realista, mas contém, também, ritmos do sobrenatural gótico²⁵⁰. Segundo Seamus Deane, no ensaio sobre o livro *Heathcliff and the Great Hunger* de Terry Eagleton, estas particularidades são características da ficção irlandesa que incorpora, de igual modo, formas realistas e outras, mais subversivas ou apenas diferentes²⁵¹, que interagem naturalmente.

Estas duas narrativas representam, segundo Kennedy-Andrews, duas maneiras de ver o mundo de forma diferente: a da geração mais velha, com pouca instrução escolar, cujos medos e tragédias são apresentados sob a forma de lendas, de um mundo mágico e místico, que contém um efeito paliativo²⁵², e a da geração mais jovem e mais preparada academicamente, que vê o mundo de uma forma mais racional e secular²⁵³ e se propõe a conhecer e analisar a sua história com novos instrumentos. O jovem tem dificuldade, assim, de interpretar as histórias que lhe são contadas pelos mais velhos, não reconhecendo nelas a verdade que procura. A linguagem, altamente simbólica, acrescenta ao esforço de busca da verdade, mas não o impede, no final, de compreender toda a tragédia da sua família.

Ainda relativamente à linguagem e segundo Kennedy-Andrews, *Reading in the Dark* apresenta características pós-modernas na construção linguística, ao apresentar episódios curtos e fragmentados que apontam para uma busca de coerência narrativa²⁵⁴. O simbolismo da linguagem acrescenta à convenção do paradigma pós-moderno e permite também uma riqueza ao nível da imagética própria da poesia²⁵⁵.

A escolha do fantástico como forma de expressão está, segundo vários estudiosos, ligada ao facto de a Irlanda ser uma sociedade pós-colonial. Terry Eagleton considera que a cultura colonial é uma cultura que promove o secretismo²⁵⁶. Dessa forma, o fantástico apresenta-se como uma expressão do que não se pode dizer, apresentando-se sob a forma fantasmagórica, sem uma presença substancial²⁵⁷, ao mesmo tempo que o silêncio e o segredo se apresentam como formas de auto-

²⁵⁰ Stephen Regan, “‘Sacred spaces’: writing home in Recent Irish memoirs and autobiographies”, p. 238

²⁵¹ Seamus Deane apud. Stephen Regan, “‘Sacred spaces’: writing home in Recent Irish memoirs and autobiographies”, p. 238. O ensaio de Deane foi publicado na *London Review of Books*, a 19 de Outubro de 1995

²⁵² Eóin Flannery, “Reading in the Light of *Reading in the Dark*”, p. 77

²⁵³ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 222

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 216-7

²⁵⁵ Thomas Flanagan, “Family Secrets”, p. 10. Flanagan afirma que tudo em *Reading in the Dark* é simbólico e que tal se deve ao facto de o autor ser um poeta.

²⁵⁶ Terry Eagleton, “The Bogside Bard” in *New Statesman*, Vol. 125, No. 4299, August 30, 1996. http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_11/, consultado em 28 de Maio de 2010, p. 2

²⁵⁷ Liam Harte, “History Lessons”, p. 154

mutilação²⁵⁸, uma vez que são a negação da articulação da identidade numa sociedade em que a repressão é uma forma de despersonalização²⁵⁹. Também Deane explica a escolha do fantástico como marca de uma sociedade colonizada onde a fantasia não é mais do que uma expressão do real, nas suas palavras “there is nothing more fantastic than the real”²⁶⁰. Temos assim que as lendas, os fantasmas e os silêncios são marcas alegóricas de uma sociedade reprimida e mutilada que procura reafirmar a sua identidade e *Reading in the Dark* não é mais do que uma história sobre a experiência minoritária²⁶¹ e reprimida da Irlanda do Norte.

2.3- A importância da geografia e a dimensão espacial em *Reading in the Dark*

Here’s a conundrum. There’s a place where a man died but lived on as a ghost, and where another man lived as a ghost but died as a man, and where another man would have died as a man but ran away to live as a ghost. Where would that place be? (RD, p. 221)

Este enigma proposto por Crazy Joe ao nosso narrador, enquanto ambos observam o baile que decorre no Ashfield Hall, para além de expor, de forma sucinta, o enredo da nossa história, refere a importância que o lugar desempenha no desenvolvimento dos acontecimentos. Crazy Joe, apesar dos seus problemas mentais, manifesta uma grande lucidez ao elaborar esta charada que evidencia a característica única da Irlanda do Norte, lugar ímpar, onde decorrem acontecimentos estranhos.

Assim, a dimensão cronológica de *Reading in the Dark*, reconhecida através da datação precisa de todos os episódios, é atravessada pela dimensão espacial que representa, também, um papel de grande importância, uma vez que os lugares onde decorre a acção são entidades que influenciam os acontecimentos, marcando-os indelevelmente.

Embora os acontecimentos retratados em *Reading in the Dark* tenham a ver com a Irlanda do Norte em geral, eles decorrem em Derry. Segundo Eamonn Hughes no seu

²⁵⁸ Ibid., p. 157

²⁵⁹ Eóin Flannery, “Reading in the Light of *Reading in the Dark*”, p. 71

²⁶⁰ Seamus Deane apud. Nicholas Patterson, “Different Strokes – An Interview with Seamus Deane”, p. 1

²⁶¹ Ibid., p. 1

ensaio “Belfastards and Derriers”, *Reading in the Dark* é um livro sobre Derry²⁶². Esta afirmação demonstra a presença constante de Derry no livro, em comparação e oposição à presença de Belfast em *Fat Lad*, mas é talvez também explicada pela afirmação de Hughes, no mesmo ensaio, de que para os habitantes de Derry “the universe is Derrycentric”²⁶³.

Em *Reading in the Dark*, Derry é descrito de forma contraditória. Por um lado temos uma descrição que revela os sons e cheiros da cidade, de uma cidade desolada e desencantada onde, no entanto, perdura uma familiaridade que atesta um sentido de pertença²⁶⁴:

The dismembered streets lay strewn all around the ruined distillery where Uncle Eddie had fought, aching with a long, dolorous absence. With the distillery had gone the smell of vaporized whiskey and heated red brick, the sullen glow that must have loomed over the crouching houses like an amber sunset. Now, instead, we had the high Gothic cathedral and its parochial house, standing above the area in a permanent greystone winter overlooking the abandoned site that seemed to me a faithless and desolate patch, rinsed of its colour, pale and bald in the midst of the tumble of small houses, unpaved streets and the giant moraine of debris that had slid from the foot of the city walls down a sloping embankment to where our territory began. In the early winter evenings, people angled past like shadows under the weak street lights, voices would say goodnight and be gone. (RD, p. 34)

Por outro, Deane revela-nos uma cidade num retrato mais romântico:

The town lay entranced, embraced by the great sleeping light of the river and the green beyond the border. It woke now and then, like someone startled and shouting from a dream, in clamour of its abandonment. (RD, p. 36)

Neste excerto Deane apresenta-nos uma cidade que recusa a sua desolação e o seu abandono e que é rodeada pela luz do rio e pelo verde da sempre presente irmã-província de Donegal.

De facto, se *Reading in the Dark* é um “Derry book”, também não deixa de ser um livro em que o *sentido de lugar* é largamente promovido pela presença de Donegal e pela importância que a sua posição geográfica e fronteiriça desempenham. A importância de Donegal é expressa através da sua constante presença nas descrições das

²⁶² Eamonn Hughes, “Belfastards and Derriers” in *The Irish Review*, No. 20, Winter/Spring, 1997, 151-157, p. 152: “(...) this is a Derry book”.

²⁶³ *Ibid.*, p. 152

²⁶⁴ Stephen Regan, “Seamus Deane: *Reading in the Dark*”, p. 38

suas montanhas que se opõem a Derry como que reflectindo o outro eu, e também porque é em Donegal que se encontra a quinta onde Eddie foi interrogado e acusado de ser informador, o que resultaria na sua execução pelos seus correligionários do IRA. Donegal desempenha, assim, um papel emocional e simbólico, que é também explicado pela sua posição geográfica e pelo isolamento a que foi condenado aquando da formação da Irlanda do Norte, como explica Nesta Jones:

When the Irish Free State was created in 1921 the old province of Ulster was split up. The six counties of Antrim, Armagh, Down, Fermanagh, Derry (...) and Tyrone became Northern Ireland (...) whilst the remaining three, Cavan, Donegal and Monaghan, were separated off and included in the new dominion. (...) Partition isolated Donegal from the twenty-six other counties which make up the Republic of Ireland, to which it is attached by just a thread of land.²⁶⁵

Desta forma, Donegal apresenta-se como uma entidade gémea no isolamento e na *experiência minoritária* em que Derry se encontra. Para além disso, é também um refúgio emocional ligado às origens da família, [t]hat was where we came from. (...) Out there were scores of my mother's relatives, all talkative, and just a few of my father's, all silent (...)” (RD, p. 50) e, conseqüentemente, à definição e estruturação do eu.

