UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

VICTOR AUGUSTO DA CRUZ PACHECO

História, performatividade e forma narrativa em *Days Without End* de Sebastian Barry
(Versão Corrigida)

SÃO PAULO

2019

VICTOR AUGUSTO DA CRUZ PACHECO

História, performatividade e forma narrativa em *Days Without End* de Sebastian Barry

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Patricia Zuntini de Izarra

SÃO PAULO
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P116h Pacheco, Victor Augusto da
História, performatividade e forma narrativa em
Days Without End de Sebastian Barry / Victor Augusto
da Pacheco ; orientadora Laura Patricia Zuntini de
Izarra. - São Paulo, 2019.
112 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês.

1. Literatura irlandesa. 2. Forma narrativa. 3.
Performatividade. 4. História da Irlanda. I. Izarra,
Laura Patricia Zuntini de, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Victor Augusto da Cruz Pacheco

Data da defesa: 20/12/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Laura Patricia Zuntini de Izarra

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 10/02/2020

Profª. Dra. Laura P.Z. Izarra
Departamento de Letras Modernas

PACHECO, V. A. C. **História, performatividade e forma narrativa em *Days Without End* de Sebastian Barry**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Dedico esta pesquisa à minha mãe, Judite, e aos meus avós, Augusto (in memoriam) e Benedita, por sempre terem acreditado na Educação.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por ter financiado esta pesquisa ao longo destes vinte e quatro meses.

À Profa. Dra. Laura Patricia Zuntini de Izarra por ter acreditado no meu potencial como pesquisador desde o início da graduação.

À Profa. Dra. Mariana Bolfarine e ao Prof. Dr. Mário César Lugarinho pelos comentários valiosos no exame de qualificação desta pesquisa.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas, especialmente à Edite dos Santos Nascimento Mendez Pi e Dóra Versetti por todo apoio institucional.

À AUCANI pela Bolsa para Treinamento Teórico e Prático em Idiomas Mobilidade Internacional que me deu a oportunidade de fazer parte desta pesquisa na University of Limerick, Irlanda.

À Profa. Dra. Tina O'Toole pela hospitalidade e recepção na University of Limerick, Irlanda.

À Profa. Dra. Munira H. Mutran pelos sábios conselhos durante o processo seletivo.

Aos administradores dos sites *Library Genesis* e *Sci-Hub* por fazerem o acesso às pesquisas acadêmicas algo universal.

Aos amigos e colegas do Grupo de Estudos da profa. Laura Izarra: Jéssica Grant, Bruno Araújo, Rodrigo Moreira, e em especial Thiago Moyano pela leitura e provocações feitas ao texto.

Aos amigos do Coletivo de Literatura LGBT Reinaldo Arenas: Chayenne Mubarack, Jefferson Oliveira e Karina Okamoto.

Às amigas que os estudos irlandeses me deu: Camila Batista, Caroline Eufrausino, Mariana Bolfarine e Patricia Aquino. Serei sempre grato pela amizade, companheirismo e orientações. Ninguém sai!

Às amigas que a Letras me deu: Ariane Vicente Mota, Ruth Carvalho, Aline Parra. Em especial a Caroline Favret e Caru Moutsopoulos: obrigado por estarem do meu lado em todos os momentos, bons e ruins.

Ao Eduardo Cardoso, pelo *afeto*.

PACHECO, V. A. C. **História, performatividade e forma narrativa em *Days Without End* de Sebastian Barry**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

Resumo: A presente dissertação tem como objetivo apontar a relação entre história, performatividade e forma narrativa no romance contemporâneo *Days Without End* (2016) do escritor irlandês Sebastian Barry. Baseado nos estudos sócio-históricos da construção de gênero e sexualidade na Irlanda (VALENTE, 1994; KIBERD, 1998; CULLINGFORD, 2008; EUFRAUSINO, 2017) e nas teorias pós-estruturalistas que unem subjetividade e linguagem (LACAN, 1956; WEEDON, 1987; KULAWIK, 2007), a análise propõe uma relação intrínseca entre a representação da subjetivação desde uma perspectiva de gênero do narrador-personagem e a linguagem utilizada na narrativa. Partindo disso, analisaremos o personagem como representação de um sujeito histórico que expõe o caráter performativo do binarismo de gênero (BUTLER, 1999). Utilizaremos o contexto histórico da construção da masculinidade estadunidense e do nacionalismo irlandês, apontando como discursos generificados estão presentes na ideia de nação de grupos nacionalistas. Através desse ponto de vista historiográfico, poderemos entender as contingências da performance de gênero de McNulty que cria na narrativa espaços generificados. Por essa mesma perspectiva, investigaremos como a linguagem simula as questões históricas e de performatividade, ao apresentar o conflito entre as línguas inglesa e irlandesa. Na união entre sujeito e linguagem, apontaremos para os elementos poéticos do texto que revelam uma performatividade textual ao exibir as questões históricas da identidade irlandesa. A relação entre McNulty e a linguagem sugere uma contestação linguística e de identidade: ele é um sujeito que, através da sua narrativa, aponta para os processos colonizatórios e migratórios pelos quais passou.

Palavras-chave: Literatura irlandesa; Forma narrativa; Performatividade; História da Irlanda.

PACHECO, V. A. C. **História, performatividade e forma narrativa em *Days Without End* de Sebastian Barry**. Master's Dissertation (MA) — Departamento de Letras Modernas Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

Abstract: This dissertation aims to point out the relationship between history, performativity and narrative form in the *novel Days Without End* (2016) by the contemporary Irish writer Sebastian Barry. Based on socio-historical studies on gender and sexuality in Ireland (VALENTE, 1994; KIBERD, 1998; CULLINGFORD, 2008; EUFRAUSINO, 2017) and poststructuralist theories that connect subjectivity and language (LACAN, 1956; WEEDON, 1987; KULAWIK, 2007), the analysis proposes an intrinsic relationship between the representation of Thomas McNulty's subjectivation from a gender perspective and the language he uses in the narrative. We will examine the character as a representation of a historical subject that exposes the performative aspect of gender (BUTLER, 1999). We will investigate the historical context of the construction of US masculinity and Irish nationalism, pointing out how gendered discourses are present in the idea of a nation. From this historiographical point of view, we can understand the contingencies of McNulty's performance that creates gendered spaces. Through this same perspective, we will investigate how language simulates historical and performativity issues by presenting the conflict between the English and Irish languages. In the connection between subject and language, we will point to the poetic elements that reveal textual performativity.

Keywords: Irish literature; Narrative form; Performativity; Irish history.

“History is the nightmare from which I’m trying to awake”
James Joyce, *Ulysses*

“Always historicize!”
Fredric Jameson, *The Political Unconsciousness*

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I.....	26
1. Da história ao texto: Fontes e representações historiográficas.....	27
2. Os problemas de gênero na história irlandesa.....	45
PARTE II.....	61
3. Entre a história e a performatividade: A linguagem poética.....	62
4. A (corp)oralidade textual.....	85
CONCLUSÃO.....	97
BIBLIOGRAFIA.....	103

INTRODUÇÃO

No ensaio “The Poetry of the Celtic Races” (1896), que busca definir a essência de identidade e cultura da raça celta, Ernest Renan afirma: “se nos fosse permitido designar sexo às nações assim como aos indivíduos, deveríamos ter que dizer sem hesitação que a raça Celta (...) é uma raça essencialmente feminina”¹(RENAN, 1896, p. 8 — tradução nossa). Em *Inventing Ireland*, publicado quase cem anos depois do ensaio de Renan, Declan Kiberd (1995; 2000) expõe as noções identitárias irlandesas de forma dicotômica: “se os últimos [os ingleses] eram maduros e racionais, os primeiros [os irlandeses] deviam ser instáveis e emocionais; se os ingleses eram adultos e másculos, os irlandeses deveriam ser infantis e femininos”² (KIBERD, 1995, p. 30 - tradução nossa). Nessas poucas linhas, observamos que a noção de identidade irlandesa se dava a partir do binarismo de gênero (homem/mulher) e os estereótipos impostos pelo colonizador inglês. A questão da masculinidade e feminilidade na cultura irlandesa foi fundamental no processo de autonomia e independência política no final do século XIX e começo do XX, centrando-se na figura masculina heróica e mítica do Celta para o treinamento paramilitar e, no contexto cultural, a revalorização da língua gaélica para a produção de literatura e conhecimento (idem, p. 22).

Literatura e identidade de gênero não é um tema contemporâneo na história da cultura irlandesa. Declan Kiberd (1985, 1989, 2005) aponta a androginia como uma temática recorrente na literatura irlandesa que, para o autor, seria “a constante atração abordada em textos entre mulheres masculinas e homens femininos”³, mostrando uma multiplicidade do

---

¹ “If it be permitted us to assign sex to nations as to individuals we should have to say without hesitance that the Celtic race (...) is essentially feminine race.” (RENAN, 1896, p.8)

² “(...) if the former mature and rational, the later must be unstable and emotional; if the English were adult and manly, the Irish must be childish and feminine.” (KIBERD, 1995, p. 30)

³ “the constant attraction reported in texts between manly women and womanly men.” (KIBERD, 2005, p. 12)

sujeito no que diz respeito à sua identidade de gênero (KIBERD, 2005, p. 12 - tradução nossa). Segundo o autor, essa temática pode ser recuperada desde a tradição dos poetas bárdicos que performavam as canções de amor em uma voz poética feminina (KIBERD, 1989, p. 283). A multiplicidade das vozes narrativas desde essa perspectiva de performance autoral de gênero é vista dentro de autores como William Congreve (1670-1729), George Farquhar (1677-1707), Oscar Wilde (1854-1900), George Bernard Shaw (1856-1850), Maria Edgeworth (1768-1869), W.B. Yeats (1865-1939) e James Joyce (1882-1941).

Na contemporaneidade a identidade sexual e a identidade de gênero também se mostram recorrentes na literatura irlandesa. Caroline Moreira Eufrausino (2017) aponta na sua tese de doutorado que escritoras e escritores como Kate O'Brien, Edna O'Brien, Claire Keegan, Emma Donoghue, Anne Enright, Cólín Toibín e Jamie O'Neill representam "(...) personagens que lidam com problemas colocados pela sexualidade, pelo *queer*, pelo encarceramento da instituição familiar e a forma de identidade"⁴ (EUFRAUSINO, 2017, p. 13 - tradução nossa). Por este mesmo caminho, acreditamos que *Days Without End* (2016), do escritor irlandês Sebastian Barry, apresenta literariamente as questões de identidade de gênero e sexualidade através de sobreposições históricas, apresentando uma relação intrínseca entre as formulações histórico-sociais de identidade de gênero e a forma narrativa.

Sebastian Barry nascido em Dublin, em 1955, é filho do arquiteto Francis J. Barry e da atriz Joan O'Hara. Após sua formação em Inglês e Latim pela Trinity College Dublin, Barry viajou entre os anos de 1977 a 1985 pelos Estados Unidos, França, Inglaterra, Grécia e Suíça. Ao retornar à Dublin, Barry recebeu a bolsa do Arts Council o que lhe rendeu a possibilidade de publicar seus primeiros escritos: *Macker's Garden* (1982) e *Strappado Square* (1983) destinadas ao público infantil; em 1985 o livro *Elsewhere: The Adventures of*

---

⁴ "(...) characters dealing with problems posed by sexuality, queerness, the incarcerating familial institution and the shape of identity (...)" (EUFRAUSINO, 2017, p. 13)

Belemus (1985) para o público infanto-juvenil; e sua autobiografia experimental *The Engine of Owl-Light* de 1987. Ao mesmo tempo, Barry publica os livros de poesia *The Water Colourist* (1983), *The Rhetorical Town* (1985) e *Fanny Hawkes Goes to the Mainland Forever* (1989). Na década de 1990, Barry começa seu percurso na dramaturgia lançando *Boss Grady's Boys* (1990), ganhando o prêmio BBC/Stewart Park Award; *The Steward of Christendom* (1995), lhe conferindo os prêmios Christopher Ewart-Biggs Memorial Prize, Ireland/America Literary Prize, Critics' Circle Award for Best New Play e the Writers' Guild Award. Além dessas peças, publicou o conjunto *Plays 1* em 1997, contendo “Prayers of Sherkin”, “White Woman Street” e “The Only True History of Lizzie Finn”. Em 1998, publica a peça *Our Lady of Sligo* e o romance *The Whereabouts of Eneas McNulty*.

Após uma pausa de quatro anos, Barry publica *Anne Dunne* (2002) e seguindo uma alternância entre publicações de romances (*A Long Long Way* (2005), indicado ao Man Booker Prize; *The Secret Scripture* (2008), ganhador do prêmio Costa Book of Year; *On Canaan's Side* (2011), indicado ao Man Booker Prize e ganhador do Walter Scott Prize; *The Temporary Gentleman* (2014); e *Days Without End* (2016)) que lhe rendeu o feito de ser o único escritor a ser premiado duas vezes pelo Costa Book of Year e Walter Scott Prize e peças teatrais (*Hinterland* (2002); *Whistling Psyche*⁵/*Fred and Jane* (2004), *The Pride of Parnell Street* (2007); *Tales of Ballycumber* (2009); *Anderson's English* (2010)). O autor também foi Honorary Fellow in Writing na Universidade de Iowa (1984), Writing Fellow na Trinity College Dublin, 1995-96, e atualmente é Laureate for Irish Fiction, pela Arts Council, sendo previsto o oferecimento de cursos de escrita criativa na University College Dublin e New York University.

---

⁵ A peça *Whistling Psyche* foi publicada na edição número 6 do *The ABEI Journal - Brazilian Journal of Irish Studies*.

O percurso ficcional de Barry aponta para uma poética do autor, definida por Fintan O'Toole em 1997. O crítico afirma que as peças e narrativas de Barry estão permeadas por enredos que lidam com o entrelaçamento do passado de sua família com os acontecimentos históricos da Irlanda. Segundo O'Toole, Barry se interessa em personagens que são “sobras da história, homens e mulheres derrotados e descartados em suas épocas.(...) São inadaptados, anómalos, forasteiros”⁶ (O'TOOLE, 1997, p. vii). Em uma entrevista disponível no seu segundo romance, *Anne Dunne* (2002), Barry comenta que seu desejo sempre foi:

to recover someone from the blank of official history, where their stories can't be written and, therefore, die away. I realize that in doing so in plays and novels, I have maligned them in the sense that I have fictionalized and made them up, though their origin may be in real people. So I have falsified them, often members of my own family, in order to perpetuate them. I am interested also not so much in a type of character, but in those individuals that stand in the memory, solitary and seemingly unimportant, against whom the years move like a black color to eradicate them.⁷ (BARRY, 2002)

Em sua obra, vê-se a representação de personagens que rompem com noções simplórias de sujeitos históricos que viveram durante os conflitos entre Irlanda e Inglaterra no séculos XIX e XX, propondo um revisionismo da escritura da história irlandesa. Segundo Natalie Harrower (2009), Barry se desvincula de binarismos (católico/protestante, inglês/irlandês, unionista/nacionalista e, no caso do romance, herói/anti-herói) que configuram o passado irlandês (HARROWER, 2009, p. 69). Os personagens estão excluídos da história oficial narrada, devido às suas características que vão contra as delimitações dessas narrativas,

---

⁶ “history’s leftovers, men and women defeated and discarded by their times. [. . .] They are misfits, anomalies, outlanders.” (O'TOOLE, 1997, p. vii)

⁷ Os excertos de textos teóricos com mais de quatro linhas e recuados aparecerão na sua versão original, tendo a tradução em nota de rodapé: “recuperar alguém do espaço em branco da história oficial, onde suas histórias não podem ser escritas e, portanto, desaparecem. Percebo que, ao fazê-lo em peças e romances, eu os ofendi no sentido de que os ficcionalizei e os inventei, embora sua origem possa estar em pessoas reais. Por isso, eu os falsifiquei, muitas vezes com membros da minha própria família, a fim de perpetuá-los. Também estou interessado não tanto em um tipo de personagem, mas naqueles indivíduos que ficam na memória, solitários e aparentemente sem importância, contra os quais os anos se movem como uma tinta preta para erradicá-los.” (BARRY, 2002 — tradução nossa)

excluindo todos aqueles que não eram ou não se consideravam nacionalistas, católicos e irlandeses.