Tal como em *Fat Lad*, a descrição dos lugares em *Reading in the Dark* está intimamente ligada à noção de território, de limite e de fronteira. Na descrição de Derry, o narrador revela ter a noção clara de onde “our territory began” (RD, p. 34) e, conseqüentemente, do limite desse território. As paisagens que o narrador nos descreve são marcadas pela noção da fronteira, “This was border country. Less than a mile beyond, a stream, crossed by a hump-backed bridge, marked part of the red line that wriggled around the city on the map and hemmed it in to the waters of Lough Foyle” (RD, p. 49) que está indelevelmente registada na mente²⁶⁶ do jovem. Os rios, os lagos e as pontes são referências que servem para definir o limite, cuja transgressão se apresenta como algo subversivo: “When we went down to the bridge, we liked to cross and re-cross it, half-expecting that something punitive would happen because of these repeated violations” (RD, p. 49). A delimitação do espaço e do território em *Reading in the Dark* não é mais do que uma metáfora para a constante busca do saber por parte do jovem

²⁶⁵ Nesta Jones, *Faber Critical Guides Brian Friel Philadelphia Here I Come Translations Making History Dancing at Lughnasa*. Londres e Nova Iorque: Faber and Faber, 2000, pp. 5-6

²⁶⁶ Stephen Regan, “Seamus Deane: *Reading in the Dark*”, p. 39

que, de forma sensível mas obstinada, procura a verdade, não se detendo perante os limites que se lhe opõem, nomeadamente, sob a forma de silêncios. A resiliência do jovem na sua busca individual elimina os limites entre o passado e o presente, entre o público e o privado, que se juntam na elaboração de uma narrativa conjunta.

Os lugares em *Reading in the Dark* não são entidades neutras²⁶⁷. Eles desempenham papéis cruciais no desenvolvimento da história e na viagem pela busca da auto-definição que o narrador empreende. O aspecto mais interessante, no entanto, é o facto de eles existirem na realidade mas, pela sua carga fantasiosa e pelo papel que desempenham no desenvolvimento do enredo, a escadaria onde a história começa e termina, a destilaria onde Eddie desapareceu, a quinta onde foi interrogado e o forte de Grianan, onde, possivelmente, Larry McLaughlin o executou, são elevados a lendas²⁶⁸.

2.4- A perspectiva católica, a traição e a desonra como causa do silêncio

A história da *experiência minoritária* manifesta-se, como vimos anteriormente, também através da expressão religiosa. Os acontecimentos são narrados numa perspectiva de comunidade católica com várias referências à realidade religiosa católica, nomeadamente a Festa da Assunção de Nossa Senhora, o Sagrado Coração, o sacramento da confissão e o sinal da cruz. É interessante notar, no entanto, que os rituais católicos coexistem pacificamente com a existência de crenças e poderes supostamente pagãos. A grande influência da igreja católica na comunidade é apresentada através da educação, nomeadamente através do controlo ideológico dos jovens nas escolas. No episódio *Grandfather December 1948*, o padre Regan interpela os jovens no sentido de não percorrerem os caminhos da violência, uma vez que “[i]njustice, tyranny, freedom, national independence are realities that will fade” (RD, p. 25-6) e que “it is for us to see the difference between wrong done to us and equal wrong done by us”, finalizando com a ideia que [t]here is an inner peace nothing can reach” (RD, p. 26). Esta é a mensagem cristã de paz, de oferecer a outra face, mas é também um convite ao não envolvimento cívico e político. A esse nível, e apesar da igreja católica ser um elemento congregador

²⁶⁷ Ibid., p. 38

²⁶⁸ Ibid., p. 38

da comunidade nacionalista, desempenha aqui um papel dúbio, partilhando com as autoridades políticas e policiais uma atitude de repressão e controlo ideológico.

Esse controlo ideológico por parte do estado é retratado no episódio *Political Education November 1956*, em que a escola é usada como veículo de disseminação da ideologia dominante²⁶⁹. O jovem relata-nos a visita à escola de “a priest in British army uniform” (RD, p. 196) enviado pelo Ministério da Educação para fazer uma palestra sobre a situação política à data, e alertar para o perigo da “international Communist threat” (RD, p. 196). Liam Harte explica-nos o propósito desta visita:

The visit is a highly strategic discursive intervention by the civil authorities at a time (November 1956) when the IRA was about to launch ‘Operation Harvest’, its six-year guerrilla campaign against military and police targets in Northern Ireland. Thus, the priest’s speech can be read as an exemplary exercise in political and moral inculcation by the hegemonic power, the object of which is to interpellate the pupils as loyal British subjects within an explicitly Christian teleology.²⁷⁰

Essa interpelação aos jovens é feita usando vários subterfúgios, nomeadamente através de um branqueamento do conflito interno irlandês, “[o]ur internal disputes are no more than family quarrels” (RD, p. 197), da referência à cidade de Derry e aos seus arredores na luta contra as ameaças exteriores, “all of these dramatic sights that attest to the proud role your city played in that titanic struggle”, “[w]e have many memorials of the Irish urge to defend those freedoms – from the walls of this city itself to the ancient fortress of Grianan” (RD, p. 197), e apelando à irmandade cristã, “our Christian family” (RD, p. 197), eliminando do discurso qualquer divergência social, política e religiosa²⁷¹.

Contudo, a tentativa de controlo ideológico não atinge os seus propósitos, uma vez que os jovens descodificam o subtexto político²⁷² ministrado, e recentram a questão no que verdadeiramente preocupa a comunidade nacionalista, numa atitude de resistência ao poder:

‘Propaganda’, said Irwin. ‘That’s all that is. First, it’s the Germans. Then it’s the Russians. Always, it’s the IRA. British propaganda. What have the Germans or Russians to do with us? It’s the British who are the problems for us. (...)’ (RD, p. 200)

²⁶⁹ Liam Harte, “History Lessons”, p. 153

²⁷⁰ Ibid., 153

²⁷¹ Ibid., p. 153

²⁷² Ibid., p. 154

A perspectiva católica é, assim, retratada numa atitude de resistência ao poder, nomeadamente policial. No episódio *Accident June 1948*, o narrador relata-nos o atropelamento de um rapaz e a reacção de um agente da autoridade que se terá sentido perturbado e vomitado atrás de um camião. O narrador experimenta sensações contraditórias em relação a esta situação - a simpatia e compreensão pelo polícia que revela o seu aspecto humano, fá-lo sentir desconfortável com esse sentimento: “everyone hated the police, told us to stay away from them, that they were a bad lot” (RD, p. 11). Há, assim, um dever de lealdade que é inculcado, desde cedo, nos jovens e que é identificativo e integrador numa comunidade.

Ainda no episódio *Grandfather December 1948*, o padre Regan, professor no colégio, conta a história de um homem, que sabemos mais tarde tratar-se do avô materno do narrador, que foi preso pelo assassinio de um polícia, Billy Mahon, por este ter assassinado um amigo seu. O facto é que o homem, apesar de ter testemunhas que asseguravam que nunca poderia ter cometido esse crime, foi preso. Este facto reforça a ideia na (e da) comunidade católica que “[i]nnocence was no guarantee for a Catholic then. Nor is it now” (RD, p. 23) e enfatiza a ideia de injustiça que os católicos sofrem na sua relação com o poder instituído na Irlanda do Norte. Tal como em *Fat Lad, Reading in the Dark* retrata um sentimento fatalista ao referir, nas palavras do sargento Burke, que “Northern Ireland had had a cruel birth” (RD, p. 205), assumindo, assim, a dificuldade em ultrapassar o seu destino traumático.

Finalmente, no episódio *Informer June 1952*, o nosso narrador é severamente admoestado pela sua mãe por ter sido levado num carro da polícia por ter lançado uma pedra ao carro e, alegadamente, ter denunciado os restantes rapazes que brincavam com ele. O discurso irado da mãe demonstra a ética de grupo que cada indivíduo deve seguir e a consequente desonra se tal não acontece:

‘What could have you possessed you to go running to those vermin? Have you no self-respect, no pride? And if you’ve none for yourself, have you none for the rest of us? Thank God my father’s too ill to hear about this – the shame alone would finish him. A grandson of his going to the police!’

‘I didn’t go to the police. I threw a stone at them.’

‘Same thing in the circumstances. (...)’ (RD p. 101)

Este diálogo sublinha a grande importância do orgulho e da honra, das leis sagradas²⁷³ de fidelidade ao grupo numa comunidade marcada pela resistência ao poder imposto e sugere-nos a traição como desonra e estigma social, especialmente sentido nesta família, marcada pelo facto de alguns dos seus elementos fazerem parte do IRA, como é o caso do avô do narrador e outros elementos, “we had cousins in gaol for being in the IRA, we were a marked family” (RD, p. 27).