Esse estilo também foi alvo de críticas, sendo as mais contundentes as de Elizabeth Cullingford (2004) e Liam Harte (2014). Para Cullingford, em “Colonial Policing: *The Steward of Christendom* and *The Whereabouts of Eneas McNulty*”, esse desejo de Barry em dar voz para personagens históricos apagados pela história oficial é “uma extensão do projeto do revisionismo histórico” (CULLINGFORD, 2004, p. 12). Ao analisar a peça *The Steward of Christendom* e o romance *The Whereabouts of Eneas McNulty*, a autora observa que Barry ainda apresenta uma visão monolítica dos conflitos identitários. Já Harte aponta, na leitura de *A Long Long Way* (2005), que o romance conduz o leitor a sentir pena do personagem Willie Dunne, um católico unionista soldado na I Guerra Mundial, simplificando as questões políticas e historiográficas da narrativa.

Além desse caráter revisionista, há uma auto-intertextualidade, como observa Munira H. Mutran (2009). A auto-intertextualidade seria a recorrência da história da Irlanda como eixo temático sendo representada por pessoas que integram a família do autor. Podemos questionar o uso do termo “auto-intertextualidade” por Mutran, posto que a intertextualidade é um processo que envolve texto(s) de outros autores e em Barry observamos um processo de auto-referencialidade, ou seja, o autor faz referência a outros personagens da própria obra. Há uma repetição de personagens das famílias Dunne e McNulty, sendo esta última, às vezes, mencionada como O'Hara. Kristie Good (2014), em sua tese de doutorado, faz o trabalho de mapeamento da árvore genealógica dessas duas famílias, mostrando suas aparições dentro da obra de Barry, como uma maneira de apontar uma relação de unidade entre os romances e as peças. Essa recorrência enfatiza a multiplicidade da escritura da história e das narrativas, pois há uma constante reelaboração dos fatos: Jack McNulty de *The Temporary Gentleman* (2014)

contradiz, em seu relato, a idade exata da morte de Roseanne McNulty em *The Secret Scripture* (2008), ambos romances escritos em primeira pessoa. O mesmo acontece em *White Woman Street* (1997) que tem o destino do personagem principal reescrito em *Days Without End* (2016). Com isso, a auto-referencialidade, identificada por Mutran como auto-intertextualidade, é mais que um trabalho de auto-empréstimo de temas e personagens e sim uma forma de conferir “coerência interna, significado e identidade literária” para o autor (MUTRAN, 2009 p. 254).

Este percurso crítico poderia definir o romance *Days Without End*, o qual narra em primeira pessoa a história de Thomas McNulty, tio tataravô de Sebastian Barry que, aos 15 anos, migra para os Estados Unidos em 1851, fugindo da Grande Fome irlandesa. A história deste membro da família do autor já havia sido trabalhada na peça *White Woman Street* de 1992. Na peça, Thomas McNulty, que aparece como Soldado O’Hara, é confrontado por um acontecimento do seu passado e morre devido a um tiro ocorrido durante um assalto em uma estrada de Ohio. Já no romance, Barry re-imagina o destino deste membro familiar, mas sem o final trágico apresentado na peça, tomando outras dimensões históricas e particulares para o personagem. Além de utilizar seu tio tataravô como base, Barry se inspira na homossexualidade do filho a quem ele dedica o livro.

Seguindo a informação de que o tio tataravô havia participado da Guerra Civil Americana, em *Days Without End* McNulty alista-se aos 17 anos na campanha americana de conquista das terras indígena e, após um breve período de descanso, volta novamente ao combate armado para lutar na Guerra Civil. Aos 15 anos, McNulty conhece John Cole e juntos tentam a vida como dançarinos vestidos de mulher em um bar da cidade de Daggsville para entreter os mineiros que ali trabalhavam, como uma forma de subsistência, posto que as oportunidades de trabalhos eram escassas. A narrativa de McNulty põe a questão das relações

homoafetivas no século XIX e do conceito de formação de família: ele e John Cole se casam com a bênção de um padre e adotam uma índia Sioux como filha, apontando para uma sobreposição de espaço e tempo das questões de sexualidade nas relações afetivas do século XIX.

As críticas feitas ao romance ressaltam os aspectos de composição textual, a representação histórica das relações entre Irlanda e Estados Unidos no século XIX e a construção do personagem, sobretudo o paralelismo temporal das questões de gênero e sexualidade. Alex Clark (2016), para resenha no jornal *The Guardian*, destaca a continuação de Barry em retratar as sagas das famílias Dunne e McNulty, relacionando *Days Without End* ao romance *The Secret Scripture* no quesito de estilo narrativo. O autor questiona a verossimilhança da representação da fluidez de gênero de McNulty e sua formação familiar *queer* devido ao período histórico narrado. Ainda sobre a questão de gênero, Clark ainda afirma que “A jornada de Thomas para a feminilidade é igualmente ativa para a idéia de coletividade, como pode ser visto através da sua feminilidade (...) que é separada de sua capacidade estereotipicamente masculina de guerra, em parte decorrente do seu senso de lealdade a seus companheiros soldados.”⁸ (CLARK, 2016 – tradução nossa). As resenhas de Katy Simpson Smith (2017), Sarah Begley (2017) e Michael Upchurch (2017) apontam para a construção da voz narrativa que representa a violência das guerras a partir de uma linguagem delicada e coloquial ao testemunhar a brutalidade das mortes infligidas aos índios.

Até o presente momento, houveram duas publicações acadêmicas dedicadas ao romance de Barry. Em “‘The Seam of Something Else Unnamed’: Sebastian Barry’s *Days Without End*”, Neil Campbell (2018) foca o texto na representação do oeste americano no

---

⁸ “Thomas’s journey towards womanhood is equally alive to the idea of multitude, as what could be seen as his femininity (...) is set apart from his stereotypically masculine capacity for war, in part derived from his sense of loyalty to his fellow soldiers” (CLARK, 2016)

século XIX e no “obsessivo desejo americano por estabelecer uma identidade nacional” (CAMPBELL, 2018, p. 233). Campbell observa o paralelismo feito por Barry ao relacionar as colonizações da Irlanda e Estados Unidos, mostrando que McNulty “(...) expressa um estranho parentesco com os índios com os quais ele é forçado a lutar, pois eles também seriam reduzidos a nada pelas políticas genocidas do colonial americano, assim como na Irlanda pela política britânica desde Oliver Cromwell (...)”⁹ (CAMPBELL, 2018, p. 242 – tradução nossa). Já Camila Franco Batista (2018) em “Soldiers and Indians: Victim and perpetrator traumas in Sebastian Barry's *Days Without End*” analisa o romance desde a perspectiva dos estudos do trauma, mostrando que há uma justaposição entre o trauma da Grande Fome sofrido por McNulty na Irlanda e o seu papel como perpetuador do trauma através do seu trabalho como soldado nas ações militares contra a população indígena dos Estados Unidos (BATISTA, 2018, p. 101-107). É válido mencionar também que Bruce Stewart disponibilizou no site *Ricorso* sua apresentação “‘His veritable gospel’: Sebastian Barry and Religio Medici”, onde aborda o uso do Hiberno English, dialeto surgido a partir da interação entre a língua inglesa e irlandesa durante o colonização da Irlanda no século XII, através de excertos retirados de *Days Without End*.

As perspectivas mostradas acima seguem os eixos temáticos de representação historiográfica, mas não observam as ressonâncias dos acontecimentos históricos dentro da linguagem que dá forma à narrativa. É importante mencionar que a partir da década de 1980, com a virada pós modernista que tentava “desnaturalizar os elementos dominantes do nosso modo de viver”¹⁰ (HUTCHEON, 1989), a historiografia começou a ser repensada desde a sua

---

⁹ “(...) expresses is an uncanny kinship with the Indians he is forced to fight, for they too would be reduced to nothing by the genocidal policies of American settler- colonialism, just as in Ireland British policy since Oliver Cromwell had been to exterminate the “vermin” Catholics and drive them from their land.” (CAMPBELL. 2018, p. 242)

¹⁰ “de-naturalize some of the dominant features of our way of life” (HUTCHEON, p. 2, 1989)

relação discursiva na construção dos fatos históricos e sua relação com o “real”. Isso se deveu muito pela percepção de que a história era uma elaboração discursiva e que estava tão suscetível às demandas ideológicas da sociedade e da subjetividade que a escreve quanto um artifício de ficção. O historiógrafo Hayden White, por exemplo, distinguiu a escrita historiográfica pelos modos romântico, trágico, cômico e irônico da construção textual do evento relatado, tendo por base o livro de crítica literária, *Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye. Posto isso, a correlação entre a escrita da história e a escrita da ficção é acentuada pelo processo de metaficcionalidade da literatura que desmascarou os próprios atos representativos.

É também na década de 1980 que Sebastian Barry começa sua jornada como escritor. Das características citadas nas produções ficcionais pós-modernas, muitas fazem parte do estilo de Barry nos seus romances. Segundo Roy Foster (2006), as obras de Barry apresentam certos tipos de temas históricos predominantes:

people left over in the margins and interstices, through religious exclusion, or a change of regime, or a redefinition of loyalty. The connection between allegiance and identity is a recurring theme, as well as the necessity of reconciliation. Both these themes are also wound into the thread of family relationships which unites much of his work, particularly the tension between fathers and sons (...).¹¹ (FOSTER, 2006, p. 183-184)

Essa descrição se baseia nos romances de Barry publicados antes de 2006 (*The Whereabouts of Eneas McNulty*, *Anne Dunne*, *A Long Long Way*) e, de certa maneira, continua a fazer sentido para os escritos posteriores. Entretanto, em *A Long Long Way* a narrativa de Willie Dunne, católico defensor do reino britânico e que lutou na Primeira Guerra Mundial a favor

---

¹¹ “pessoas deixadas às margens e interstícios, por exclusão religiosa, ou por uma mudança de regime, ou por uma redefinição de lealdade. A conexão entre lealdade e identidade é um tema recorrente, bem como a necessidade de reconciliação. Esses dois temas também são enrolados no fio das relações familiares que une grande parte de seu trabalho, principalmente a tensão entre pais e filhos (...)”. (FOSTER, 2006, p. 183-184 — tradução nossa)

da Inglaterra, foi narrada a partir de uma perspectiva em terceira pessoa, conferindo ao relato ficcional o distanciamento do relato historiográfico. Já em *The Secret Scripture*, *On Canaan's Side* e *The Temporary Gentleman*, publicados em 2008, 2011 e 2014, respectivamente, Barry utiliza gêneros memorialísticos, como diário pessoal, caderno de memória, uma confissão (no caso de *On Canaan's Side*), sendo a história da Irlanda um plano de fundo que age diretamente no desenvolvimento da trama da narrativa no que se refere às possibilidades de ação das personagens. As narrativas anteriores de Barry encapsulam a memória subjetiva dos membros da família do autor, dialogando diretamente com os recursos e materiais em que a historiografia se baseia, ao mesmo tempo que ressignifica os processos de escrita e preservação da história da Irlanda. Portanto, ao apontar a consolidação da poética da obra de Barry na representação de personagens que fogem das noções identitárias consolidadas pelos relatos históricos oficiais, se faz necessário uma análise interpretativa que une questões linguística-literárias bem como histórico-sociais.

Em *The Spiraling Aesthetic in Anne Enright's Work*, Caroline Moreira Eufrausino (2017), analisando a relação entre mãe e filha na obra da escritora Anne Enright, desenvolve o conceito de “estética em espiral”, que se constitui por “um processo em que a autora usa estratégias narrativas para guiar o leitor num movimento circular para cima em direção à autoconsciência social”¹² (EUFRAUSINO, 2017, p. 26 — tradução nossa). Essa formulação analítica, que abarca as relações autor-texto-mundo-leitor, indica a centralidade de questões sociais na composição estética de um texto literário, sobretudo quando consideramos a literatura produzida por Sebastian Barry onde vemos uma inter-relação profunda entre o individual e o nacional. Esse tipo de análise integradora é uma marca da crítica brasileira tendo seu maior expoente Antonio Candido. Para Candido “(...) o que interessa à análise

---

¹² “(...) process in which the author uses narrative strategies in order to guide the reader in a circular-upward movement towards social self-awareness.” (EUFRAUSINO, 2017, p. 26)

literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra,— isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução dos dados externos.” (CANDIDO, 1993, p. 32-33). Neste sentido, os fatores externos deixam de ser apenas mero objeto de representação para ser um fator constitutivo da elaboração estética da obra literária (OTSUKA, 1997).

Para além desse aparato teórico, o trabalho de Krzysztof Kulawik (2009), analisando a linguagem e a forma de obras de escritores da América Latina¹³, aponta que as marcas de ambiguidade e transgressão sexual das obras se mostravam no uso linguístico e formal da narrativa. Para Kulawik

Tanto las técnicas narrativas como las discursivas (relacionadas con el autor, el texto y el lector implícito) constituyen factores modalizadores que contribuyen a la desestabilización de la identidad sexual de los sujetos por medio de una constitución formal particular de los textos, lo que venimos llamando ‘el travestismo lingüístico’.
¹⁴ (KULAWIK, 2009, p. 135)

O “travestismo linguístico” de Kulawik é a “relação relativista-bilateral dos componentes do conteúdo e da forma do texto literário” que se condicionam mutuamente através das “circunstâncias discursivas e semântico-pragmáticas” (Idem, p. 175). As obras analisadas por Kulawik contêm personagens travestis e andrógenas e, em termos linguísticos e formais, apresentam características ambíguas ou transgressivas, através de uma linguagem experimental, no que diz respeito tanto à representação, quanto às formulações de forma literária. Essa característica transgressiva ou ambígua somente é possível ser determinada a

---

¹³ Esse percurso metodológico, que traz teorias com base na literatura Latino Americana em língua espanhola, bem como das críticas literárias brasileira e irlandesa, reflete meu percurso universitário ao longo da graduação, que foi uma união entre a minha formação na habilitação Português-Espanhol e minha área de pesquisa nos estudos irlandeses.

¹⁴ “Tanto as técnicas narrativas como as discursivas (relacionadas com o autor, texto e leitor implícito) constituem fatores modalizadores que contribuem para a desestabilização da identidade sexual dos sujeitos por meio de uma constituição formal particular dos textos, ao que viemos chamando de ‘o travestismo linguístico’.” (KULAWIK, 2009, p. 135 — tradução nossa)

partir da configuração social de gênero e sexualidade, concebida por práticas reguladoras geradas pelo sistema sexo/gênero/desejo que institui “oposições discriminadas e assimétricas entre ‘feminino’ e masculino”” através da heterossexualização do desejo sexual (BUTLER, 1999). Ou seja, forma e conteúdo mostram uma inter-relação indissociável nas obras analisadas pelo crítico e dependem do contexto semântico-pragmático para que sejam completamente compreendidas.