Este facto é prestigiante numa sociedade colonizada e numa comunidade que alimenta a resistência ao poder. No entanto, esse prestígio obriga a um comportamento sem mácula ao nível da ética do grupo e qualquer traição a essa ética acarreta desonra, que resulta em silêncio e dor.

De facto, todo o silêncio e dor que atravessam *Reading in the Dark* têm como génese várias formas de deslealdade e traição que circulam à volta do desaparecimento de Eddie que marcam indelevelmente a família do jovem. Liam Harte defende que o silêncio doloroso que envolve toda a família é o produto de uma dupla opressão resultado de uma dupla transgressão²⁷⁴ de Eddie que, ao ser dado como informante da polícia junto do IRA, transgride tanto as normas da autoridade dominante como as normas éticas de fidelidade ao grupo.

No entanto, a suposta traição de Eddie e subsequente execução resulta, ela própria, de uma traição de Tony McIlhenny, o verdadeiro informante, e da polícia, que o introduz no grupo paramilitar. Ao avisar McIlhenny que foi descoberto e permitindo a sua fuga, a mãe do jovem impede, também, que o nome de Eddie seja reabilitado, provocando um sofrimento sem limites e graves consequências na família do futuro marido. Finalmente, ao fugir para Chicago, McIlhenny abandona a sua mulher, a tia Katie, grávida de poucos meses. Todos estes acontecimentos acompanham a família ao longo das gerações como uma maldição²⁷⁵.

Na realidade, as verdadeiras traições e comportamentos desleais decorrem dentro da família e exprimem-se sobre a forma de silêncios: aparentemente, a mãe nunca contou ao marido sobre o seu relacionamento com McIlhenny em jovem, nunca o

²⁷³ Robert Boyers, “Identity and Diffidence”, p. 9

²⁷⁴ Liam Harte, “History Lessons”, pp. 155-6: “As an IRA volunteer, [Eddie] is the embodiment of the militant ‘other’ who forcefully challenges the legitimacy and authority of the state and is therefore demonized in the dominant discourse. But his notoriety as an assumed police informer means that he is elided from nationalist and republican narratives also, communal opprobrium replacing the prestige that would otherwise be his”.

²⁷⁵ Edward Conlon, “Violent Grievs and Seductive Hopes”. http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_18/, consultado em 2 de Agosto de 2010, p. 4

informou que foi o seu próprio pai a dar a ordem de execução de Eddie e nunca contou à irmã a verdadeira causa do desaparecimento do seu marido, McIlhenny. Todos estes acontecimentos explicam a razão do sofrimento, dor e vergonha que atravessa toda a obra.

O conhecimento destes factos tem custos humanos²⁷⁶ elevados, uma vez que afecta também a relação do jovem com a sua família, especialmente com os seus pais. O jovem sente-se perturbado por saber mais do que o seu pai, “I knew more than he did. (...) It was like being a father (...) knowing more” (RD, p. 133) e a sua relação com a mãe altera-se completamente, pelo facto de ela suspeitar que ele tem conhecimento de todos os factos, o que lhe provoca o sentimento de culpa e vergonha:

[T]here was something wrong, something she wanted to be forgiven for. (RD, p. 139)

It wasn't just that she was trapped by what had happened. She was trapped by my knowing it. It must be a shame, I decided. She's paralysed by shame. She was ashamed of what she had done to my father. She was ashamed, I knew it. Every time she saw me, she felt exposed, even though I made it clear I would never say anything and even tried to make it clear that I understood why she had behaved so. (RD, p. 223)

A estabilidade familiar é, assim, ameaçada com a presença constante e central de Eddie que, segundo Eóin Flannery, se apresenta como uma entidade sobrenatural:

(...) Eddie's phantasmal presence is central to [the boy's] excavation of the familial/communal narrative. Eddie's fate, which is characterized by betrayal, injustice and secrecy, undermines the stability of contemporary structures – in other words, the broad family unit – and his phantasmal presence becomes a watchword of the boy's search. He is haunted by his uncle's fate and the legacy that it has inflicted on his parents; it is Eddie's name that not only booms in the narrator's ears but booms throughout the narrative.²⁷⁷

A imagética fantasmagórica serve, também, para descrever os sentimentos do jovem em relação à mãe, sendo o conhecimento da verdade causa de alienação²⁷⁸: “[n]ow the haunting meant something new to me – now I had become the shadow” (RD, p. 217).

²⁷⁶ Derek Hand, “The Endless Possibilities of Ordinary Life”, http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_13/, consultado em 2 de Agosto 2010, p. 5

²⁷⁷ Eóin Flannery, “Reading in the Light of *Reading in the Dark*”, p. 78

²⁷⁸ Liam Harte, “History Lessons”, p. 160

Se, em *Fat Lad*, o conflito familiar se desenvolveu entre Drew e o seu pai, em *Reading in the Dark* desenvolve-se, essencialmente, entre o rapaz e a mãe. O facto de a mãe saber que o seu filho tem conhecimento da sua participação e da sua família na tragédia que os envolve a todos, cava um fosso intransponível entre os dois. De realçar que o retrato psicologicamente complexo da mãe, uma mulher em agonia, completamente destroçada pela dor e pela vergonha, se afasta do retrato estereotipado de subalternização²⁷⁹ e negligência da figura materna na literatura contemporânea.

Para ultrapassar o fosso que os separa, o jovem desenvolve, mentalmente, diálogos com a sua mãe numa tentativa de exorcizar os sentimentos de culpa que ambos desenvolvem:

I wanted to tell her it was all right now, that it was all over. But it wasn't. She hadn't told me about McIlhenny and her; she hadn't told me how much she knew, or my father knew, when they got married. I know you went out with McIlhenny, Mother. I know you kept that from my father.

I imagined talking to her like this, rehearsing conversations I would never have. 'What you don't know doesn't hurt you', I would say. 'What I don't know and you won't tell, that does hurt me. That's what's happening here. If you loved me more or knew how much I loved you and him, then you would say everything. How can you not know? I'd do anything, anything, to help you if you'd let me'. (RD, p. 205-6)

Este excerto revela claramente a grande ternura e amor que o jovem sente pela mãe e que, ao longo da obra, é expresso em relação a ambos os pais. Esse amor é também razão dos silêncios existentes na família numa tentativa de poupar os seus elementos a um sofrimento ainda maior. No episódio *Birthday Gift May 1959*, o jovem pergunta-se quanto é que o seu pai verdadeiramente saberá sobre todos os acontecimentos passados da sua família, ou se o silêncio do pai apenas se devia à necessidade de proteger o seu casamento e a sua família:

And what did he know? Just that his brother was an informer who had been shot? (...) Did he not recognize that the story of Eddie and the story of McIlhenny were so close? How could he have missed the connection, how could he not have seen that one was the imprint of the other? Or did he know and hold in his pain, his suspicions, for saying it out loud would destroy everything, make their marriage impossible? (RD, p. 223-4)

²⁷⁹ Ann Owen Weekes, "Figuring the Mother in Contemporary Irish Fiction", in *Contemporary Irish Fiction Themes, Tropes, Theories*, ed. Liam Harte e Michael Parker. Basingstoke e Londres: Macmillan Press, 2000, p. 105

O amor e o sentimento de culpa estão, assim, interligados nesta família como comprova também a afirmação do jovem “[s]taying loyal to my mother made me disloyal to my father” (RD, p. 225) provando que o silêncio e o afastamento podem ser uma demonstração de amor, “[I told her] I’d go away, after university. That would be her birthday gift, that promise” (RD, p. 224), e “I had created a distance between my parents and myself that had become the only way of loving them” (RD, p. 225).

Um dos aspectos mais terríveis e dolorosos da história está ligado à sensação claustrofóbica que atravessa a obra. O facto de toda a tragédia decorrer num ambiente de domesticidade²⁸⁰, onde é expectável um ambiente protector e tranquilizador, confere a toda a situação um sentido mais perverso, uma vez que o conhecimento e a proximidade do erro limita a sua recuperação. Como refere a mãe no episódio *People in Small Places June 1958*, “people in small places make big mistakes. Not bigger than the mistakes of other people. But there is less room for big mistakes in small places” (RD, p. 211). Há, em *Reading in the Dark*, uma tensão constante entre a memória, o perdão e o esquecimento e é na tensão entre estes elementos que o sofrimento se sustenta.