A partir disso, percebemos que *Days Without End* apresenta esse mesmo tipo de realização formal:

See, says John Cole, I had this thought come into my head last year. We was in this Indian camp up near Fort Laramie and there was these Sioux men dressed as women and the effect was very strange, some of them was so good-looking, and it made your knees a bit soft to see them. And I been thinking all this while that since Thomas ain't no girl no more we could put him into women's dresses and see what effect that had, I was just thinking you know it might have just the same effect as I was feeling there on the prairies.¹⁵ (BARRY, 2016, p. 105-106)

O excerto é uma fala de John Cole enquanto ele negocia com Mr. Noone um espetáculo onde McNulty usará vestimentas femininas, reconectando-o com o seu primeiro trabalho quando chegou aos Estados Unidos, além de fazer referência às experiências de gênero da tribo Sioux. Detalharemos sobre as práticas de gênero e o espetáculo de McNulty na primeira parte da dissertação, mas o que nos interessa aqui é a palavra “efeito” utilizada três vezes ao longo da fala de John Cole. A partir do marco teórico da performatividade proposto por Judith Butler (1999), que tem suas raízes na performance teatral e na filosofia da linguagem com os estudos de John Langshaw Austin (1955), o gênero é uma construção social e não uma

---

¹⁵ “Veja só, diz John Cole, eu tive esse pensamento na minha cabeça ano passado. A gente tava num acampamento indígena perto do Fort Laramie e tinha esses homens Sioux vestidos como mulher e o efeito era muito estranho, alguns deles era tão boa pinta que fazia os joelho amolecer só de ver. E eu tava pensando nisso todo esse tempo e já que Thomas não é mais nenhuma garota a gente podia por ele numas roupas de mulher e ver o efeito que faz, eu tava só pensando que, sei lá, pode ter o mesmo efeito que eu senti lá no acampamento.” (BARRY, 2016, p. 105-106 — tradução nossa)

expressão ontológica. A intenção de John Cole com a performance de McNulty é apontar os efeitos sociais quando se expõe o caráter fictício da construção do gênero, desestabilizando o sistema gênero/sexo/desejo.

Através da análise da constituição do personagem percebemos que tanto McNulty quanto a linguagem utilizada ao longo de *Days Without End* fogem a certas classificações normativas pois ao mesmo tempo que McNulty percorre os tempos gramaticais interrompendo um fluxo temporal corrente que vai do passado ao presente, ou, como no caso do excerto, eliminando as barreiras textuais que separam o momento da narração e o momento da fala de um outro personagem; também performa a masculinidade e feminilidade numa transitoriedade de gênero. Como o romance é também a representação de um momento histórico, é difícil estabelecer uma identidade fixa, pois McNulty transita por aspectos masculinos e femininos de gênero: ele não escolhe uma identidade fixa, mas *performa* traços masculinos ou femininos dependendo do contexto de sua vida, sendo um dispositivo do enredo para solucionar algumas situações. A nosso ver, esse caráter performativo do narrador-personagem está colocado também dentro da forma narrativa, indicando que há uma relação indissociável entre indivíduo e escrita, o que nos faz pensar que qualquer tipo de análise da forma é sobretudo uma análise do conteúdo e vice-versa.

Posto que a obra de Barry apresenta uma relação entre literatura e história, a nossa proposta de análise é que o processo de subjetivação da personagem, a partir das questões da performatividade de gênero e sexualidade, influencia diretamente a linguagem que dá forma à narrativa e ambos, personagem e linguagem, são resultado do contingenciamento histórico do período representado, sendo os elementos históricos-sociais da construção nacional e identitária da Irlanda os mobilizadores estéticos que compõem o romance. Enredo, espaço, tempo, narrador-personagem e forma narrativa concretizam sua significação plena apenas

quando colocados em relação com os acontecimentos histórico-culturais como a Grande Fome, a Guerra Civil Americana, a construção identitária pós-colonial na Irlanda e nos Estados Unidos bem como a organização social de gênero e sexualidade. Portanto, nosso plano de análise é baseado na construção do personagem e da linguagem, reunindo elementos como enredo, tempo e espaço, tendo como ponto de partida a análise relativista-bilateral de Kulawik, que indica uma “relação entre os conceitos de personagem ‘sexualizado’, corpo, gênero e representação-escrita”¹⁶ (KULAWIK, 2009, p. 90 — tradução nossa). Ao longo da nossa análise, apontaremos que o romance une personagem e linguagem através da relação entre história e performatividade. Posto que a noção de performatividade está vinculado ao sistema que une o sexo biológico, o gênero e a sexualidade, tais categorias também serão abordados ao longo da nossa análise. Enquanto o gênero é um termo que está presente na construção do personagem e da linguagem, a sexualidade será mais focalizada no primeiro e o sexo biológico, que implica a materialidade do corpo, estará no domínio do segundo. As questões de corporalidade serão ressignificadas através de uma associação profunda com a linguagem utilizada por McNulty.

Na primeira parte desta dissertação, analisaremos o personagem como representação de um sujeito histórico que é um sujeito performativo da dualidade masculinidade e feminilidade. A narração expõe o aspecto fictício do gênero e “a ilusão do sexo dócil” (BARRY, 2016, p. 8), na medida em que McNulty performa o gênero em ambos os aspectos: como uma experiência artística e uma expressão de seu eu interior. Para tanto, faremos um percurso historiográfico, mostrando a condição irlandesa no século XIX para entender como o romance utiliza a história no enredo. Relacionaremos o contexto histórico da construção da masculinidade estadunidense e do nacionalismo irlandês, apontando como grupos

---

¹⁶ “(...) relación entre los conceptos de personaje 'sexuado', cuerpo, género y representación-escritura” (KULAWIK, 2009, p. 92).

nacionalistas uniram a ideia de nação desde uma perspectiva de gênero. Através desse ponto de vista historiográfico, poderemos entender as contingências da performance de gênero de McNulty que cria na narrativa espaços generificados. Neste sentido, ao se aprofundar na história, o romance coloca em primeiro plano a existência de relações afetivas desde uma perspectiva *queer* como algo possível desde o século XIX.

Na segunda parte, investigaremos como a linguagem apresenta o conflito entre as línguas inglesa e irlandesa, que se pauta na dualidade “oralidade e escrita”, passando pela construção discursiva do gênero durante o século XIX. Por ter sido um país colonizado, a Irlanda foi submetida à políticas linguísticas em que a língua irlandesa foi proibida para que a dominação fosse completa através da imposição da língua inglesa (CROWLEY, 1995). No final do século XIX, com o *Irish Revival*, houve uma revalorização e ressignificação da cultura gaélica como forma de retornar às origens na busca de uma identidade nacional (KIBERD, 1995). Se pensarmos na língua inglesa como base normativa, os desvios feitos por McNulty sugerem uma relação de contestação linguística e de identidade: ele é um sujeito que, através da sua narrativa, aponta para os processos colonizatórios e migratórios pelos quais passou. Na união entre sujeito e linguagem, apontaremos para os elementos poéticos do texto que revelam uma performatividade textual ao exhibir as questões históricas da identidade irlandesa e sua relação conflituosa com a Inglaterra.

PARTE I

“I AM EASY AS WOMAN AND TAUT AS A MAN” : HISTÓRIA E PERFORMATIVIDADE

I will plant companionship thick as trees along all the rivers of
America, and along the shores of the great lakes, and all over the prairies,
I will make inseparable cities with their arms about each other's necks,
By the love of comrades,
By the manly love of comrades.
Walt Whitman

The traveling self is here both the self that moves physically from one place to another, following ‘public routes and beaten tracks’ within a mapped movement, and the self that embarks on an undetermined journeying practice, having constantly to negotiate between home and abroad, native culture and adopted culture, or more creatively speaking, between a here, a there, and an elsewhere.
Trinh T.Minh-ha

1. Da história ao texto: Fontes e representações historiográficas

Os versos do poema “For You O Democracy” de Walt Whitman, que integra o celebrado livro *Leaves of Grass* (1855, 1891-2), imagina uma nova configuração territorial dos Estados Unidos após a Guerra Civil Americana. O eu-lírico, presente no uso da primeira pessoa do singular, é o agente da construção de um espaço que não opõe os elementos da natureza, como árvores e rios, com a cidade que denota um desenvolvimento humano. Essa agência por parte do eu-lírico passa por questões afetivas pois é apenas através do amor e companheirismo que se é possível criar um estado nacional e, por conseguinte, uma sociedade democrática. Whitman combina a identidade do eu poético com a identidade nacional (HERRINGTON, 2006, p. 124), com uma configuração afetiva de estado e território apresentando uma marca profunda de gênero, uma vez que a camaradagem é masculina, conferindo um tom homoerótico (ou homoafetivo) aos versos, mas, segundo Maire Mullins (2006), a sexualidade incorporada em *Leaves of Grass* não pode ser definida através de identidades sexuais fixas (MULLINS, 2006, p. 164), pensando no binômio hetero/homossexualidade. Se faz importante apontar que o poema está apresentando uma configuração homosocial presente nas formulações de construção nacional próprias do século XIX, nos fazendo questionar para quem se destina esse estado nacional, território e democracia. Esse poema de Whitman é um preâmbulo para nos fazer pensar o espírito de época do século XIX presente na composição de *Days Without End*, que une Irlanda, Estados Unidos e Inglaterra e suas possibilidades históricas de expressão de um gênero e sexualidade não-normativas.

No processo de investigação das fontes historiográficas que compõem os indícios de verossimilhança da narrativa, vemos que a relação entre a Irlanda e o império britânico

deixou marcas profundas no que tange à construção da nação e identidade nacional, ainda que a condição colonial (ou pós-colonial) irlandesa possa ser tema de debate para a historiografia (KENNY, 2006). A proximidade entre os dois países se intensificou após a rebelião fracassada liderada por Theobald Wolfe Tone em 1798 que possibilitou concretizar a união entre o parlamento irlandês e o parlamento britânico. Conhecido como Ato de União, aprovado em janeiro de 1801, a Irlanda teve que se sujeitar às decisões de Westminster que, apesar de contar com 658 membros do parlamento, apenas 100 representavam os interesses do povo irlandês (WHYTE, 2011, p. 216). Como aponta Roy Foster (2000), num primeiro momento, a união entre os dois países significava a entrada numa área de livre comércio; entretanto, a derrota de Napoleão Bonaparte em 1815 ocasionou uma desvantagem para a economia irlandesa (FOSTER, 2000, p. 184).

Além do Ato de União, que gerou impacto econômico, o século XIX na Irlanda foi marcado por uma catástrofe natural conhecida como a Grande Fome (ou *The Great Famine*), um período de inanição em massa, doenças e emigração durante os anos de 1845 a 1852, devido a uma praga (conhecida como *blight*) que atacou as plantações de batatas, principal fonte de alimento para os irlandeses. Segundo dados, cerca de 1.5 milhão de pessoas morreram de fome ou de doenças causadas pela fome e 2.1 milhões migraram para outros países, sendo 1.9 milhão para a América do Norte (MILLER, 2008, p. 67). O relato de viagem da Irlanda aos Estados Unidos acontece de maneira breve no capítulo 3 do romance, onde McNulty tenta situar o leitor ao que o levou a migrar:

The point is, we were nothing. No one wanted us. Canada was a-feared of us. We were a plague. We were only rats of people. Hunger takes away what you are. Everything we were was just nothing then. Talk, music, Sligo, stories, future, past, it was all turned to something very like the shit of animals. When I met John Cole that's who I was, a human louse, even evil people shunned me and the good had no use for me. That's where I started. Gives an idea of the victory meeting John Cole

was. First time I felt like a human person again. And that's enough of that, I say, I don't want to say no more. Silence.¹⁷ (BARRY, 2016, p. 25)

Na citação acima McNulty narra a sua trajetória marítima aos Estados Unidos, relatando a experiência dentro do “navio caixão” (*coffin ship*), como eram chamados os navios que transportavam escravos e imigrantes de baixa classe social. Segundo estimativas, pelo menos 40.000 pessoas morreram a bordo ao longo do trajeto ou nos hospitais de quarentena (MILLER, 2008, p. 67). McNulty mostra a condição do irlandês como um sujeito desprovido de qualquer humanidade e como seus traços identitários e culturais foram retirados pela fome. Porém, observamos a importância de John Cole para McNulty, pois quando se conhecem, o narrador finalmente volta a ser “uma pessoa humana”, um pleonasmo que intensifica a condição do sujeito. Através do silêncio, percebemos que há partes da vida de McNulty que somente conhecemos por causa dos relatos historiográficos da Grande Fome. A importância dessa experiência com a morte é essencial para entendermos como o personagem foi capaz de “ver matanças sem pestanejar”.

Ao chegar aos Estados Unidos, McNulty se vê entre duas disputas militares: as *Indians Wars* e a Guerra Civil Americana. Ainda que os habitantes indígenas tivessem sido colocados em áreas específicas desde o começo da colonização inglesa, houve outro processo de expansão territorial ocorrido a partir da década de 1840 durando aproximadamente 40 anos, causando o extermínio da população indígena. Tal período, que faz parte do conjunto de guerras contra indígenas denominadas como *Indian Wars*, envolveu as milícias e exército estadunidenses e dizimou as diversas tribos existentes no século XIX (HUGHES, 2001). Ao

---

¹⁷ “A questão é que nós éramos nada. Ninguém nos queria. O Canadá estava com medo de nós. Nós éramos uma praga. Nós éramos apenas ratos de pessoas. A fome tira o que você é. Tudo o que nós éramos era apenas nada. Conversa, música, Sligo, histórias, futuro, passado, tudo se transformou em algo muito parecido com a merda dos animais. Quando conheci John Cole, era isso o que eu era, um piolho humano, até mesmo pessoas más me evitavam e as boas não viam utilidade em mim. É aí que eu comecei. Isso dá uma noção do encontro vitorioso que foi John Cole. Foi a primeira vez que me senti como uma pessoa humana novamente. E isso é o suficiente, eu digo, eu não quero dizer mais nada. Silêncio.” (BARRY, 2016, p. 25 — tradução nossa)

mesmo tempo, se desenvolvia os conflitos que ocasionaram a Guerra Civil Americana (1861-1865) que, podendo ser explicado pelas posições políticas entre o Norte e Sul dos Estados Unidos, para Eric Hobsbawm (1977) ainda é incerto o real motivo da guerra, comparado à expansão territorial para o Oeste americano. Entretanto, a centralidade do conflito se deu por causa da “dificuldade de coexistência de um capitalismo dinâmico no norte” e a contradição entre o modo de pensamento da filosofia econômica liberal com a existência da escravidão. Para Hobsbawm, o enfraquecimento da escravidão, que estava atrelado à expansão ao oeste, dificultou uma resistência política devido a característica rural e de “semicolônia dos ingleses”, como considera o historiador. O Norte, devido sua “capacidade de produção tecnológica” e por estar preocupado com a ideia de nação de um ponto de vista financeiro, através do protecionismo do mercado, venceu a guerra, ocasionando também no desenvolvimento do capitalismo. (HOBBSAWM, 1977, Kindle, loc. 3406-3363).