2.5- O poder da palavra como articulação da identidade e expiação da culpa

No episódio *Reading in the Dark October 1948*, o nosso narrador vê-se obrigado a apagar a luz do quarto enquanto lê um livro para não perturbar os irmãos. No entanto, continua agarrado ao livro “re-imagining all [he] had read, the various ways the plot might unravel, the novel opening into endless possibilities in the dark” (RD, p. 20). Esta imagem explica de uma forma quase gráfica o esforço que o jovem vai empreender ao imaginar as diferentes possibilidades para os pedaços de histórias que vai conhecer e vai ao encontro da opinião de Kennedy-Andrews que designa *Reading in the Dark* como uma metanarrativa, por ser uma história sobre o processo de escrever histórias²⁸¹, retratando todo o esforço que o escritor empreende na escrita da sua obra.

Em *Reading in the Dark*, estamos no território do poder da palavra, defende Anne Devlin no seu ensaio “Growing up in Ireland’s Shadowlands”. Esta ideia aponta-nos a importância da palavra que, em *Reading in the Dark*, se apresenta de forma

²⁸⁰ Linden Peach, *The Contemporary Irish Novel: Critical Readings*. Basingstoke e Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004, p. 49

²⁸¹ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 217

simbólica para representar o esforço de articulação da identidade e de expiação da culpa.

Se, anteriormente, defendemos que o segredo e o silêncio em *Reading in the Dark* são formas de auto-mutilação e negação da expressão da identidade (pessoal e nacional), concluímos, agora, que a articulação da palavra é o seu contrário, uma forma de representação do eu²⁸². O esforço empreendido pelo jovem, numa tentativa de auto-conhecimento e de articulação do trauma da sua família é uma representação do esforço nacional irlandês de se definir após um período traumático da sua história. Liam Harte explica:

[T]he boy's search for secret knowledge can be read as a post-colonial desire to find an effective voice, (...) a recuperative history, an authentic identity. It signifies a desire to transform himself from an 'innocent', 'unknowing' subject – adjectives reserved for the boy's father – into a knowing, speaking, autonomous agent.²⁸³

Assim, a palavra-chave para a auto-definição é o conhecimento, o saber. Só após ter alcançado o conhecimento através da(s) história(s) é que o indivíduo é capaz de se questionar sobre o passado e, posteriormente, articular a sua identidade e ser uma entidade autónoma, “a knowing, speaking, autonomous agent”. No entanto, para ultrapassar o trauma e se desenvolver como entidade autónoma, o indivíduo deve desenvolver uma atitude *transformativa*, de rebelião com o passado. Em *Nationalism, Colonialism and Literature*, Deane explica essa transformação:

By this I mean the adaptations, readjustments, and reorientations that are required of individuals and groups who have undergone a traumatic cultural and political crisis so fundamental that they must forge for themselves a new speech, a new history or life story that would give it some rational or coherent form.²⁸⁴

É interessante verificar que o nosso jovem é o primeiro elemento da sua família que obtém um grau académico, o que muito os orgulha, especialmente o pai. Ele representa, assim, a geração que beneficiou da reforma educativa do pós-guerra no Reino Unido e que, nos anos sessenta do séc. XX, veio a articular a insatisfação da comunidade católica junto do poder dominante. Esta atitude é uma atitude de recusa do poder colonial e de procura de uma nova realidade, mais satisfatória. Contudo, e se nos

²⁸² Liam Harte, “History Lessons”, p. 157

²⁸³ Ibid., p. 157

²⁸⁴ Seamus Deane, “Introduction”, in *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. 14

basearmos na afirmação de Deane, “[t]he naming or renaming of a place, the naming or renaming of a race, a region, a person, is, like all acts of primordial nomination, an act of possession”²⁸⁵, por outras palavras, uma atitude de domínio colonial, concluímos que o nosso jovem nunca consegue a sua autonomia, a sua libertação plena, uma vez que nunca alcança a sua identidade própria, o seu nome.

Tal como em *Fat Lad*, onde o pai de Drew sofre uma trombose e perde a capacidade de falar, também em *Reading in the Dark* a mãe do jovem sofre igual infortúnio. No entanto, o que é importante aqui referir é o facto deste acontecimento ter lugar “(...) just as the Troubles came in October 1968” (RD, p. 230), ou seja, exactamente quando uma nova geração se prepara para articular toda uma revolta reprimida. É o contraste entre duas atitudes e gerações tão distintas que é reforçado com este facto.

Mas o papel da palavra em *Reading in the Dark* vai para além da expressão da identidade. Anne Devlin lembra-nos que a linguagem utilizada é a linguagem do estado de choque²⁸⁶ como, por exemplo, quando a mãe do jovem afirma, “ ‘Paradise was not far away when I died’ ” (RD, p. 144), verbalizando a dor que suportara no passado. E a palavra serve, assim, para verbalizar a dor e o trauma e a necessidade de perdão, como Deane afirmou sobre a escrita de Seamus Heaney, “writing has itself become a form of guilt and a form of expiation from it”²⁸⁷.

Esta tentativa de encontrar uma voz e fazer-se ouvir é retratada no episódio *In Irish October 1955*, em que o jovem sente a necessidade de contar tudo o que sabe à mãe. Ele próprio refere que “(...) I had to say I knew. The truth was swollen inside me” (RD, p. 194), o que mostra o estado de grande agitação interior que vive. O jovem sente a necessidade de acabar com o estado de isolamento em que se encontra por saber demais²⁸⁸ e de se libertar do peso da verdade, para partilhar com a sua mãe um estado de consciência redentor. No entanto, tolhido pelo medo da sua reacção, decide escrever toda a verdade num caderno, numa versão em inglês, que posteriormente traduz para irlandês, queimando a versão original.

²⁸⁵ Ibid., p. 18

²⁸⁶ Anne Devlin, “Growing up in Ireland’s Shadowlands”. p. 4

²⁸⁷ Seamus Deane apud. Edward Conlon, “Violent Grievs and Seductive Hopes”, p. 4

²⁸⁸ Anne Devlin, “Growing up in Ireland’s Shadowlands”, p. 3

A necessidade de escrever os acontecimentos em irlandês tem um grande significado simbólico. Ao recorrer à língua irlandesa, o jovem afirma um aspecto identitário próprio, o da língua, em oposição àquela imposta pela potência colonial. Para além disso, perante a necessidade de exprimir realidades tão distintas e fantasiosas, o jovem vê-se obrigado a utilizar uma língua também distinta²⁸⁹, de forma a articular capazmente estas realidades. O esforço do jovem resulta inglório, uma vez que nenhum dos pais tem conhecimentos de irlandês para acompanhar a sua leitura em voz alta. Mas o acto de exprimir, por escrito, os silêncios traumáticos da sua família, apresenta-se como antídoto da dor e do trauma, e aponta-nos a função psicológica da narrativa²⁹⁰ e da escrita, a necessidade de contarmos histórias para combater a tragédia, o trauma e exorcizar o passado.

Ainda no episódio *Reading in the Dark October 1948*, durante a aula de Inglês, o professor elogia a simplicidade e beleza de um texto escrito por um dos colegas de turma do nosso narrador, afirmando: “Now that, (...) that’s writing. That’s just telling the truth” (RD, p. 21). Esta afirmação convida-nos à reflexão sobre o objectivo da escrita e da literatura que, segundo o professor, é contar a verdade e remete-nos para uma afirmação análoga de uma personagem de José Saramago que afirma que “a história não é a vida real, literatura sim, e nada mais²⁹¹”. Ambas as afirmações exprimem a necessidade da procura da verdade e que é através da literatura que se descobre a verdade do indivíduo e dos povos.

No final do penúltimo capítulo, o nosso jovem questiona-se sobre se obteve a verdade, “(...) how did I know I had been told the truth?” (RD, p. 206), o que revela a sua incerteza sobre o verdadeiro conhecimento dos factos. No entanto, quando no final da história o jovem se encontra novamente nas escadas, já não há qualquer referência a entidades sobrenaturais: “In the hallway, I heard a sigh and looked back to the lobby window. There was no shadow there. It must be my mother in her sleep, sighing, perhaps, for my father” (RD, p. 233). Há, antes, uma esperança de reconciliação e entendimento, nomeadamente na referência à visita que o pai de um soldado inglês morto à porta de casa faz à família do nosso narrador.

²⁸⁹ Liam Harte, “History Lessons”, p. 161

²⁹⁰ Anne Devlin, “Growing up in Ireland’s Shadowlands”, p. 3

²⁹¹ José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989, p. 16. A afirmação é de uma das personagens, o revisor, num diálogo com o historiador e autor da obra a ser revista.

Ao tentar descobrir a verdade da sua família, o nosso narrador está a fazer o mesmo esforço que qualquer autor faz ao escrever a sua obra, a reescrever a(s) história(s). Ao escrever *Reading in the Dark*, Seamus Deane está a usar o potencial da memória para nos contar a realidade do seu povo e, assim, revisitar a história irlandesa, mesmo que a apresente sob a forma da fantasia. Ao fazê-lo, permite-nos uma reflexão conjunta sobre a identidade irlandesa e sobre o conflito no Norte.

CONCLUSÃO

O colonialismo é a grande marca da história da Irlanda. Terminado o nosso trabalho e depois de analisarmos a história da Irlanda, podemos concluir que a presença inglesa em solo irlandês durante oito séculos influenciou de forma indelével a cultura e a literatura irlandesas, constituindo esse facto o traço fundamental da sua história. Declan Kiberd afirma, mesmo, que “the English helped to invent Ireland”²⁹², que é o mesmo que dizer que a Irlanda é o que é devido aos ingleses. Se o colonialismo acompanha a história da Irlanda ao longo dos séculos, os “Troubles” são a sua marca característica do final do séc. XX. Tendo ocorrido na Irlanda do Norte são, no entanto, acontecimentos que têm a ver com toda a Irlanda, uma vez que a identidade irlandesa tem características porosas²⁹³ que se interligam e interagem. Assim, ao analisarmos obras sobre contextos específicos da Irlanda do Norte, escritas por escritores do Norte, estamos a analisar assuntos e problemas que dizem respeito a *toda* a Irlanda, unindo a especificidade local ao todo nacional.

O estudo que fizemos sobre o romance como género literário permitiu-nos sistematizar noções que adivinhávamos mas sobre as quais nunca tínhamos reflectido: o romance como expressão da experiência humana, no seu detalhe mais prosaico, que valoriza o indivíduo como entidade autónoma, inserido num contexto social e familiar próprio. O facto de ser um género jovem, e ainda em desenvolvimento, dá-lhe uma liberdade de experimentação, e confere-lhe um espírito livre e sem restrições que explica a dificuldade em ser objecto de uma definição formal, mas que o coloca numa posição privilegiada para retratar as sociedades modernas.

O romance irlandês desenvolve-se ao longo do séc. XIX, e testemunha movimentações que exigem a renovação na sociedade, e retrata as transformações sociais, nomeadamente a afirmação de uma classe média católica. A presença de um narrador forte e a introdução de várias histórias que se relacionam entre si em vez da criação de um enredo linear, vêm a constituir características próprias do romance irlandês, que colabora na concepção da Irlanda como uma nação culturalmente distinta, ao mesmo tempo que o nacionalismo se desenvolve. No entanto, é no séc. XX, com o

²⁹² Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 1

²⁹³ Laura Pelaschiar, *Writing the North*, p. 11

modernismo, que o romance irlandês se revela para o mundo e revoluciona os conceitos até então existentes. Vários nomes contribuem para a riqueza do romance modernista irlandês. No entanto, James Joyce propõe, com *Ulisses*, um texto que, através de uma nova forma e de uma nova linguagem que exprime a desordem interior das personagens, uma nova representação para o espírito e a experiência humanas.

A inovação do romance modernista irlandês abriu possibilidades ao romance actual que, perante todas as transformações da sociedade, se revela cheio de vitalidade, contribuindo para a renovação estética da representação da sociedade irlandesa. Exemplo disso são as obras que estudámos, *Fat Lad* e *Reading in the Dark*. Estas obras, ao abordarem o tema específico dos “Troubles”, transportam-nos ao violento conflito sectário da Irlanda do Norte, representando-o de uma forma inovadora e interventiva, que permite uma reflexão colectiva e possibilita um esforço de renovação da sociedade. Igualmente, ao abordarem a experiência individual das personagens, *Fat Lad* e *Reading in the Dark* estão, de facto, a retratar a experiência colectiva de um povo nos aspectos sociais e políticos, que se interligam. Aliás, *Reading in the Dark* lembra-nos que, na Irlanda, as dimensões pública e privada se confundem. Assim, a experiência do indivíduo é usada como símbolo, como uma metáfora da experiência do grupo. Podemos assim afirmar que o romance é, de facto, uma importante expressão da história da Irlanda e pode e deve ser visto como um documento social que retrata a sociedade irlandesa nas suas muitas facetas.

Os romances que estudámos testemunham a fase de evolução crescente do romance na Irlanda do Norte. A linguagem do pós-moderno que ambos usam, ainda que de forma moderada, empresta-lhes um cunho multi-vocal e multi-geracional, inovador e criativo. Ambos utilizam a ironia e a ternura como forma de *temperar* o mundo de violência que retratam, e ambos nos apresentam a Irlanda sob o aspecto urbano, numa ruptura com a tradição literária irlandesa que privilegia o rural. *Fat Lad*, particularmente, ao apresentar Belfast como uma cidade cosmopolita, universaliza a *questão irlandesa*, tornando-a numa questão global e propõe a redenção da Irlanda do Norte, libertando-a do seu destino de “province of doom”²⁹⁴.

O lugar é importante em ambos os romances. Se *Fat Lad* privilegia Belfast, a cidade das virtudes protestantes, transformando-a mesmo numa personagem, *Reading in*

²⁹⁴ Eve Patten, “Fiction in Conflict”, p. 146

the Dark, na sua perspectiva católica, apresenta-nos Derry, a cidade da resistência nacionalista. Mas o *sentido de lugar* nestes romances ultrapassa esta dualidade simplista e aponta-nos a especificidade da Irlanda do Norte, onde o espaço pode representar a fronteira entre o território onde, apesar de tudo, ainda reina alguma tranquilidade, e o território do conflito e da hostilidade. *Reading in the Dark* apresenta-nos o lugar como sinónimo de transgressão e acrescenta uma carga fantasiosa aos lugares, que os aproxima da lenda.

As relações familiares e os conflitos com os progenitores são abordados em ambos os romances. *Fat Lad* escolhe a relação entre Drew e o pai, caracterizada por um passado de violência e culpa, para retratar o conflito nacional, contribuindo para o retrato negativo do *pai irlandês*, comum na literatura irlandesa. Por seu lado, *Reading in the Dark* prefere privilegiar o confronto mãe-filho, no conflito surdo que o narrador da história mantém com a sua mãe por esta albergar sentimentos de vergonha e culpa devido a acções do passado. O retrato psicológico da mãe do narrador afasta-se do retrato estereotipado e secundário com que a *mãe irlandesa* é representada na literatura.

Patterson e Deane contribuem para a criação de uma nova linguagem que exprime a transformação do Norte e permite a compreensão da consciência e da identidade. Essa identidade é expressa através de aspectos autobiográficos que ambos os romances ostentam, nomeadamente na utilização de factos pessoais dos autores nas obras. *Reading in the Dark*, particularmente, desenvolve o aspecto autobiográfico através da utilização da narração na primeira pessoa do singular, permitindo um estilo mais intimista e pessoal. As características autobiográficas não retiram o carácter ficcional das obras, mas permitem uma auto-reflexão e uma reflexão sobre o outro que conduzem à consciencialização da identidade própria e colectiva. Nessa reflexão sobre o outro podem incluir-se circunstâncias históricas e sociais que, no caso do nosso estudo, são fundamentais para a consciencialização da identidade.

Em ambos os romances testemunhámos, assim, a importância dada à linguagem como expressão da identidade pessoal e colectiva que, por vezes, se manifesta numa forma negativa, por uma *não expressão*. Em *Fat Lad*, essa *não expressão* indica-nos a dificuldade que a sociedade irlandesa manifesta, ainda, em exprimir a sua história. Em *Reading in the Dark*, a *não expressão*, que se manifesta através de silêncios e de uma linguagem simbólica, indica-nos uma mutilação da representação da identidade numa

sociedade colonizada e oprimida. Por mutilação relembramos a ideia de não integridade da consciência nacional, como a falta de um membro num corpo. Em *Reading in the Dark*, a linguagem revela-se duplamente como um objecto de opressão colonial ao mesmo tempo que transmite, também, resistência anti-colonial. Aliás, a premissa colonial está perfeitamente identificada em *Reading in the Dark*, que se apresenta como uma extensão das convicções defendidas por Deane como crítico literário²⁹⁵.

Ainda relativamente à identidade, não podemos deixar de referir a forte ligação que esta desenvolve com a memória, sem a qual não existe consciência do eu. Esta ligação é simétrica à ligação entre o passado e o presente que é largamente desenvolvida em ambas as obras. Sobre isso corroboramos a afirmação de Kennedy-Andrews, “[m]uch modern Irish fiction is a remembering”²⁹⁶. Esta afirmação estabelece a importância da memória na literatura irlandesa moderna, que explicamos pelo facto de esta espelhar uma sociedade traumatizada por um conflito duradouro e profundo. A necessidade de (re)escrever sobre o acontecimento traumático explica-se pela necessidade de o ultrapassar e a literatura permite um esforço de memória colectiva que favorece a libertação desse trauma. *Fat Lad* e *Reading in the Dark* foram publicados numa fase final do processo de paz da Irlanda que já não vivia os acontecimentos mais traumáticos dos “Troubles”; esse tempo já permitia ao indivíduo *sair* da memória traumática, possibilitando que os acontecimentos fossem vistos e analisados com algum distanciamento, o que favorece a cicatrização da dor.