Como havíamos mencionado na introdução, uma das formas de subsistência encontrada por McNulty e John Cole foi o alistamento no exército miliciano que atuou tanto nas *Indian Wars* quanto na Guerra Civil Americana. A representação historiográfica desses acontecimentos se dá através de uma reflexão profunda por parte de McNulty sobre a sua condição de imigrante fugido de traumas históricos que foram resultado da colonização:

It is as if we have stopped the human clock of the village, that's what I were thinking. The hands have stuck and the hours will be no more. The braves come on like perfect demons, but I will allow magnificent, keenly storming. There's so much blood in our hearts they might be bombs also. Now we be wrestling and falling and rising, we are thirty soldiers against six or seven, all that our bombs and bullets have missed. These are fierce men with the bitterness of useless treaties in their bellies. (...) Others of us rush over and kill those women. Now we have four, five of us dead, and all of them.¹⁸ (BARRY, 2016, p. 86-87)

---

¹⁸ “É como se tivéssemos parado o relógio humano da aldeia, é isso que eu estava pensando. Os ponteiros ficaram presos e as horas não passam mais. Os guerreiros se aproximam como perfeitos demônios, mas vou permitir magnificamente, o ataque. Há muito sangue em nossos corações, eles podem ser bombas também. Agora estamos lutando, caindo e subindo, somos trinta soldados contra seis ou sete, tudo o que nossas bombas e balas perderam. Estes são homens ferozes com a amargura de tratados inúteis em suas barrigas. (...) Outros de

A citação integra a descrição de uma das batalhas entre a milícia americana e os índios Sioux. Vemos um intenso processo de presentificação dos acontecimentos passados com o uso do *simple present*, sendo uma marca narrativa que atravessa o romance e um recurso característico do relato memorialístico do narrador-personagem. McNulty, por ter participado em ambos conflitos militares, se caracteriza como um agente da história: a milícia tem o poder de parar o “relógio humano” com a morte. Há uma identificação entre um “nós” e um “eles” com o uso de pronomes visto na frase “Others of *us* rush over and kill *those* women. Now *we* have four, five of *us* dead, and all of *them*” (grifos nossos), intensificando ainda mais o agenciamento de McNulty. Neste sentido, a narração das batalhas mostra que a história está sendo novamente narrada a partir da perspectiva do vencedor, ainda que o narrador, por ser irlandês, tenha traços de subalternidade. Para Camila Franco Batista (2018)

the Irish are depicted as a suffering people who, having emigrated due to hunger and dispossession, became instruments of colonization in a new land, the perpetrators of atrocities against the natives, reverberating Cromwell’s soldiers in seventeenth-century Ireland.¹⁹ (BATISTA, 2018, p. 110)

Para Batista, há uma justaposição entre o trauma da Grande Fome e a perpetuação da violência (Idem, p. 101), indicando um aspecto dual dentro da narrativa. Essa dualidade é frequentemente ressignificada no romance, sendo expressa também como uma definição de identidade irlandesa:

You know a Irishman because he has it writ all over him. He speaks some other way and he is not a great man for hair cutting generally and there’s something about a Irish when he is drinking that just ain’t like any other human being. Don’t tell me a Irish is an example of civilised humanity. He may be an angel in the clothes of a devil or a devil in the clothes of an angel but either way you’re talking to two when

---

nós correm e matam aquelas mulheres. Agora temos quatro, cinco nossos mortos e todos eles.” (BARRY, 2016, p. 86-87)

¹⁹ “(...) os irlandeses são retratados como um povo sofrido que, tendo emigrado devido à fome e desapropriação, tornaram-se instrumentos de colonização em uma nova terra, os perpetradores de atrocidades contra os nativos, reverberando os soldados de Cromwell na Irlanda do século XVII.” (BATISTA, 2018, p. 110)

you talk to one Irishman. (...) An Irish trooper is the bravest man in the field and the most cowardly. I don't know what it is. I seen killer Irishmen and gentle souls but they're both the same, they both have an awful fire burning inside them, like they were just the carapace of a furnace. That's what being a Irish does to you. (...) I was never no different neither.²⁰ (BARRY, 2016, p. 23)

Nesta perspectiva, ser irlandês é ser duplo, sendo a identidade irlandesa uma marca gravada no sujeito. Como mencionado na introdução, Barry geralmente trabalha com a desconstrução da binaridade da identidade irlandesa que se configura em oposições como colonizado/colonizador, católico/protestante, separatista/unionista, nacionalista/legalista, herói/anti-herói, mas neste contexto, McNulty apresenta um aspecto em que há coexistência dessa dualidade: ao contrário da binariedade que aponta para o irlandês ser uma coisa ou outra, para McNulty ser irlandês é ser anjo *e* demônio, corajoso *e* covarde. No final do excerto, o personagem entra em diálogo com o leitor e nos alerta que ele também está sujeito a essa dualidade. Apesar de McNulty estar indicando um aspecto dual desde a perspectiva das narrativas nacionalistas, nossa hipótese de leitura considera que essa binariedade se baseia na construção da identidade de gênero.

O primeiro contato com essa transitoriedade acontece quando McNulty e John Cole trabalhavam como dançarinos *cross-dresser*. Essa relação entre performance e performatividade representada em *Days Without End* nos interessa sobretudo pela tradição teatral a qual Barry tem acesso por também escrever peças teatrais. O *cross-dressing* é um ato que aparece desde o teatro clássico grego, pois as mulheres não podiam participar da encenação, sendo os papéis femininos representados por homens que utilizavam máscaras e

---

²⁰ “Você conhece um irlandês porque está escrito nele. Ele fala de outra maneira e ele não é um grande homem para cortar o cabelo em geral e há algo sobre um irlandês quando ele está bebendo que não é como qualquer outro ser humano. Não me diga que um irlandês é um exemplo de humanidade civilizada. Ele pode ser um anjo vestido com um demônio ou um demônio com as roupas de um anjo, mas de qualquer forma você está falando com dois quando fala com um irlandês. (...) Um soldado irlandês é o homem mais corajoso no campo de batalha e também o mais covarde. Eu não sei o que é. Eu vi irlandeses assassinos e almas gentis, mas eles são os mesmos, ambos têm um terrível fogo queimando dentro deles, como se fossem apenas a carapaça de uma fornalha. Isso é o que ser irlandês faz com você. (...) nunca fui diferente também.” (BARRY, 2016, p. 23)

adereços relacionados diretamente às mulheres. O teatro era uma forma social ligada às celebrações religiosas, sendo a performance de gênero e o *cross-dressing* algo totalmente vinculado à contextos ritualísticos, além de apresentarem diferentes níveis de representação na comédia e no drama (ELDER, 2015). Dos vinte séculos que separam o teatro clássico grego de Aristófanes, Eurípedes e Sófocles ao teatro de William Shakespeare, a prática de *cross-dressing* ainda era utilizada, trazendo reflexões sobre as mulheres *cross-dressers* como homem, no intuito de ter acesso ao poder predominante masculino na sociedade. Com a patologização das sexualidades e expressão de gênero na segunda metade do século XIX, personagens *cross-dressing* começam a aparecer na literatura inglesa e americana em autores como Mark Twain, Sir Arthur Conan Doyle e Rudyard Kipling (FARRER, 1995).

Neste sentido, o romance tem por fonte historiográfica, não apenas essa referência ao teatro clássico como também duas outras práticas que envolviam a percepção de gênero: o *vaudeville* e os *berdaches*. O teatro de *vaudeville* foi uma prática comum nos Estados Unidos de teatro popular acompanhado de músicas na década de 1880 que incluía também o travestimento de homens e mulheres. Tal prática dentro do romance já é posta no primeiro capítulo, quando McNulty e John Cole são contratados para dançarem no cabaré de Mr. Noone. Se o travestimento apontava, naquele momento da narração, apenas para a estilização do corpo, e não para a “essência” do sujeito, a segunda experiência de gênero se dá numa das comemorações de uma das tribos atacadas pela milícia americana:

Then with the ease of men who have rid themselves of worry we strolled among the Indian tents and heard the sleeping babies breathing and spied out the wondrous kind called by the Indians *winkte* or by white men *berdache*, braves dressed in the finery of squaws. John Cole gazes on them but he don't like to let his eyes linger too long in case he gives offence. But he's like the plough-horse that got the whins. All woken in a way I don't see before. The berdache puts on men's garb when he goes

to war, this I know. Then war over it's back to the bright dress.²¹ (BARRY, 2016, p. 58)

As populações indígenas que viviam nos Estados Unidos apresentavam práticas sexuais e expressões de sexualidade muito diversas da relação binária de gênero. Como mostra Lester B. Brown (1997), os índios americanos apresentam pelo menos 6 tipos de gêneros (BROWN, 1997, p. xviii). Os *berdache*, como ficaram conhecidos na literatura dos colonizadores ingleses, eram índios que exerciam papéis sociais do gênero oposto, relacionando-se principalmente com a espiritualidade da tribo. Já no âmbito de relações sexuais, o único impedimento é que os “não-homem” e “não-mulher” não se relacionassem entre si. No excerto, McNulty aponta para a diferença entre os termos usados pelos povos originários (*winkte*) e pelos “homens brancos” para relatar a experiência de gênero que ele observa, além de indicar a fluidez social de quem se designa, ou é designado, como *berdache*. Ao colocar essa informação histórica de forma direta dentro do romance, nos parece que Barry alinha as sexualidades e formações de gênero dos povos originários dos Estados Unidos junto a sua preocupação literária em representar indivíduos excluídos da história.

Ao mesmo tempo que há uma construção maniqueísta, devido às condições históricas que colocam as milícias e aos povos originários em guerra como vimos em páginas anteriores, os *berdaches* se tornam uma matriz identitária de referência a McNulty:

I feel a woman more than I ever felt a man, though I were a fighting man most of my days. Got to be thinking them Indians in dresses shown my path (...) I am easy para a woman, taut as a man. All my limbs is broke as a man, and fixed good as

---

²¹ “Aí com a facilidade de homens que se livraram de alguma preocupação, passeamos entre as tendas indígenas, ouvimos o suspiro de bebês dormindo e espiamos o maravilhoso tipo chamado pelos índios de *winkte* ou pelos brancos de *berdache*, guerreiros vestidos com as vestimentas das índias. John Cole olha para eles, mas ele não gosta de ficar com os olhos muito tempo, caso os ofenda. Mas ele é como o cavalo que puxa as rédeas. Tudo combinado de uma maneira que não tinha visto antes. O berdache veste as roupas dos homens quando ele vai para a guerra, isso eu sei. Aí a guerra acaba e eles voltam para o vestido brilhante.” (BARRY, 2016, p. 58 — tradução nossa)

woman. I lie down with the soul of woman and wake with the same.²² (BARRY, 2016, p. 233-234)

Ainda que a identidade de gênero feminino se sobreponha ao masculino, o excerto mostra que há a coexistência de ambas as identidades. McNulty relaciona a sua experiência de gênero diretamente com as dos “índios em vestidos” (BARRY, 2016, p. 233), pois, como ele observa, não há outro relato capaz de dar conta da sua vivência. É importante mencionar que não é a primeira vez que uma obra de Sebastian Barry relata uma experiência de *cross-dressing*. Na peça *Whistling Psyche* (2003) o médico das forças armadas britânicas, James Miranda Barry, tem seu gênero revelado a partir das suas reminiscências, mostrando uma intersecção de classe e gênero. Devido às condições históricas num país colonizado e desolado pela Grande Fome, a personagem é salva por um general que a veste como homem para que ela aprenda a profissão de médico dentro do exército. Com isso, Dr. Barry, como ela é chamada na peça, passa a entender os problemas estruturais do Império Britânico de exploração humana, sobretudo nos países colonizados na África (GLEITMAN, 2006). Apesar do *cross-dressing* parecer apenas um recurso literário, há exemplos e relatos históricos de mulheres que se vestiam com roupas masculinas para acessar posições sociais destinadas exclusivamente aos homens. Esse é o caso da irlandesa Jennie Hodggers, mais conhecida como Albert Cashier, que serviu o exército americano durante a Guerra Civil (TSUI, 2006).

Já em *Days Without End*, após a primeira dispensa ocorrida no exército, McNulty e John Cole têm a ideia de montar um espetáculo no estabelecimento de Mr. Noone que, no passado, os havia dado o primeiro emprego. No capítulo 11, ocorre a estreia do espetáculo que será citado a seguir:

---

²² “Eu me sinto mais uma mulher do que já me senti um homem, apesar de eu ter sido soldado a maior parte dos meus dias. Deve ter sido aqueles índios em vestidos que mostraram meu caminho (...) sou calmo como mulher, tenso como homem. Todos os meus membros estão quebrados como homem e consertados como mulher. Deito-me com a alma de uma mulher e acordo com a mesma.” (BARRY, 2016, p. 233-234 — tradução nossa)

Slowly slowly I walk down towards the watching men. Something strange has happened, the hall has fallen into silence. Silence more speaking than any sound. I guess they don't know what they are seeing. I guess it is true that they are seeing a lovely woman. Soft-breasted woman, like something off a picture of such dames. (...) They know I am a man because they have read it on the bill. But I am suspecting that every one of them would like to touch me and now John Cole is their ambassador of kisses. (...) Down down we go under them waters of desire. Every last man, young and old, wants John Cole to touch my face, hold my narrow shoulders, put his mouth against my lips. Handsome John Cole, my beau. Our love in plain sight. Then the lungs of the audience giving out, and a rasping rush of sound. We have reached the very borderland of our act, the strange frontier. (...) They have seen something they don't understand and partly do, in the same breath. We have done something we don't understand neither and partly do. Mr Noone is over the moon. He is trembling for joy in the wings looking out into the hall with a light-drenched face. The crowd beyond the curtains now are clapping, hooting, stamping. There is a craziness in it all that betokens a kind of delicious freedom. Notions are cast off. If only for a moment. They seen a flickering picture of beauty. (...) But for a minute they loved a woman that ain't a real woman but that ain't the point. There was love in Mr Titus Noone's hall for a crazy foggy moment. There were love imperishable for a rushing moment.²³ (BARRY, 2016, p. 111-112)

Acima, temos um excerto que marca exatamente a metade da narrativa, onde o narrador-personagem tem a grande noite de estreia de sua performance. A ambientação do excerto se dá no espaço do espetáculo teatral, expondo seu caráter fictício: o palco, as luzes e a música compõem a atmosfera de um lugar que testemunhará e dará suporte a um acontecimento definido como um “momento eneovoadamente louco” onde “houve um amor inextinguível”. Isso se dá através da criação de uma ilusão em que McNulty subverte as relações e noções de sexualidade no século XIX, fazendo com que os espectadores vejam

---

²³ “Lentamente, lentamente, eu caminho em direção aos homens que me observam. Algo estranho aconteceu, o salão caiu em silêncio. Silêncio que diz mais coisas que qualquer som. Eu acho que eles não sabem o que estão vendo. Eu imagino que é verdade que eles estão vendo uma linda mulher. Mulher de seios macios, como se tivesse saído de uma imagem de mulheres assim. (...) Eles sabem que eu sou homem porque leram no cartaz. Mas suspeito que cada um deles gostaria de me tocar e agora John Cole é seu embaixador de beijos. (...) Vamos mergulhando sob as águas do desejo. Todo homem, jovem e velho, quer que John Cole toque meu rosto, segure meus ombros estreitos, coloque sua boca contra meus lábios. Bonito John Cole, meu amor. Nosso amor à vista de todos. Em seguida, os pulmões do público chegando ao máximo, e uma onda rouca de som. Chegamos à fronteira do nosso ato, a estranha fronteira. (...) Eles viram algo que não entendem e entendem em parte, ao mesmo tempo. Nós fizemos algo que não entendemos e também entendemos em parte. O Sr. Noone está extasiado. Ele está tremendo de alegria olhando para o corredor com um rosto encharcado de luz. A multidão para além das cortinas agora está batendo palmas, gritando, pulando. Há uma loucura nisso tudo como se fosse uma liberdade deliciosa. As precauções são descartadas. Apenas por um momento. Eles viram uma imagem bruxuleante de beleza. (...) Mas por um minuto eles amaram uma mulher que não é uma mulher real, mas esse não é o ponto. Havia amor no salão do Sr. Titus Noone por um momento nebuloso e louco. Havia amor imperecível por um momento precipitado.” (BARRY, 2016, p. 111-112 - tradução nossa)

uma “mulher amável” de “suave seios”, “como algo que saiu de uma imagem”. Mas, além disso, a ilusão criada faz com que cada homem ali presente (e aqui se realça o aspecto demarcatório do gênero) queira que John Cole seja o embaixador de algo que só poderia acontecer naquele espaço que se configura duplamente dentro da narrativa: ao mesmo tempo que o beijo integra o momento da performance, o ato é a demonstração afetiva em plena vista que, em limites históricos, não poderia de fato estar em primeiro plano. Após isso, como a narração explicita, uma estranha fronteira foi alcançada, atingindo o limite do(s) ato(s), delimitando a separação entre público e *performers*, entre aquilo que foi permitido e não pode mais acontecer fora daquele espaço.