De facto, dor, sofrimento e culpa são aspectos largamente abordados em ambos os romances, remetendo-nos, assim, para os sentimentos da sociedade irlandesa. Estes romances propõem hipóteses de redenção através dos seus enredos. *Reading in the Dark*, particularmente, utiliza frequentemente o verbo saber, *to know*²⁹⁷, ao apresentar-nos o seu protagonista numa busca pelo passado da sua família sugerindo, dessa forma, a importância do conhecimento para a consciencialização do eu e para a possibilidade de perdão. Ao mesmo tempo, no entanto, o próprio romance sugere o verbo contar, *to tell*, como veículo de catarse pessoal e colectiva. *Saber* e *contar* apresentam-se como forças dinamizadoras da (re)criação da história irlandesa e permitem a expiação e a remissão da culpa, favorecendo o futuro comum da Irlanda. Os romances estudados

²⁹⁵ Liam Harte, “History Lessons”, p. 149

²⁹⁶ Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, p. 113

²⁹⁷ Stephen Regan, “Seamus Deane: *Reading in the Dark*”, p. 36

permitiram-nos concluir que, ao reflectir sobre o passado, podemos encontrar uma definição para o presente e (re)criar condições para um futuro sustentável.

Fat Lad e *Reading in the Dark* afirmam-se como romances interventivos, com um objectivo social e provam que os seus autores se apresentam como intelectuais que exercem um papel social e político, permitindo a mediação de divisões culturais e políticas²⁹⁸. Patterson e Deane utilizam a linguagem literária para responder ao novo contexto social e político que tem permitido a paz e fazem-no de uma forma imaginativa e inovadora²⁹⁹, potenciando o caminho da esperança. *Fat Lad* e *Reading in the Dark* contribuem para a crescente revitalização do romance irlandês, nomeadamente no Norte, ao apresentarem novas perspectivas da violência sectária, numa busca da articulação da identidade e da coesão social, contribuindo para a criação da *quinta província* da imaginação, um espaço alternativo, de reflexão e com uma linguagem própria, em que todas as oposições se resolvem e a unidade nacional se articula.

Fat Lad e *Reading in the Dark* provam que o passado influencia enormemente o presente: “Can’t you let the past be the past? But it wasn’t the past (...)” (RD, p. 42) e identificam uma preocupação pela memória e pela linguagem na articulação da identidade. A história irlandesa é revisitada numa tentativa de reflectir sobre o passado e ultrapassar as experiências traumáticas, numa visão de reconciliação e perdão³⁰⁰. Ambos os romances apontam a possibilidade de redenção. Anne Devlin refere a função psicológica da narrativa³⁰¹ para explicar que é importante *contar histórias* para ultrapassar o trauma. Ao escrever estas histórias, Patterson e Deane contribuem para uma reflexão sobre a identidade irlandesa e permitem a expiação do passado.

²⁹⁸ Eóin Flannery, “Reading in the Light of *Reading in the Dark*”, p. 72

²⁹⁹ Liam Harte, “History Lessons”, p. 149

³⁰⁰ Liam Harte, “History Lessons”, p. 149

³⁰¹ Anne Devlin, “Growing up in Ireland’s Shadowlands”, p. 3

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA:

DEANE, Seamus, *Reading in the Dark*. Londres: Vintage, 1997

McNAMEE, Eoin, *Resurrection Man*. [Londres?]: Faber and Faber, 2004

O'BRIEN, Edna, *Mother Ireland*. Londres e Nova Iorque: Penguin, 1988

PATTERSON, Glenn, *Burning Your Own*. Londres: Sphere Books, 1989

PATTERSON, Glenn, *Fat Lad*. Londres: Minerva Paperbacks, 1993

PATTERSON, Glenn, *Lapsed Protestant*. Dublin: New Island, 2006

YEATS, W. B., *The Collected Poems*. Londres e Basingstoke: Papermac, 1982

HISTÓRIA:

BROWN, Terence, *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-79*. Glasgow: Fontana, 1981

BUCKLAND, Patrick, *A History of Northern Ireland*. Dublin: Gill and Macmillan, 1981

CONNOLLY, S. J. (ed.), *Kingdoms United? Great Britain and Ireland since 1500 Integration and Diversity*. Dublin e Portland: Four Courts Press, 1999

CONNOLLY, S. J. (ed.), *The Oxford Companion to Irish History*. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 2002

COOGAN, Tim Pat, *The Troubles, Ireland's Ordeal 1966-1996 and the Search for Peace*. Londres: Arrow Books, 1996

DUFFY, Seán (ed.), *Atlas of Irish History*. Dublin: Gill and Macmillan, 2000

FEENEY, Brian, *O'Brien Pocket History of The Troubles*. Dublin: The O'Brien Press Ltd, 2007

FOSTER, R. F., *Modern Ireland 1600-1972*. Londres e Nova Iorque: Allen Lane, 1988

FOSTER, R. F., (ed.), *The Oxford History of Ireland*. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 1989

KILLEEN, Richard, *A Short History of Ireland*. Dublin: Gill and Macmillan, 1994

LOUGHLIN, James, "Imagining 'Ulster': The North of Ireland and British National Identity, 1880-1921", in *Kingdoms United? Great Britain and Ireland since 1500 Integration and Diversity*, ed. J.S. Connolly, 109-122. Dublin e Portland: Four Courts Press, 1999

McKITTRICK, David, e David McVea, *Making Sense of the Troubles*. Londres: Penguin, 2001

MOODY, T.W., e F.X. Martin (ed.), *The Course of Irish History*. Cork: The Mercier Press, 1991

MURPHY, John A., *Ireland in the Twentieth Century*. Dublin: Gill and Macmillan, 1989

O'BRIEN, Brendan, *A Pocket History of the IRA*. Dublin: The O'Brien Press, 1985

PASETA, Senia, *Before the Revolution Nationalism, Social Change and Ireland's Catholic Élite 1879-1922*. Cork: Cork University Press, 1999

PURDIE, Bob, *Politics in the Streets: The origins of the civil rights movement in Northern Ireland*. Belfast: Blackstaff Press, 1990

CRÍTICA LITERÁRIA:

ACHESON, James, (ed.), *The British and Irish Novel Since 1960*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2002

ARMSTRON, Nancy, *Desire and Domestic Fiction A Political History of the Novel*. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press, 1987

BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination: four essays*, ed. Michael Holquist, Slavic Series, No. 1. Austin: University of Texas Press, 2008

BELL, Ian A., (ed.), *Peripheral Visions Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*. Cardiff: University of Wales Press, 1995

BHABHA, Homi, *Nation and Narration*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995

BROWN, Terence, *Ireland's Literature Selected Essays*. Mullingar e Totowa: The Lilliput Press e Barnes & Noble Books, 1988

BURGESS, Miranda, “The national tale and allied genres, 1770s-1840s”, *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster, 39-59. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

CAHALAN, James M., *The Irish Novel A Critical History*. Dublin: Gill and Macmillan Ltd, 1988

CARTER, Ronald e John McRae, *The Routledge History of Literature in English Britain and Ireland*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1997

CARVALHO, Paulo Eduardo de Almeida, *A História no Território da Imaginação: A Irlanda de Brian Friel e Field Day*. Dissertação de Mestrado em Cultura Inglesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993

CLEARY, Joe, e Claire Connolly, (eds.), *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*. Cambridge: Cambridge University Press: 2005

CONNOLLY, Peter (ed.), *Literature and the Changing Ireland*. Gerrards Cross: Colin Smythe Ltd., Totowa: Barnes & Noble Books, 1982

CORCORAN, Neil, *After Yeats and Joyce: Reading Modern Irish Literature*. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 1997

CRAIG, Patricia, (ed.), *The Oxford Book of Ireland*. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 2003

DEANE, Seamus, *A Short History of Irish Literature*. Notre Dame e Londres: University of Notre Dame Press e Routledge, 1994

DEANE, Seamus, “Autobiography and Memoirs 1890-1988”, in *The Field Day Anthology of Irish Writing*, ed. Seamus Deane. Derry: Field Day Publications, 1991

DEANE, Seamus, "Introduction", in *Nationalism, Colonialism and Literature*, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward W. Said. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992

DOUGLAS, Aileen, "The novel before 1800", in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster, 22-38. Cambridge: Cambridge University Press., 2006

EAGLETON, Terry, *Crazy John and the Bishop and Other Essays on Irish Culture*. Cork: Cork University Press in association with Field Day, 1998

EAGLETON, Terry, *The English Novel An Introduction*. Oxford, Malden e Victoria: Blackwell Publishing, 2005