É preciso ainda comentar outro elemento temporal que explicita uma divisão entre o momento da performance e o da narrativa. O excerto integra os acontecimentos que marcam a metade do enredo e é também onde há a presentificação das ações através do uso do *simple present*. Todo o ato se dá através desse modo verbal, presentificando e atualizando a performance, fazendo um entrelaçamento de temporalidades, apresentando uma correspondência total entre o tempo da narrativa e o tempo da narração. A segunda parte é o uso do *present perfect*, que em inglês é utilizado para marcar uma relação de uma ação passada com o presente do momento de fala. Por fim, no final do excerto temos o uso do *simple past*, o passado enquanto uma ação finalizada. Essa ação finalizada coincide com o final da performance, como se a narração voltasse ao seu estado ficcional de escrita sobre um evento passado, encerrando a atmosfera do(s) ato(s).

O excerto parece convergir dois termos de importante interesse aos estudos *queer*: a performatividade e a performance. Como nos esclarece Sara Salih (2002), estes termos dentro da obra de Judith Butler (1990), quando foram formulados, não tiveram sua distinção de maneira suficientemente clara, fazendo com que haja um desentendimento entre o termo que

se origina desde uma tradição linguístico-filosófica e o outro que era utilizado no teatro (SALIH, 2002, p. 11). Entretanto, este desentendimento de termos teóricos nos beneficia para pensar a análise do romance de Barry que, por também ser dramaturgo, tem interesse especial nos aspectos performáticos e performativos em suas obras de ficção, ficando mais óbvio na figura de McNulty.

Partindo de uma concepção linguístico-filosófica anglo-americana, John Langshaw Austin em suas palestras na Universidade de Harvard em 1955, publicadas posteriormente em livro intitulado *How To Do Things With Words*²⁴ (1975), expôs sua teoria da linguagem em que alguns tipos de enunciados apresentam um caráter performativo, posto que são declarações com intuito do enunciatário performar determinada ação (AUSTIN, 1990). Austin faz uma separação entre os enunciados performativos e constatativos em que estes são enunciados considerados verdadeiros e podem ser verificados empiricamente, enquanto aqueles não têm o intuito de descrever uma ação, mas são a ação em si (LOXLEY, 2007, p. 8). Um dos exemplos dado por Austin para ilustrar um enunciado performativo é a cerimônia de casamento. Esse mesmo exemplo será utilizado para fazer uma análise do nosso objeto de estudo:

There's a half-blind preacher in a temple called Bartram House and I do my best dress and me and John Cole go there and we tie the knot. Rev. Hindle he says the lovely words and John Cole kiss the bride and then it's done and who to know. Maybe you could read it in their holy book, John Cole and Thomasina McNulty wed this day of our Lord Dec. 7th 1866. In the euphoria of war's end we reckon a craziness is desired. God don't mind we know because that day of deep winter is clement, clear and bright.²⁵ (BARRY, 2016, p. 173)

²⁴ Traduzido para o português como *Quando dizer é fazer* (1990).

²⁵ “Há um pastor meio cego em um templo chamado Bartram House e eu visto meu melhor vestido, e eu e John Cole vamos lá e nos casamos. Reverendo Hindle diz as palavras adoráveis e John Cole vai e beija a noiva e aí está feito. Talvez você pode ver no livro sagrado, John Cole e Thomasina McNulty se casaram neste dia do nosso Senhor 7 de dezembro de 1866. Na euforia do fim da guerra, achamos que uma loucura é aceita. Deus não se importa e a gente sabe disso porque naquele dia de inverno profundo estava ameno, claro e brilhante.” (BARRY, 2016, p. 173 — tradução nossa)

O excerto relata o casamento entre McNulty e John Cole. Após serem dispensados das tropas que serviram a Guerra Civil, os personagens “na euforia do final da guerra” resolvem formalizar sua união de maneira religiosa celebrado por um reverendo com problemas de visão, possibilitando a realização da cerimônia. Segundo Austin, para que o enunciado performativo seja feliz, ou seja, para que se efetue um ato através do enunciado, é necessário ser um procedimento convencional comumente aceito, sendo executado por todos os participantes de maneira completa e que tais participantes sejam apropriados para que o acontecimento ocorra (AUSTIN, 1990, p. 31). Neste sentido, o casamento entre os personagens foi feliz, por causa das “adoráveis palavras” do Reverendo Hindle, o poder religioso investido a ele pela igreja, um casal composto por um homem e uma mulher e, finalmente, o local onde foi realizado a cerimônia.

O desenvolvimento posterior da teoria de Austin feito por Jacques Derrida (1982; 2006) se dá a partir da questão da ficcionalidade e não-seriedade dos enunciados performativos. Para Austin, os performativos encontrados na literatura ou na atuação teatral são considerados vazios, tendo uma natureza parasitária, pois lhes faltam uma “substância ontológica” (LOXLEY, 2007, p. 15) e dependem de circunstâncias apropriadas para a sua completa realização. Derrida, em “Signature Event Context” (1982), aponta que os performativos têm em sua natureza uma formulação citacional e iterável, invalidando a noção de não-seriedade dos performativos ficcionais (DERRIDA, 2006; LOXLEY, 2007). O filósofo expande a sua reflexão para a comunicação em termos gerais, mostrando que a iterabilidade é essencial para os elementos linguísticos, pois o signo ou a “marca” precisam ser repetidos para serem considerados como tais.

Os desdobramentos políticos das considerações de Derrida se dão através da leitura que o filósofo faz da Declaração de Independência dos Estados Unidos. Derrida aponta que

esse ato de fala de independência criou os sujeitos signatários ao mesmo tempo que esses sujeitos criaram o ato performativo. Este duplo aspecto da enunciação performativa cria uma performatividade originária devido a força ilocutória da declaração que é capaz de instaurar instituições que estabelecem leis e normas sociais (DERRIDA, 2006). É a partir destas reflexões sobre o performativo, que no caso de Derrida existe um momento fundacional ou originário, que a filósofa Judith Butler (1993a; 1993b; 1999; 2001; 2004) reflete as questões de gênero e sexualidade. Em *Gender Trouble* (1999)²⁶, Butler desconstrói a concepção da naturalidade do sexo biológico em contraposição à construção social do gênero. Para a autora ambos são construções sociais, pois os corpos não apresentam uma marca significável “anterior à marca de seu gênero” (BUTLER, 2001, p. 30). Ou seja, Butler não está negando as especificidades corporais, mas aponta que a construção de tais especificidades também são culturais a medida em que fazem parte de práticas reguladoras que delimitam uma unidade entre sexo, gênero e desejo, impondo uma matriz de inteligibilidade cultural para todos os indivíduos que rompem com a coerência de sexo/gênero/desejo.

Partindo das teorias psicanalíticas de sexualidade postuladas por Sigmund Freud e desenvolvidas por Jacques Lacan, Butler aponta que a concepção de leis proibitivas, como a do incesto dentro da sociedade, produzem as posições masculinas e femininas, resultando na heterossexualidade institucional ou compulsória que confere uma unidade e coerência interna ao sistema sexo/gênero/desejo (Idem, p. 52-61). Neste sentido, a heterossexualidade como um parâmetro normativo não é uma configuração fixa da identidade tampouco uma fonte ontológica em que o sujeito encontra uma origem, mas é performativamente construída como uma cópia sem origem:

---

²⁶ Para esta pesquisa, utilizamos a edição comemorativa de 10 anos de *Gender Trouble* publicada em 1999 e todos os excertos utilizados fazem parte da tradução de Renato Aguiar (2004) para o português.

In this sense, gender is not a performance that a prior subject elects to do, but gender is performative in the sense that it constitutes as an effect the very subject it appears to express. It is a compulsory performance in the sense that acting out of line with heterosexual norms brings with it ostracism, punishment, and violence, not to mention the transgressive pleasures produced by those very prohibitions.²⁷ (BUTLER, 1993, p. 314-315)

Como esclarece Pablo Pérez Navarro (2008), “os performativos de gênero são, portanto, compreendidos como veículos de transmissão de certos imperativos culturais, e o reconhecimento destes só são subversivos a partir de determinadas condições”²⁸ (PÉREZ NAVARRO, 2008, p. 128 — tradução nossa). No relato do casamento entre os personagens, por exemplo, o problema de visão do reverendo fez com que só houvesse o reconhecimento da estilização cultural do que se considera a configuração identitária do sujeito “mulher”, reforçado pelo primeiro nome de McNulty que teve um sufixo feminino (-ina) acrescentado como marcação de gênero. Em termos históricos e sociais do século XIX, o casamento oficializado na igreja não se realizaria, devido às concepções religiosas que reforçam a institucionalidade da heterossexualidade.

A partir dessas considerações, podemos entender que a performance de McNulty expõe as “três dimensões contingentes da corporeidade significante: o sexo anatômico, a identidade de gênero e a performance de gênero” (BUTLER, 2001, p. 237). Nesse sentido, “a performance sugere não somente a dissonância entre sexo e performance, mas sexo e gênero e gênero e performance”²⁹ (Idem). No caso da performance “artística” realizada dentro do espaço burlesco ou teatral, associada ao *vaudeville*, a dissonância é exposta, aceita e até

---

²⁷ “Nesse sentido, o gênero não é uma performance que um sujeito opta por fazer, mas o gênero é performativo no sentido de que se constitui como um efeito que o próprio sujeito expressa. É uma performance compulsória no sentido de que agir fora das normas heterossexuais traz consigo ostracismo, punição e violência, sem mencionar os prazeres transgressivos produzidos por essas mesmas proibições.” (BUTLER, 1993b, p. 314-315 - tradução nossa)

²⁸ “Los performativos de género son por tanto comprendidos como vehículos de transmisión de ciertos imperativos culturales, y el reconocimiento de los mismos sólo se convierte en subversivo bajo determinadas condiciones” (PÉREZ NAVARRO, 2008, p. 128).

²⁹ “(...) the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance.” (Idem).

mesmo desejada por parte dos espectadores. Posto que o romance explicita textualmente as fontes de gêneros não-normativos no século XIX, *Days Without End* também está revelando algo contrário a um paralelismo na representação de gênero e sexualidade ou que Sebastian Barry esteja simplesmente refletindo questões contemporâneas no século XIX.

Neste sentido, se faz interessante pensar aqui as questões de sexualidade proposta pelo romance, posto que também está relacionado à representação de gênero e a noção de performatividade. Como nos esclarece Jonathan Ned Katz (1993), a ideia da heterossexualidade como universal, essencial e intrínseca aos sujeitos masculinos e femininos, na verdade, também é uma construção histórica que aparece logo após a própria invenção do termo “homossexualidade”. Este último termo aparece na década de 1870, segundo Michel Foucault (1978), em que se dá a patologização das sexualidades, indicando um desvio patológico do sujeito em relação a norma procriativa do sexo. Voltando a proposta histórica de Katz, o século XIX idealiza o “amor verdadeiro”, como anterior ao conceito de “heterossexualidade”, que era a forma de organização generificada, supondo a união para procriação entre um homem e uma mulher (KATZ, 1993). Na segunda parte desta dissertação, nos atentaremos mais profundamente as questões de representação do corpo desde uma perspectiva de gênero, mas o que nos interessa aqui é refletir que o próprio ato de considerar hetero/homossexualidade pressupõe a divisão binária de gênero. Ou seja, a instauração de categorias fixas de gênero que pressupõem um sistema em que o desejo seja direcionado ao sexo oposto cria os pares igual/diferente, homem/mulher, heterossexual/homossexual.

Ao se aprofundar nas questões de gênero ao longo do século XIX, *Days Without End* mostra que já havia outras possibilidades de se experienciar a masculinidade e feminilidade e que isso não é exclusivo da contemporaneidade, questionando os imperativos normativos que

transformam a leitura do romance como apenas uma sobreposição temporal de questões do presente no passado. Quando atrelamos a binariedade de gênero e a sexualidade, ressaltamos ainda mais a construção histórica de categorias identitárias, mostrando que elas não são fixas, imanes e universais. O que o romance faz é recuperar a dissociação da sexualidade como uma identidade e ao fazer isso a narrativa cria uma tensão na representação da (homos)sexualidade³⁰ uma vez que McNulty transita entre os gêneros, fazendo com que o casamento dos personagens e a formação familiar reforce a matriz heterossexual. Neste sentido, como nos alerta Butler

Performativity is thus not a singular 'act' for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act-like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition. Moreover, this act is not primarily theatrical; indeed, its apparent theatricality is produced to the extent that its historicity remains dissimulated (and, conversely, its theatricality gains a certain inevitability given the impossibility of a full disclosure of its historicity).³¹ (BUTLER, 1993, p. 12)

Ou seja, as possibilidades de performance de gênero de McNulty só são possíveis dentro de um aspecto histórico delimitado. É a historicidade que delimita e regula as normas e os parâmetros da performatividade. McNulty comentava na sua observação sobre os *berdaches* o aspecto transicional nos espaços sociais onde eles voltavam a vestir-se como homens durante o momento de guerra. Essa configuração dá base ao próprio ato de auto-realização/expressão do personagem podendo ser localizada historicamente. Até este momento apontamos para as

---

³⁰ É importante mencionar aqui, posto que não trataremos com afínco a questão, que a relação entre McNulty e John Cole não é representada de maneira erotizada. A narrativa revela de forma curta o tipo de relação entre os personagens que apenas era inferida pelo leitor através da frase “And then we quietly fucked and then we slept” (BARRY, 2016, p. 28). Apenas essa frase indica a sexualização dessa relação construída sobretudo por essa noção de “amor verdadeiro”, a qual preferimos apontar como afeto ao longo da nossa análise.

³¹ “A performatividade não é, portanto, um “ato” singular, pois é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas e, na medida em que adquire um status de ato no presente, oculta ou dissimula as convenções das quais é parte. repetição. Além disso, esse ato não é principalmente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, inversamente, sua teatralidade ganha uma certa inevitabilidade, dada a impossibilidade de uma divulgação completa de sua historicidade).” (BUTLER, 1993, p. 12 — tradução nossa)

maneiras históricas de experiências de gênero disponíveis a McNulty. Mas como podemos ver através das reflexões de Butler, ao representar essa instância performativa no romance, observamos que há também a reiteração das normas histórico-sociais do gênero em que reside as tensões da narrativa. Nossa tarefa, portanto, é aproximar história e performatividade para entender como essa reiteração se dá a partir da construção vitoriana do gênero masculino iniciada na Inglaterra e expandida através do processo colonial para a Irlanda e consequentemente para os Estados Unidos.

2. Os problemas de gênero na história irlandesa

Joseph Valente (2011) formula um modelo “metropolitano-colonial” para analisar a masculinidade vitoriana. Segundo Valente, essa masculinidade se dá pela junção de um “espírito animal” que deve ser domado e educado, acentuando a diferenciação com a feminilidade. Esta educação é elaborada através de valores prescritivos como racionalidade, autodomínio e força moral e de espírito; e descritivos que caracterizam o sujeito como metropolitano, burguês e do sexo masculino (VALENTE, 2011, p. 10).

Durante o período da Guerra Revolucionária Americana no século XVIII, que resultou na independência dos Estados Unidos, houve uma criação consciente do novo “homem americano” como forma de conferir uma legitimação de uma ordem política, criando uma “sistematização hierárquica que era ecoada e complementada pela organização social de raça e gênero, na constituição e na lei”³² (NELSON, 2001, p. 203 — tradução nossa). Pautado não na visão americana de masculinidade sobre a Inglaterra, considerada como “refinada, polida, ineficaz e efeminada”, o novo homem americano se apresentava como “ousado, robusto, agressivo, sem medo de lutar e confortável em afirmar-se a si mesmo” (BRONSKI, 2006, Kindle, loc 731). A revolução de independência, segundo Michael Bronski, conectou a “masculinidade americana ao orgulho nacional, à honra pessoal e ao desejo entre pessoas de sexo opostos”³³. (Idem, loc 755 — tradução nossa).

No século XIX havia uma disputa em dois modelos de masculinidade a serem seguidos, o “Marketplace Manhood” e a figura simbólica do *cowboy*. O primeiro, “Marketplace Manhood” (KIMMEL, 2005), é aquele que caracteriza a sociedade americana

---

³² “hierarchizing systematization was echoed in and complemented by a national organization of race and gender, in the constitution, in law” (NELSON, 2001, p. 203)

³³ “(...) the colonial revolution to American manhood, national pride, personal honor, and different- sex desire.” (Idem, loc 755)

como um todo. Essa masculinidade é descrita através de “sua identidade derivada inteiramente do sucesso no mercado capitalista, de sua riqueza acumulada, poder e capital”³⁴ (KIMMEL, 2005, p. 38 — tradução nossa). Sendo característica do ambiente moderno da cidade industrial e em desenvolvimento, a masculinidade americana também começa a ser percebida desde o ponto de vista do corpo. Houve um aumento da vigilância e (auto)controle sob os corpos que ia desde a estimulação para exercícios e condicionamento físicos até a prevenção de estímulos sexuais fora do casamento, considerada como algo amoral e um “obstáculo para a ordem pública” (Idem, p. 41).

A partir desse modelo repressivo, unido aos esforços de resistência da feminização da sociedade (representada corporalmente pela figura da mulher e por espaços sociais, como igreja, escola e casa), cria-se outro modelo como contraposição, baseado em elementos simbólicos sobre masculinidade. O oeste se torna a “apoteose da fantasia masculina contra a feminização”, promovendo instituições alternativas, como os cabarés e as fogueiras, que visavam uma experiência homosocial (Idem, p. 32). Tal experiência foi materializada na figura do *cowboy* que provia qualidades físicas e de caráter para a auto-percepção tanto da masculinidade quanto de identidade nacional (Idem, p. 91).

Já no caso da Irlanda, a masculinidade contém um duplo vínculo (VALENTE, 2006; 2011). Por ter sido colonizada, os discursos raciais e de gênero construíram uma visão de Irlanda como forma de marginalizar seus habitantes. Para Joe Cleary (2006)

Throughout the nineteenth century, the Irish, like other colonized peoples, had been dually constructed, both as a virile, military race, exercising its natural martial qualities in the wars and adventures of Empire, and as an essentially

---

³⁴ “derived his identity entirely from success in the capitalist marketplace, from his accumulated wealth, power, and capital” (KIMMEL, 2005, p. 38)

emotional, irrational, and feminized people incapable of self-government.³⁵
(CLEARY, 2006, p. 261)

Neste discurso de gênero, através da concepção inglesa, a masculinidade e nacionalidade irlandesa eram apenas a corporificação da feminilidade pois apresentava a ausência “do padrão fundamental de masculinidade, ou seja, por ser insuficientemente corajoso, poderoso e inflexível em sua resistência ao domínio colonial” e ao mesmo tempo excedia “o padrão fundamental de masculinidade por ser excessivamente violento e refratário em sua resistência ao domínio colonial”³⁶ (VALENTE, 2006, p. 82 - tradução nossa).

Isso ocorre pois, como afirma George Mosse (1989, 1996), o discurso do nacionalismo também é um discurso sobre identidades sexuais e de gênero. Mosse observa que a criação de nações na Europa durante o século XVIII começou a partir da definição de uma sexualidade, tendo por escolha a masculinidade e o ideal do corpo masculino para solidificar a imagem das nações-estados. Ainda que alguns símbolos nacionais sejam representações de personagens femininos, traços de feminilidade foram excluídos, pois “a mulher enquanto símbolo público era uma evocação do passado, de inocência, castidade” e passividade (MOSSE, 1996, p. 9 - tradução nossa)³⁷. Neste sentido, assim como afirma Mosse, “o nacionalismo adotou o ideal de masculinidade e construiu seus estereótipos a partir dele”³⁸ (MOSSE, 1989, p. 10 - tradução nossa).

---

³⁵ “Ao longo do século XIX, os irlandeses, como outros povos colonizados, foram construídos dualmente, ao mesmo tempo como uma raça viril e militar, exercendo sua qualidade marcial natural nas guerras e aventuras do Império e como um povo essencialmente emotivo, irracional e feminilizado incapaz de se auto-governar.” (CLEARY, 2006, p. 261 — tradução nossa)

³⁶ “(...) collective manhood for failing to meet the fundamental standard of virile masculinity, i.e., for being insufficiently courageous, powerful, and unyielding in their resistance to colonial rule; (...) the fundamental standard of virile masculinity, for being excessively violent and refractory in their resistance to colonial rule.” (VALENTE, 2006, p. 82)

³⁷ “woman as a public symbol was a reminder of the past, of innocence, chastity” and also passivity (MOSSE, 1989, p. 9)

³⁸ “nationalism adopted the ideal of manliness and built its national stereotypes around it” (MOSSE, 1996, p. 10).

É no final do século XIX que movimentos nacionalistas na Irlanda começam a surgir como forma de unificar e expandir os anseios de independência, tendo como destaque o *Irish Literary Revival* e *Gaelic League* devido às suas difusões culturais. Idealizado pelo poeta W. B. Yeats e tendo a participação de escritores como Lady Gregory, George Russell, Douglas Hyde, George Moore e James Stephens, o *Irish Literary Revival* foi um movimento cultural que “reviveu e romantizou as antigas lendas e histórias da Irlanda”, como forma de preservar e cultivar a literatura nacional irlandesa (MCCARTNEY, 2011, p. 258). É com esse propósito de valorização cultural que Douglas Hyde em 1893 funda a *Gaelic League*. Tendo por princípio a de-anglicização da cultura irlandesa, para a criação de um estado nacional totalmente oposto da Inglaterra, a *Gaelic League* foi um movimento que aliou educação, entretenimento e esporte baseado na história e língua irlandesa.

O *Irish Revival* e *Gaelic League* criaram e difundiram juntos os símbolos nacionalistas que definiriam aspectos culturais pré e pós independência. Em relação a masculinidade, o *Irish Revival* adotou os ciclos heróicos de Cuchulain “(...) também conhecido como o herói da tribo, um guerreiro celebrado por sublimar sua individualidade e capacidade para defender a ordem social”³⁹ (VALENTE, 2011, p. 156-158). A partir deste mito, o nacionalismo irlandês pôde redefinir os parâmetros de masculinidade irlandesa, adotando não a hipermasculinidade do poder colonial inglês, mas resgatando culturalmente uma essência excessivamente masculina. Segundo Valente, as traduções dos ciclos míticos de Cuchulain feitas por Standish H. O'Grady, Lady Gregory e Eleanor Hull tiveram uma função ideológica em transformar Cuchulain em um “espécime hipermasculino” para o “paradigma da masculinidade” (Idem, p. 145). Essa transformação ideológica se deu pela necessidade em reconfigurar os parâmetros da masculinidade irlandesa que era concebida pela junção do

---

³⁹ "Cuchulain (...) as a so-called hero of the tribe, a warrior celebrated for sublimating his individual valor and rapacity to the defense of social order" (VALENTE, 2011, p. 156-158)

“discurso feminilizante do Celticismo e do discurso bestializante da simianização, que cooperavam em representar o ‘mero’ irlandês como racialmente deficiente em masculinidade e despreparado para a emancipação”⁴⁰ (Idem, p. 11).

Ao mesmo tempo, o nacionalismo irlandês continuava usando como personificação nacional a imagem de uma mulher, tendo sua expressão popular nas figuras literárias como Róisín Dubh, Cathleen Ní Houlihan e Shan Van Vocht. Essa frequente simbolização da Irlanda como mulher, como aponta C. L. Innes (1993), geralmente são “alegorias em que família ou relações de gênero são metáforas para as relações políticas e econômicas com a Inglaterra masculina”⁴¹ (INNES, 1993, p. 10 — tradução nossa). Tal metáfora integrou também o discurso político, como nota Roy Foster (2000), o Ato de União era referido como um casamento mal-sucedido, reiterando a formação familiar entre os dois países, baseado na heterossexualidade institucional. Para Innes, a *Gaelic League* teve um papel fundamental na difusão do papel de gênero das mulheres no contexto pré e pós independência. A tradição gaélica, segundo Innes, era vista como algo que “transcendia os interesses políticos” e ao resgatar personagens míticos, como Cuchulainn, a *Gaelic League* ajudou a desenvolver narrativas de gênero baseadas na dicotomia entre masculino e feminino (Idem, pp. 31-34). Através de panfletos e publicações, a *Gaelic League* “exaltava as mulheres irlandesas como mães emblemáticas ou dessexualizadas donzelas espirituais” (Idem, p. 35). Aliada às raízes míticas gaélicas, a simbologia da Igreja Católica, através de Maria, serviu também “como modelo de comportamento e ideais de identidade” (Idem, p. 42). O feminino, portanto, entra em disputa por ser tanto um atributo dado pelo colonizador inglês, quanto uma imagem

---

⁴⁰ “(...) the feminizing discourse of Celticism and the bestializing discourse of simianization, which cooperated in representing the “mere” Irish as racially deficient in manhood and so unready for emancipation” (VALENTE, 2011, p. 11)

⁴¹ “(...) and the allegories are ones in which family or gender relationships are metaphors for political and economic relationships with a male England.” (INNES, 1993, p. 10)

ideológica utilizada pelo nacionalismo durante e depois do período revolucionário para reforçar estereótipos de gênero (CULLINGFORD, 2005).

Ao colocarmos os desejos nacionalistas na perspectiva de gênero apresentada, podemos entender melhor as ansiedades de gênero que aparecem na cultura irlandesa. Como aponta Alan Finlayson (1998), os discursos nacionalistas criaram oposições binárias, gerando uma relação de interdependência da figura do colonizador inglês e, ao mesmo tempo, solidificando papéis de gênero dentro da sociedade irlandesa. Com isso, o estado nacional irlandês apresenta um paradoxo:

The state is the masculine machine that defends and controls the woman-nation, while the woman-nation is confined to the private and homely—the source of the physical and cultural regeneration and reproduction of the nation. Women have the duty of bearing new Irish children and constituting them as properly Irish by training them in the ways of the Gael. Women are cast as ‘inside’ while men are cast as ‘outside’. This produces the paradox that women are more important and essential than men yet deprives them of power. The woman-nation is both goddess (source of power, object of veneration) and victim (assaulted by colonialism, in need of guidance from the state). Men can never ‘be’ the nation— they can only ‘have’ it—while women can never ‘have’ the nation, because they ‘are’ it.⁴² (FINLAYSON, 1998, p. 98)

A partir da criação desse paradoxo, em que a mulher é nação sendo o homem o possuidor da nação, se estabelece âmbitos binários refletidos nas identidades de gênero representado pela metáfora da espacialização, colocando os sujeitos em determinadas posições da vida pública. Essa perspectiva da sociedade irlandesa dada por Finlayson reafirma algo observado por Pierre Bourdieu (1998) em que através da binariedade masculino e feminino há uma “(...)

---

⁴² “O estado é a máquina masculina que defende e controla a mulher-nação, enquanto a mulher-nação se limita ao âmbito privado e ao lar - sendo a fonte da regeneração e reprodução física e cultural da nação. As mulheres têm o dever de sustentar novos filhos irlandeses e constituí-los como apropriadamente irlandeses, treinando-os nos caminhos do Gael. As mulheres são moldadas como “dentro”, enquanto os homens são moldados como ‘fora’. Isso produz o paradoxo de que as mulheres são mais importantes e essenciais do que os homens e, ao mesmo tempo, isso priva-as do poder. A mulher-nação pode ser tanto uma deusa (fonte de poder, objeto de veneração) quanto uma vítima (agredida pelo colonialismo, necessitando de orientação do Estado). Os homens nunca podem ‘ser’ a nação - eles só podem “tê-la” - enquanto as mulheres nunca podem “ter” a nação, porque elas “são” a nação.” (FINLAYSON, 1998, p. 98 - tradução nossa)

necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições [binárias] homólogas, alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, (...) fora (público)/dentro (privado) (...)” (BOURDIEU, 1998, p. 20). É baseado nessas oposições histórico-culturais que *Days Without End* reitera a normatividade de gênero e sexualidade. O romance cria espaços específicos onde a masculinidade e a feminilidade são performadas. Ao narrar a solidificação de um estado-nacional através do poder militar, o exército se torna o lugar específico para expressar a hipermasculinidade recalcada, como podemos ver no excerto a seguir:

As if our bullets were only weary and weak we seem to wound twice as many as we kill. There's many staggering about, clutching their wounds, crying out, but now the braves seem to have done their calculations and try to bring off the squaws and children towards the back of the village. Fire, fire, men, calls our sergeant, and we reload like lunatics and fire. Powder, ball, ram, cap, cock, and fire. Powder, ball, ram, cap, cock, and fire. Over and over, and over and over Death at his frantic task in the village, gathering souls. We work in our lather of strange sorrow, but utterly revengeful, fiercely so, soldiers of intentful termination, of total annihilation. Nothing less will slake our thirst. Nothing else will fill our hunger. To this story of our dead comrades we are writing an end on the hot wind of summer. As we fire, we laugh. As we fire, we cry out. As we fire, we weep.⁴³ (BARRY, 2016, p. 84-85)

Na citação acima, McNulty relata o confronto entre a sua tropa e os índios Sioux que apresenta um misto de sentimentos: ao mesmo tempo que o ato é um “estranho sofrimento” e causa até pranto, o confronto é uma “destruição intencional” que alimenta uma certa fome de vingança e aniquilação. O excerto se caracteriza pela construção de uma antinomia entre

---

⁴³ “Como se nossas balas estivessem apenas cansadas e fracas, parece que ferimos o dobro do que matamos. Há muitos cambaleantes, segurando suas feridas, gritando, mas agora os índios valentes parecem ter feito seus cálculos e tentam esconder as mulheres e as crianças para a parte de trás da aldeia. Fogo, fogo, homens, chama nosso sargento e recarregamos como lunáticos e fogo. Pó, bala, aríete, cápsula, riste e fogo. Pó, bala, aríete, cápsula, riste e fogo. De novo e de novo, e mais e mais a Morte em sua tarefa frenética na aldeia, reunindo almas. Trabalhamos espumando de estranha dor, mas totalmente vingativos, ferozmente, como soldados da terminação intencional, de total aniquilação. Nada menos vai saciar a nossa sede. Nada mais vai preencher a nossa fome. Para esta história de nossos companheiros mortos, estamos escrevendo um fim sobre o vento quente do verão. Enquanto disparamos, nós rimos. Enquanto disparamos, clamamos. Enquanto disparamos, choramos.” (BARRY, 2016, p. 84-85 — tradução nossa)

terror e beleza: a narração é cuidadosamente composta por uma descrição imagética das dezenas de mortes ocorridas, tendo um ritmo acelerado através das repetições e frases curtas, além de um tom ambíguo que denota vitória e derrota do sujeito que integra esse momento de extermínio. Além da separação maniqueísta entre “nós” e “eles”, há uma separação social entre os gêneros, marcado pela necessidade em esconder as crianças e as mulheres⁴⁴. A masculinidade de McNulty se expressa justamente no contexto bélico e militar onde os homens têm um “recurso único para a construção da identidade masculina definida pelo controle emocional, manifestação evidente do desejo heterossexual, aptidão física, autodisciplina, autoconfiança, disposição em usar a agressão e a violência física e assumir riscos (...)”⁴⁵ (HINOJOSA, 2010, 180 — tradução nossa).