ENDER, Evelyne, *Architexts of Memory: Literature, Science, and Autobiography*. Michigan: University of Michigan Press, 2008

EYSTEINSSON, Astradur, *The Concept of Modernism*. Ítaca e Londres: Cornell University Press, 1992

FLANNERY, Eóin, "Reading in the Light of *Reading in the Dark*", in *Irish Studies Review*, Vol. 11, No. 1, April 2003, 71-80

FOSTER, John Wilson, "Irish Fiction 1965-1990", in *The Field Day Anthology of Irish Writing*, ed. Seamus Deane, 937-943. Derry: Field Day Publications, 1991

FOSTER, John Wilson, (ed.), *The Cambridge Companion To The Irish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

FRASIER, Adrian, "Irish modernisms, 1880-1930", in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster, 113-132. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

GIBBONS, Luke, "Constructing the Canon: Versions of National Identity", in *The Field Day Anthology of Irish Writing*, ed. Seamus Deane, 950-955. Derry: Field Day Publications, 1991

GIBSON, Andrew, *Postmodernity, Ethics and the Novel From Leavis to Levinas*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1999

GRUBGELD, Elizabeth, "Life writing in the twentieth century" in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster, 223-237. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

HACKETT, Claire, e Bill Rolston, "The burden of memory: Victims, storytelling and resistance in Northern Ireland", *Memory Studies*, Vol. 2, 2009, 355-6

HALE, Dorothy J., *Social Formalism The Novel in Theory from Henry James to the Present*. Stanford: Stanford University Press, 1998

HARTE, Liam, e Michael Parker, (eds.), *Contemporary Irish Fiction Themes, Tropes, Theories*. Basingstoke e Londres: Macmillan Press, Ltd, 2000

HARTE, Liam, e Michael Parker, "Reconfiguring Identities: Recent Northern Irish Fiction" in *Contemporary Irish Fiction Themes, Tropes, Theories*, ed. Liam Harte e Michael Parker, 232-254. Basingstoke e Londres: Macmillan Press Ltd, 2000

HARTE, Liam, "History lessons: Postcolonialism and Seamus Deane's *Reading in the Dark*", in *Irish University Review*, 30, Spring/Summer, 2000, 149-162

HAWTHORN, Jeremy, *Studying the Novel An Introduction*. Londres: Edward Arnold Publishing, 1994

HICKMAN, Mary J., "Migration and Diaspora" in *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, ed. Joe Cleary e Claire Connolly, 117-136. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HUGHES, Eamonn, "Belfastards and Derriers", *The Irish Review*, 20, 1997, 151-7

HUGHES, Eamonn, "'Town of Shadows': Representations of Belfast in recent fiction", *Religion and Literature*, 28, No. 2-3, 1996, 141- 160

HUNTER, J. Paul, *Before Novels The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. Nova Iorque e Londres: W.W. Norton & Company, 1990

HUYSEN, Andreas, *Present Pasts Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003

IMHOF, Rüdiger, *The Modern Irish Novel Irish Novelists after 1945*. Dublin: Wolfhound Press, 2002

JAMESON, Fredric, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 2003

JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2008

JEFFARES, A. Norman, *Anglo-Irish Literature*. Dublin: Gill and Macmillan, 1982

JONES, Nesta, *Faber Critical Guides Brian Friel Philadelphia, Here I Come Translations Making History Dancing at Lughnasa*. Londres e Nova Iorque: Faber and Faber, 2000

KEARNEY, Richard, *Postnationalist Ireland Politics, Culture, Philosophy*. Nova Iorque: Routledge, 1997

KENNEALLY, Michael, (ed.), *Irish Literature and Culture*. Irish Literary Studies 35, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1992

KENNEDY-ANDREWS, Elmer, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969: (de-) constructing the North*. Portland: Four Courts Press, 2003

KENNEDY-ANDREWS, Elmer, "The novel and the Northern Troubles" in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster, 238-258. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

KIBERD, Declan, *Inventing Ireland The Literature of the Modern Nation*. Londres: Vintage, 1996

KIBERD, Declan, "Irish Literature and Irish History" in *The Oxford History of Ireland*, ed. R.F. Foster, 230-281. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 1989

KING, Nicola, *Memory, Narrative, Identity Remembering the Self*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2003

KIRKLAND, Richard, "Bourgeois Redemptions: the Fictions of Glenn Patterson and Robert McLiam Wilson" in *Contemporary Irish Fiction Themes, Tropes, Theories*, ed. Liam Harte e Michael Parker, 213-231. Basingstoke e Londres: Macmillan Press, Ltd, 2000

KIRKLAND, Richard, "Dialogues of Despair: Nationalist Cultural Discourse and the Revival in the North of Ireland, 1900-20", in *Irish University Review*, 33, 2003, 64-78.

KIRKLAND, Richard, *Identity Parades Northern Irish Culture and Dissident Subjects*.
Liverpool: Liverpool University Press, 2002

KIRKLAND, Richard, *Literature and Culture in Northern Ireland Since 1965: Moments of Danger*. Londres e Nova Iorque: Penguin, 1996

KREILKAMP, Vera, "The novel of the big house", in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster, 60-77. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

LaCAPRA, Dominick, *History, Politics and the Novel*. Ítaca e Londres: Cornell University Press, 1987

LEHAN, Richard, *The City in Literature An Intellectual and Cultural History*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1998

LLOYD, David, *Irish Times Temporalities of Modernity*. Field Day, Files 4, ed. Seamus Deane e Breandán Mac Suibhne, Keough-Naughton Institute for Irish Studies, University of Notre Dame / Field Day, Dublin, 2008

LONGLEY, Edna, *The Living Stream: Literature & Revisionism in Ireland*. Newcastle-upon-Tyne: Bloodaxe Books, 1994

LONGLEY, Edna, "What do Protestants Want?", in *The Irish Review*, 20, 1997, 104-120

LUNDY, Patricia, e Mark McGovern, "The Politics of Memory in Post-Conflict Northern Ireland", in *Peace Review*, Volume 13, Issue 1, 2001, 27-33

LYONS, Paddy, e Alison O'Malley-Younger, (eds.), *No Country For Old Men Fresh Perspectives on Irish Literature*. Reimagining Ireland, Volume 4, ed. Dr. Eamon Maher, Institute of Technology, Tallaght. Oxford: Peter Lang, 2009

MAHON, Peter, "In the Crypt of the Sun: Towards the Narrative Politics of Seamus Deane's *Reading in the Dark*", in *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, Vol. 5, No. 1, Janeiro 2007, 91-119

MAHONY, Christina Hunt, *Contemporary Irish Literature Transforming Tradition*. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1998

McKEON, Michael, (ed.), *Theory of the Novel A Historical Approach*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 2000

McKEON, Michael, *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 2002

MURPHY, James H., "Catholics and fiction during the Union 1801-1922", in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster, 97-112. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

NORMAN JEFFARES, A., *Macmillan History of Literature Anglo-Irish Literature*. Dublin: Gill and Macmillan, 1994

O'BRIEN, George, "The Aesthetics of Exile" in *Contemporary Irish Fiction Themes, Tropes, Theories*, ed. Liam Harte e Michael Parker, 35-55. Basingstoke e Londres: Macmillan Press, 2000

OLNEY, James, *Memory & Narrative The Weave of Life-Writing*. Chicago e Londres: The Chicago University Press: 1998

PARKER; Michael, *Northern Irish Literature 1975-2006: The Imprint of History*. Basingstoke e Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2007

PARLEJ, Piotr, *The Romantic Theory of the Novel Genre and Reflection in Cervantes, Melville, Flaubert, Joyce and Kafka*. Baton Rouge e Londres: Louisiana State University Press, 1997

PATTEN, Eve, "Fiction in Conflict: Northern Ireland's prodigal novelists", in *Peripheral Visions Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*, ed. Ian A. Bell, 128-148. Cardiff: University of Wales Press, 1995

PATTEN, Eve, "Ireland's 'Two Cultures' Debate: Victorian Science and Literary Revival" in *Irish University Review*, Vol. 33, No. 1, 2003, 1-13.