Seguindo a lógica da metáfora de espacialização dos gêneros proposta por Bourdieu e Finlayson, se a masculinidade se apresenta desde um âmbito social aberto, a feminilidade no romance aparece em espaços sociais fechados, como podemos ver a seguir:

We're going to put in crops of wheat and corn this year and give the land a rest from tobacco. Gives you a shorter year too. Ain't none of that curing in barns and grading and the rest. I hitch up my skirts good as any country girl and work aside the men. Winona runs the wagon in and out of town for this and that and looks like the townspeople of Paris growing accustomed to seeing her about. Stop seeing just an Indian and start seeing Winona. John Cole reckons the young boy behind the counter in the dry-goods store's sweet on her. He says it won't be the worst thing if she gets connected to commerce. She ain't going to be marrying yet, I say, in time-honoured motherly fashion. Then lo and behold don't she gain employment clerking for the goddamn lawyer Briscoe. She got the best copperplate in the county, he says. Comes out on his gig to see us. Guess it don't look too disreputable. A white couple and an old army man. Nice black folks. That's what he sees I guess.
⁴⁶ (BARRY, 2016, p. 241)

⁴⁴ Segundo o *Oxford Dictionary*, o termo *squaw*, que aparece no excerto, era utilizado de forma pejorativa para designar as mulheres e esposas de tribos norte-americanas. <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/squaw>> Acessado em janeiro de 2019.

⁴⁵ “(...) unique resources for the construction of a masculine identity defined by emotional control, overt heterosexual desire, physical fitness, self-discipline, self-reliance, the willingness to use aggression and physical violence, and risk-taking (...)” (HINOJOSA, 2010, 180)

⁴⁶ “Vamos fazer as colheitas de trigo e milho este ano e dar à terra um descanso do tabaco. Isso te dá um ano mais curto também. Nada como poder consertar os celeiros e nivelar o resto. Eu coloco minhas saias como qualquer garota do campo e trabalho ao lado dos homens. Winona dirige a carroça indo e voltando da cidade

Após a sua segunda baixa nas tropas americanas, McNulty e John Cole têm a oportunidade de se mudarem para o sul dos Estados Unidos para viver na propriedade de Liege Magan e ali formam uma espécie de sociedade onde, segundo Emmons (*apud* CAMPBELL, 2018), há uma “economia silenciosa de amigos com terra mantida conjuntamente, baseada na cooperação e obrigação comunitária entre grupos de parentesco inter-relacionados e na troca de favores entre eles”⁴⁷ (EMMONS *apud* CAMPBELL, 2018, p. 246 — tradução nossa). Entretanto, Major Neale pede para que os personagens devolvam Winona que servirá como troca pela filha do major raptada por uma tribo indígena. Como forma de salvar Winona, McNulty entra em um confronto e mata o Capitão Sowell e para sair vivo dessa situação, McNulty e Winona vestem-se de mulher e garoto, respectivamente. O excerto acima é após a chegada dos personagens e fica decidido que a partir daquele momento McNulty se vestirá apenas como mulher. Ao criar essa comunidade caracterizada por um casal homoafetivo, uma índia, um ex-soldado e negros recém libertos, McNulty “trabalha ao lado dos homens”, sendo tratado pelo seu novo gênero e nome (Thomasina), mas sua identidade feminina é restrita à ambientes domésticos, diferente de Winona que, apesar de ser índia, tem um trabalho remunerado na cidade. A função de McNulty, como apresentado no excerto, é de ocupar o espaço da figura materna próprio de uma relação heteronormativa.

---

para isso e aquilo e parece que os habitantes de Paris estão acostumados a vê-la. Pararam de ver apenas uma índia e comecem a ver Winona. John Cole percebeu que o garoto atrás do balcão da loja de produtos está de olho nela. Ele diz que não será a pior coisa se ela trabalhar no comércio. Ela não vai se casar ainda, eu digo, como se fosse uma mãe falando. E não é que ela ganha o emprego de escriturária o maldito advogado Briscoe. Ela tem a melhor caligrafia do condado, diz ele. Ele sai do seu trabalho para nos ver. Acho que não parece muito desonroso. Um casal branco e um homem velho do exército. Bom pessoal negro. Isso é o que ele vê, eu acho.” (BARRY, 2016, p. 241 - tradução nossa)

⁴⁷ “'silent economy of friends' with 'land held jointly . . . based on cooperation and community obligation . . . among interrelated kin groups and on the exchange of favors among them'”. (EMMONS *apud* CAMPBELL, 2018, p. 246)

Ao espacializar a experiência de gênero de McNulty, o romance revela as posições de gênero instauradas na Irlanda através da Constituição de 1937 previstas no artigo 41 que destina-se somente às disposições da instituição familiar:

1 1° The State recognises the Family as the natural primary and fundamental unit group of Society, and as a moral institution possessing inalienable and imprescriptible rights, antecedent and superior to all positive law.

2° The State, therefore, guarantees to protect the Family in its constitution and authority, as the necessary basis of social order and as indispensable to the welfare of the Nation and the State.

2 1° In particular, the State recognises that by her life within the home, woman gives to the State a support without which the common good cannot be achieved.

2° The State shall, therefore, endeavour to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home.

3 1° The State pledges itself to guard with special care the institution of Marriage, on which the Family is founded, and to protect it against attack.⁴⁸ (IRELAND, 1937, p. 161-166)

A instituição familiar na sociedade irlandesa é algo “primário e fundamental” que une a sociedade e é da responsabilidade do Estado a proteção de tal instituição, refletindo nas políticas públicas de intervenção no que se refere a manutenção do casamento. É válido mencionar que o divórcio foi apenas legalizado em 1995 e em 2018 a Irlanda passou por grande avanço social nas políticas de regulação de aborto. Para Finlayson, essas disposições “justificam o patriarcado religioso-nacionalista fazendo da irlandesidade e feminilidade algo

---

⁴⁸ “1 1° O Estado reconhece a Família como a unidade natural primária e fundamental da Sociedade, e como uma instituição moral que possui direitos inalienáveis e imprescritíveis, antecedentes e superiores a toda lei positiva. 2° O Estado, portanto, garante a proteção da Família em sua constituição e autoridade, como base necessária da ordem social e como indispensável ao bem-estar da Nação e do Estado. 2 1° Em particular, o Estado reconhece que, pela sua vida dentro de casa, a mulher dá ao Estado um apoio sem o qual o bem comum não pode ser alcançado. 2° O Estado deve, portanto, esforçar-se por assegurar que as mães não sejam obrigadas pela necessidade econômica a empregar-se no trabalho, negligenciando seus deveres no lar. 3 1° O Estado se compromete a zelar, com especial cuidado, pela instituição do matrimônio no qual se fundamenta a Família e pela proteção contra o ataque.” (IRELAND, 1937, p. 161-166 — Tradução nossa)

inextricável”⁴⁹ (FINLAYSON, 1998, p. 99 — tradução nossa), pois centraliza e restringe o papel da mulher na instituição familiar, além de criar uma unidade entre Estado, irlandesidade e família. Esse percurso de configuração familiar se relaciona com a contemporaneidade irlandesa no que diz respeito às políticas de normalização das sexualidades, promovendo um entrelaçamento temporal entre o passado representado e o presente histórico do autor.

Devido a formação pós-independência, que se estabeleceu com uma intensa influência da Igreja Católica na vida social e no Estado, o processo de secularização ocorreu de forma tardia, tendo avanços apenas na década de 1990 com a descriminalização da homossexualidade acontecendo em 1993. Para Fintan Walsh (2016) a configuração sócio-econômica irlandesa com a entrada para a União Europeia e a intensificação do neoliberalismo durante o Tigre Celta ao longo dos anos 1990 e começo dos anos 2000, beneficiou o movimento LGBTQI ao “idealizar qualquer formação familiar como *locus* natural de amor, apoio e bem-estar, de modo a absolver o estado de promover proteção”⁵⁰ (WALSH, 2016, p. 8-9 — tradução nossa). Houve o crescimento de agendas políticas que visavam a formação familiar, como a regulamentação da adoção e casamento entre pessoas do mesmo sexo, promovendo, neste sentido, uma normatização da cultura *queer* na Irlanda. É apenas em 2016 que ocorre a legalização de união entre pessoas do mesmo sexo, no exato ano em que *Days Without End* foi publicado, indicando um progresso nas formas de reconhecimento da homossexualidade por parte do Estado irlandês.

Essa normatização pode ser pensada através do homonacionalismo, conceito formulado por Jasbir K. Puar (2007) para descrever o momento contemporâneo do neoliberalismo. Segundo Puar, “a homossexualidade opera como um roteiro regulatório

---

⁴⁹ “It justifies religio-nationalist patriarchy making Irishness and womanhood inextricable.” (FINLAYSON, 1998, p. 99)

⁵⁰ “to idealise any family formation as the naturalised locus of love, support and welfare in a way that can absolve the state from providing care” (WALSH, 2016, p. 8-9)

normativo, não apenas para o estilo gay, *queer* ou dos tipos de homossexualidade, mas também das normas raciais e nacionais que reforçam esses sujeitos sexuais”⁵¹ (PUAR, 2007, p. 2). A autora indica três parâmetros do homonacionalismo que são o excepcionalismo sexual, o *queer* como padrão regulatório e a ascensão da branquitude, tendo por objetivo integrar os movimentos LGBTIQ+ na biopolítica de estados nacionais contra imigrantes e terroristas. Segundo Anne Mulhall (2011), a “reconstituição do ideal de família irlandesa pós-nacionalista”⁵² (MULHALL, 2011, p. 99 — tradução nossa) conseguiu incorporar noções de homossexualidade como forma de estabelecer uma divisão entre irlandeses e imigrantes. Neste sentido, a veracidade histórica faz com que o narrador-personagem continue a exercer e promover os interesses da masculinidade hegemônica (SEDGWICK, 1985) e intensifica as relações binárias do gênero, integrando a biopolítica da formação nacional e territorial dos Estados Unidos. O efeito de verossimilhança se dá justamente pela reiteração dos espaços da masculinidade e feminilidade e das possibilidades históricas de desconstrução de gênero. Ao analisarmos o gênero de McNulty a partir da construção histórica-social da masculinidade e feminilidade na Irlanda, observamos que o romance cria uma tensão entre as perspectivas da homosociabilidade e as potencialidades *queer* de representação demarcadas historicamente:

Winona sets everything to rights then beds down on the little divan pushed agin the foot of our bed. We'll be chaste as real travellers tonight. Soon her little shipshape form is caught in sleep, rising and falling with every small breath so that the bed feels like there must be a troubled brook running through it. In the darkness as we lie side by side John Cole's left hand snakes over under the sheets and takes a hold of my right hand. We listen to the cries of the night revellers outside and hear the horses tramping along the ways. We're holding hands then like lovers who have just met or how we imagine lovers might be in the unknown realm where lovers act as lovers without concealment.⁵³ (BARRY, 2016, p. 108)

⁵¹ “homosexuality operates as a regulatory script not only of normative gayness, queerness, or homosexuality, but also of the racial and national norms that reinforce these sexual subjects.” (PUAR, 2007, p. 2).

⁵² “reconstitution of the ideal postnationalist Irish family” (MULHALL, 2011, p. 99)

⁵³ “Winona coloca tudo em ordem e depois se deita no pequeno divã empurrado contra o pé da nossa cama. Seremos castos como verdadeiros viajantes esta noite. Logo sua pequena forma de navio é capturada no sono, subindo e descendo a cada pequeno suspiro, de modo que a cama parece que deve haver um riacho perturbado passando por ela. Na escuridão, deitados lado a lado, a mão esquerda de John Cole serpenteia sob os lençóis e

O romance aponta para espaços que se definem pela performance da masculinidade, feminilidade e possibilidades *queer* de configurações sociais. Como vemos no excerto, o quarto, aposento de reclusão e intimidade, significando apenas a possibilidade sexual de um casal procriador referente ao sistema sexo/gênero/desejo; se torna o espaço onde “amantes agem como amantes sem encobrimento”. Ao mesmo tempo, o próprio romance coloca em questionamento esse quarto de hospedagem: “Deve ser estranho para Winona ver dois homens em uma cama, considerando que você pode ver isso em qualquer albergue ou pensão quando as camas são escassas”⁵⁴ (Idem, p. 102 — tradução nossa). Esse comentário por parte do narrador propõe uma nova leitura e questionamentos sobre a configuração histórica: não seria um quarto transitório um ambiente próprio para uma homoafetividade posto que as camas são escassas? Não seria esse espaço mítico do oeste americano um lugar para diferentes configurações afetivas entre ambos os gêneros, reatualizando conceitos de formação familiar? Essas possibilidades históricas, como o *vaudeville* e os *berdaches*, apontam para o contingenciamento dos caminhos do gênero e da sexualidade não do ponto de vista de uma identidade do sujeito, mas a partir da afetividade dos laços entre os personagens:

After a few months of doing our damndest for Mr Noone it just seems natural to be not always changing garb by the hour and there seems to be greater contentment in it for me to wear a simple-hued housedress and not be always dragging on the trews. Outside is one matter, in another. Winona never does say nothing about it. Never seems to see me only as what I am in my face. Whatever that be. I don't know then and I don't know now. But I am easier in the dress, that's all I can say. Well I would almost attest I say funnier things or things that make my man John Cole laugh like a donkey.⁵⁵ (BARRY, 2016, p. 115-116)

---

segura minha mão direita. Ouvimos os gritos dos foliões da noite lá fora e ouvimos os cavalos andando pelos caminhos. Estamos de mãos dadas, então, como amantes que acabaram de se conhecer ou como imaginamos que os amantes possam estar no reino desconhecido, onde os amantes agem como amantes sem encobrimento.” (BARRY, 2016, p. 108 — tradução nossa)

⁵⁴ “It's naught to Winona to see two men in a bed considering you might see that in any posthouse or boarding house when beds is scarce.” (Idem, p. 102)

⁵⁵ “Depois de alguns meses fazendo o nosso melhor para o Sr. Noone, parece natural nem sempre estar mudando de roupa a cada hora e parece haver mais satisfação em mim por usar uma roupa de casa simples e nem sempre estar arrastando as mangas. Lá fora o negócio é outro. Winona nunca diz nada sobre isso. Nunca parece me ver

Neste trecho, McNulty relata a “naturalidade” da composição familiar gerada a partir da união entre ele, John Cole e Winona. Para além desse relacionamento, o narrador mostra que, após a performance no salão de Mr. Noone, os vestidos se tornaram algo cotidiano, mas apenas dentro do espaço familiar, pois “lá fora o negócio é outro”. McNulty ressalta ainda que Winona não o estranha e o vê “só o que está na minha cara”. Isso demonstra que o romance aponta para afetividade em detrimento da rigidez de uma classificação de gênero e sexualidade. Aqui utilizamos afetividade em contraposição à sexualidade pois, em um primeiro momento, o enredo homoafetivo parecia ser uma maneira de desconstruir a relação entre gênero e sexualidade. Ou seja, a homossexualidade seria aquilo que expõe a ficcionalidade do sistema sexo/gênero/desejo.