PATTERSON, Glenn, "I am a Northern Irish novelist", in *Peripheral Visions Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*, ed. Ian A. Bell, 149-152. Cardiff: University of Wales Press, 1995

PEACH, Linden, *The Contemporary Irish Novel Critical Readings*. Basingstoke e Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004

PELASCHIAR, Laura, "Transforming Belfast: The Evolving Role of the City in Northern Irish Fiction", *Irish University Review*, Vol. 30, No. 1, 2000, 117-131

PELASCHIAR, Laura, *Writing the North The Contemporary Novel in Northern Ireland*. Trieste: Edizioni Parnaso, 1998

PENNEBAKER, James W., Dario Paez, e Bernard Rimé (eds.), *Collective Memory of Political Events Social Psychological Perspectives*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1997

PIERCE, David, *Light, Freedom and Song A Cultural History of Modern Irish Writing*.
New Haven e Londres: Yale University Press, 2005

POWELL, Kersti Tarien, *Irish Fiction: An Introduction*. Nova Iorque e Londres:
Continuum, 2004

REGAN, Stephen, “‘Sacred spaces’: writing home in Recent Irish memoirs and
autobiographies (John McGahern’s *Memoir*, Hugo Hamilton’s *The Speckled People*,
Seamus Deane’s *Reading in the Dark* and John Walsh’s *The Falling Angels*)” in *Irish
Literature Since 1990: Diverse Voices*, ed. Scott Brewster and Michael Parker, 232-249.
Manchester: Manchester University Press, 2009

REGAN, Stephen, “Seamus Deane: *Reading in the Dark*”, in *Irish Studies Review*, No.
19, Summer 1997, 35-40

RICE, Philip and Patricia Waugh (eds.), *Modern Literature Theory A Reader*. Londres e
Nova Iorque: Arnold, 1996

ROBERT, Marthe, *The Origins of the Novel*. Bloomington: Indiana University Press,
1980

SCANLAN, Margaret, *Plotting Terror Novelists and Terrorists in Contemporary
Fiction*. Charlottesville e Londres: University Press of Virginia, 2001

SCHWARZ, Daniel R., *Reading the Modern British and Irish Novel 1890-1930*.
Malden, Oxford e Victoria: Blackwell Publishing, 2005

SHAFFER, Brian W., (ed.), *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*.
Malden, Oxford e Victoria: Blackwell Publishing, 2005

SKINNER, John, *An Introduction to Eighteenth-Century Fiction Raising the Novel*. Basingstoke e Nova Iorque: Palgrave, 2001

SMYTH, Gerry, *Decolonisation and Criticism The Construction of Irish Literature*. Londres: Pluto Press, 1998

SMYTH, Gerry, *The Novel and the Nation, Studies in the New Irish Fiction*. Londres e Chicago: Pluto Press, 1997

STEWART, Bruce, "James Joyce", in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster, 133-152. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

TITLEY, Alan, "The novel in Irish", in *The Cambridge Companion To The Irish Novel*, ed. John Wilson Foster, 171-188. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

TÓIBIN, Colm, (ed.), *The Penguin Book of Irish Fiction*. Londres e Nova Iorque: Penguin, 1999

WATT, Ian, *The Rise of the Novel Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: The Hogarth Press, 1993

WEEKES, Ann Owen, "Figuring the Mother in Contemporary Irish Fiction", in *Contemporary Irish Fiction Themes, Tropes, Theories*, ed. Liam Harte e Michael Parker, 100-124. Basingstoke e Londres: Macmillan Press, 2000

WHITE, Hayden, *The Content of Form Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990

BIBLIOGRAFIA VÁRIA:

DAMÁSIO, António, *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. Nova Iorque: G. P. Putman's Sons, 1994

DILLON, Martin, *The Shankill Butchers A Case Study of Mass Murder*. Londres: Harrow Books, 1990

WEBGRAFIA:

BARFOOT, C. C., e, Theo D'Haen, (eds.), *The Clash of Ireland: Literary Contrasts and Connections*. Amsterdão: Rodopi, DQR Studies in Literature 4, 1989

http://books.google.pt/books?id=KDM63NKpRrMC&printsec=frontcover&dq=The+clash+of+Ireland&hl=pt-PT&ei=hSH5TOa5Os_3sgay18HcAw&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=1&ved=0CCkQ6wEwAA#v=onepage&q&f=false

BOYERS, Robert, "Identity and Diffidence", in *The New Republic*, Vol. 216, No. 20, May 19, 1997, pp. 33-6

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_16/, consultado 28 Maio, 2010

CONLON, Edward, "Violent Grievs and Seductive Hopes," in *The New Leader*, Vol. LXXX, No. 14, 8 de Setembro, 1997, pp. 16-17

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_18/, consultado 2 Agosto, 2010

COTTRELL, Peter, *The Anglo-Irish War: The Troubles of 1913-1922*. Oxford: Osprey Publishing, 2006

http://books.google.pt/books?id=qMpGh8UyICgC&printsec=frontcover&dq=The+Anglo-Irish+war,+Peter+Cotrell&source=bl&ots=KWZspSmO0k&sig=mfrIeJBKYUa_ah35BnPsIW5i_aQ&hl=pt-PT&ei=Xxz5TMvnHtHwsgaOtLDbAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

COTTRELL, Peter, *The Irish Civil War 1922-23*. Oxford: Osprey Publishing, 2008

http://books.google.pt/books?id=Zn22MvnyW2QC&printsec=frontcover&dq=The+Irish+Civil+War,+Peter+Cotrell&hl=pt-PT&ei=3xz5TJ3LI4_Lswb3m9nKAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

DAMÁSIO, António, "How the Brain Creates the Mind" in *Scientific American*, Agosto 2002

<http://people.brandeis.edu/~teuber/damsio.pdf>

DEIGNAN, Tom, "A review of *Reading in the Dark*", in *America* Vol. 177, No. 10, 11 de Outubro 1997, p. 28

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_20/, consultado 2 Agosto, 2010

DEVLIN, Anne, "Growing Up in Ireland's Shadowlands," in *The Observer Review*, 25 de Agosto 1996, p. 17

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_10/, consultado 2 Agosto, 2010

EAGLETON, Terry, "The Bogside Bard", in *New Statesman*, Vol. 125, No. 4299, 30 de Agosto 1996, p. 46

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_11/, consultado 28 Maio, 2010

EDER, Richard, "Ghost Story," in *Los Angeles Times*, 11 de Maio 1997, p. 2

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_15/, consultado 2 Agosto, 2010

FLANAGAN, Thomas, "Family Secrets", in *The New York Review of Books*, Vol. XLIV, No. 16, 23 de Outubro 1997, pp. 54-5

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_21/, consultado 28 Maio, 2010

HAND, Derek, "The Endless Possibilities of Ordinary Life," in *Irish Literary Supplement*, Vol. 16, No. 1, Spring, 1997, pp. 19-20

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_13/, consultado 2 Agosto, 2010

HUMPHREYS, Josephine, "Ghosts," in *The New York Times Book Review*, Vol. 102, 4 Maio, 1997, p. 6

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_14/, consultado 2 Agosto, 2010

McGONIGLE, Thomas, "Two Novels Look at Life in Northern Ireland," in *Chicago Tribune Books*, 8 de Junho 1997, p. 8

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_17/, consultado 2 Agosto, 2010

O'FAOLIN, Julia, "The Boy Who Wanted to Know," in *Times Literary Supplement*, No.4878, 27 de Setembro 1996, p. 22

http://www.bookrags.com/criticism/deane-seamus-1940_12/, consultado 2 Agosto, 2010

O'HEHIR, Andrew, "Irish Ghost Story", in *Salon*, 11 de Abril 1997

<http://www.salon.com/april97/reading2970411.html>, consultado 2 Agosto, 2010

PATTEN, Eve, "Critical Perspective" in *Contemporary Writers*, British Council, 2008

<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth101>, consultado 25 Outubro, 2009

PATTERSON, Nicholas, "Different Strokes – An Interview with Seamus Deane"

http://weeklywire.com/ww/06-08-98/boston_books_1.html, consultado 25 Outubro, 2009

ROSS, Andrew, "Irish Secrets & Lies", in *Salon*, 11 de Abril 1997

<http://www.salon.com/april97/deane970411.html>, consultado 2 de Agosto, 2010

SHAW, George Bernard, "Preface for Politicians" in *John Bull's Other Island*. n.p.: Wildside Press, n.d.

http://books.google.pt/books?id=4XAWC55rMkIC&pg=PR36&lpg=PR36&dq=Nobody+in+Ireland+of+any+intelligence+likes+Nationalism+more+than++man+with+a+broken+arm+likes+having+it+set,+George+Bernard+Shaw&source=bl&ots=gR1p8kbvlg&sig=7FJd2IlbXmgCOio4AJrIVLZwPAA&hl=pt-PT&ei=T7z-TOPLHoas8QPxnZCNCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, consultado 8 Agosto 2010

FILMES:

Bloody Sunday (2002). Filme. Realizado por Paul Greengrass. Reino Unido: Optimum Releasing Ltd., 2002

Michael Collins (1996). Filme. Realizado por Neil Jordan. Reino Unido: Warner Home Video Limited.

Resurrection Man (1998). Filme. Realizado por Marc Evans. Reino Unido: Universal Studios Limited.

The Butcher Boy (1997). Filme. Realizado por Neil Jordan. Reino Unido: Warner Brothers.