Desse modo, o romance intensifica a tensão entre os espaços que se definem pela performance da masculinidade, feminilidade e possibilidades *queer* de configurações sociais, sobretudo, quando também analisamos a construção identitária de nação, raça e gênero dentro dos Estados Unidos, pois a expansão ao oeste americano durante o século XIX ocasionou uma excepcionalidade a respeito dos comportamentos sexuais e de gênero, criando uma outra perspectiva cultural de relações homossociais. A partir da figura do *cowboy*, homem fora da lei, isolado da civilização, tendo apenas o cavalo como companheiro íntimo, faz parte da concepção mítica do oeste americano que se mostra como um espaço aberto para a criação de novas configurações de relacionamentos interpessoais e de constituição do indivíduo. Para Neil Campbell,

(...) the presupposed fixed rules of everyday life on the western frontier, where “men are men” and society structured by simple goals based on repetition of norms and behaviors regimented into the “assured future” ideology of manifest destiny, are turned upside down in the stage’s carnival ‘fog’ or “open mesh of possibilities,”

---

apenas como o que sou na minha cara. Seja o que for. Eu não sabia lá e não sei agora. Mas sou mais fácil com o vestido, é tudo o que posso dizer. Bem, eu quase atestaria dizer coisas mais engraçadas ou coisas que fazem meu homem John Cole rir como um burro.” (BARRY, 2016, p. 115-116 — tradução nossa)

until even the hard-nosed miners ‘don’t know what they are seeing’.⁵⁶
(CAMPBELL, 2018, p. 234)

O romance estabelece um paralelo entre Irlanda e Estados Unidos, não apenas nas relações históricas de migração, mas no seu desenvolvimento de ideal de nação a partir das concepções de gênero e sexualidade ao colocar a Inglaterra como um modelo a não ser seguido. As “normas fixas” de identidade que são quebradas no oeste americano, confere à narrativa uma outra configuração espacial onde o gênero pode ser representado de forma fluida. Segundo Michel Foucault (2013), assim como o século XIX, o século XX se caracteriza pela tentativa de ligação de redes entre espaços. Foucault cria o termo heterotopia, se contrapondo às utopias dos espaços, que seriam alocações sem lugar real. A heterotopia, segundo o filósofo, tem “propriedade de estar em relação com todas as demais alocações; mas, de um modo tal, que elas suspendem, neutralizam, ou invertem o conjunto das relações que são por elas designadas, refletidas ou reflexionadas”. Nos interessa aqui o caráter de justaposição “em um único lugar real vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis.” (FOUCAULT, 2013, p. 118). O espaço do oeste americano representado pelo romance se torna um lugar heterotópico ao justapor a performatividade dos espaços de gênero e sexualidade. Portanto, não há outra forma de experiência de gênero a não ser a performatividade em que McNulty transita entre a masculinidade e feminilidade e sua identidade não pode ser fixada entre esses parâmetros binários e sim pela coexistência da tensão da masculinidade, feminilidade e possibilidades *queer* de configurações histórico-sociais.

---

⁵⁶ “(...) as pressupostas regras fixas da vida cotidiana da fronteira ocidental, onde ‘homens são homens’ e a sociedade é estruturada por objetivos simples baseados na repetição de normas e comportamentos regidos pela ideologia do ‘futuro garantido’ de um destino manifesto, são transformados de cabeça para baixo no ‘nevoeiro’ do carnaval do palco ou da ‘malha aberta de possibilidades’, até que os mineiros de nariz duro “não sabem o que estão vendo”.(CAMPBELL, 2018, p. 234)

Nossa segunda epígrafe, retirada do ensaio “Other than myself/my other self” de Trinh T.Minh-ha (1997), nos coloca a refletir sobre a constituição de McNulty como um personagem que se move tanto territorialmente quanto subjetivamente, “negociando constantemente entre o lar e o exterior, a cultura nativa e a cultura adotada, ou de maneira mais criativa, entre um aqui, um lá e um qualquer lugar”⁵⁷ (T.MINH-HA, 1997, p. 8— tradução nossa). Essa negociação é uma relação direta com a sua experiência de gênero, pois o personagem está constantemente negociando com as estruturas normativas e as percepções fluídas de gênero e sexualidade. *Days Without End* expõe as estruturas da regulamentação social do gênero e sexualidade ao usar a metáfora de espacialização, remetendo diretamente à construção do nacionalismo irlandês e os papéis (e espaços) de gêneros na sociedade irlandesa e estadunidense. Após o mapeamento e análise das conjunturas histórica-sociais do gênero, observamos que uma relação entre performatividade de gênero e contingência histórica influencia diretamente na construção do personagem e do enredo e na visão de McNulty sobre a própria noção de corporalidade. Nosso intuito, que será apresentado na segunda parte, é verificar a textualização da relação entre história e performatividade desde o ponto de vista da elaboração formal da narrativa.

---

⁵⁷ “constantly to negotiate between home and abroad, native culture and adopted culture, or more creatively speaking, between a here, a there, and an elsewhere.” (T.MINH-HA, 1997, p. 8)

PARTE II

“BIOGRAPHICAL VENTURES”

PERFORMATIVIDADE, (CORP)ORALIDADE E TEXTO

The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home*, *Christ*, *ale*, *master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language.

James Joyce

My father says your language is your home and your country is your language and your language is your flag.

Hugo Hamilton

3. Entre a história e a performatividade: A linguagem poética

Na primeira parte desta dissertação fizemos uma análise de *Days Without End* a partir de questões teóricas que unem história e performatividade. As possibilidades de transitoriedade de gênero de McNulty se dão a partir do contexto histórico-cultural em que se localiza o romance, conferindo verossimilhança à narrativa. Como foi adiantado na introdução, a nossa proposta é de que os elementos históricos-sociais da construção nacional e identitária, sobretudo no que diz respeito às experiências de gênero e sexualidade, mobilizam os elementos estéticos que compõem o romance. Nos aprofundamos nas questões de enredo, espaço, tempo e narrador-personagem e demonstramos um caráter performativo, se relacionando às possibilidades *queer* de configuração social. Entretanto, nos resta o questionamento: o que esse percurso da história e performatividade pode nos informar sobre a de forma narrativa?

De um ponto de vista estritamente formal, como já havíamos mencionado na introdução, o estilo dos romances de Barry geralmente se apresentam como uma biografia-ficcional dos parentes do autor, contendo narradores em primeira pessoa que relatam parte de sua vida na tentativa de entender ou dar um sentido às experiências vividas. Esse também é o caso de McNulty:

Time was not something then we thought of as an item that possessed an ending, but something that would go on forever, all rested and stopped in that moment. Hard to say what I mean by that. You look back at all the endless years when you never had that thought. I am doing that now as I write these words in Tennessee. I am thinking of the days without end of my life. And it is not like that now. I am wondering what words we said so carelessly that night, what vigorous nonsense we spoke, what drunken shouts we shouted, what stupid joy there was in that, and how John Cole was only young then and as handsome as any person that has ever lived. Young, and there would never be a change for that. The heart rising, and the soul singing. Fully

alive in life and content as the house-martins under the eaves of the house.⁵⁸
(BARRY, 2016, p.39)

No excerto, McNulty relata seus dias sem fim numa noite de comemoração no exército através de um tom contemplativo e auto-reflexivo. O personagem se detém neste raro momento de felicidade para pensar sobre os efeitos subjetivos do tempo. Nesta passagem, a imagem de um tempo congelado tem uma conotação positiva diferentemente de um excerto trabalhado na primeira parte em que o congelamento temporal é relacionado com a morte⁵⁹. A ideia de infinitude também é realçada pelo final em aberto do romance, mostrando que *Days Without End* teve por princípio não uma narrativa fixa, mas uma história em aberto, simulando o próprio processo identitário do narrador e a impossibilidade de fechamento resultado não só das múltiplas interações entre masculinidade e feminilidade como também das questões históricas. Aparece no excerto o leitor/ouvinte implícito ao qual McNulty se direciona, sendo neste momento um possível papel onde ele escreve as suas memórias (“*You look back at all the endless years [...] as I write these words...*”). Esse nível dialogado aponta para uma estrutura binária ressignificada ao longo do romance através da estrutura de gênero. Tal estrutura pode ser relacionada às narrativas de retorno que remontam à *Odisseia* de Homero desenvolvida a partir do retorno do herói Odisseu à Ítaca. Segundo Douglas Frame (2009) a palavra grega *nostos* designa o retorno da escuridão para luz, tomando um acepção simbólica do binômio básico da morte (escuridão) e vida (luz). Todas as decisões de McNulty ao longo da narrativa se pautam nessa dialética vida/morte, pois, ainda que o romance ocorre

---

⁵⁸ “O tempo não era algo que pensávamos ser um item que possuía um fim, mas algo que duraria para sempre, todo sossegado e parado naquele momento. Difícil dizer o que quero dizer com isso. Você olha para todos os anos sem fim em que nunca teve esse pensamento. Estou fazendo isso agora enquanto escrevo essas palavras no Tennessee. Estou pensando nos dias sem fim da minha vida. E não é assim agora. Estou imaginando que palavras tão descuidadas dissemos naquela noite, que disparate vigoroso nós falamos, que gritos bêbados gritamos, que alegria estúpida havia nisso, e como John Cole era jovem na época e tão bonito quanto qualquer pessoa que já viveu. Jovem, e nunca haveria uma mudança para isso. O coração subindo e a alma cantando. Totalmente vivo na vida e contente como uma andorinha sob os beirais da casa.” (BARRY, 2016, p.39 — tradução nossa)

⁵⁹ “It is as if we have stopped the human clock of the village.” (BARRY, 2016, p. 86-87)

nos Estados Unidos do século XIX que possibilitou o crescimento dos *self-made men*, a única forma de sobrevivência que ele encontra ao fugir da Grande Fome Irlandesa é justamente aquela que o aproxima mais da morte. Além disso, a narrativa de retorno sugere um deslocamento físico que pode ser visto nos processos migratórios de McNulty ao longo da narrativa. Estes dois modelos de gênero literário, a autobiografia ficcional e a narrativa de viagem, não dão conta em explicar a pergunta proposta em páginas anteriores, pois ainda que o caráter biográfico da narrativa remeta a um sujeito, tanto a biografia-ficcional quanto a narrativa de retorno não indicam a relação indissociável entre sujeito e linguagem proposta nesta dissertação. Porém, se faz importante pensar na duplicidade do texto que é ressignificada constantemente, tanto pelo par morte/vida, Irlanda/Estados Unidos, masculino/feminino, heterossexual/homossexual, escrita/oralidade.

A proposta de Kulawik (2009, p. 175) de um modelo relativista-bilateral dos componentes do conteúdo e da forma do texto literário é influenciada pelos estudos pós-estruturalistas, que tem como principal marco a virada linguística do começo do século XX. Esse modelo é possível a partir das teóricas feministas francesas influenciadas pelo psicanalista Jacques Lacan. Partindo do postulados linguísticos de Ferdinand de Saussure, Lacan considera o signo linguístico como um sistema de trocas simbólicas, tendo o significante como elemento principal que encadeia a relação entre os outros signos. Isso porque a unidade material do significante linguístico, composto pela imagem-som do signo, é o que define a estrutura do inconsciente (GROSZ, 1990), centralizando a função da linguagem na formação da subjetividade humana. A tendência pós-estruturalista de unir subjetividade e linguagem (WEEDON, 1987) é o que nos guia no entendimento da relação entre McNulty e a forma narrativa. Aqui consideramos a forma narrativa não em relação aos gêneros literários abordados acima mas como a enunciação verbal da narração. É através da

linguagem que McNulty expressa sua subjetividade enquanto sujeito histórico e tenta dar sentido para sua experiência de gênero. Nesse sentido, nosso intuito é analisar os meios pelos quais a linguagem e a forma emulam questões histórico-social e a performatividade de gênero de McNulty. Se linguagem e sujeito formam uma relação indissociável, a relação entre personagem e linguagem se mostra ainda mais indissociável pois, como sugere Antonio Candido

(...) a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística. (CANDIDO, 1987, p. 78)

Neste sentido, o personagem de ficção no romance por ser basicamente uma “composição verbal, sujeito às leis de composição das palavras”, ele é duplamente constituído pela linguagem, por ser feito da linguagem e por se expressar através da linguagem. A partir da análise do personagem, feita no primeiro capítulo em que constatamos a centralidade da performatividade, pautada pelo binarismo masculino/feminino, observaremos que a binaridade também é um fator constitutivo da linguagem e da própria forma narrativa. Em *The Handbook of Narratology* (2009), performatividade é a capacidade de evocar ações, sendo realizada de duas maneiras: a primeira é a “encenação corporal da narrativa” baseado no sentido de performance teatral da palavra; a segunda é a apresentação não-corporal de ações desde o ponto de vistas dos diálogos entre personagens e através da mediação de um narrador. Neste último caso, o próprio ato de narração é o fator performativo do texto (BERNS, 2009). Segundo Ute Berns (2009),

Analyses of the act of narration tend to emphasize the narrative's performativity in a larger pragmatic and cultural context, possibly taking account of the empirical author or of paratextual matter and stressing the narrative act as a mode of cultural

agency that engages with cultural conventions and shapes collective identities.⁶⁰
(BERNS, 2009, p. 373)

Neste sentido, o “contexto pragmático e cultural” da performatividade textual pode ser pensado através das relações históricas de gênero e sexualidade que estamos desenvolvendo ao longo desta dissertação. Susan Lanser (1995) afirma que “gênero, sexualidade e sexo constituem elementos narratológicos significativos”⁶¹ (LANSER, 1995, p. 90 — tradução nossa) e sugere que “textos, assim como corpos, performam sexo, gênero e sexualidade”⁶² (LANSER *apud* BERNES, 2009, p. 104 — tradução nossa). Partindo disso, a noção de performatividade também pode ser aplicada desde o ponto de vista textual para análise da relação entre personagem e linguagem:

Fine flamboyant lower-type girls and shopgirls and fishgirls and the girls that bag the gypsum. They’re looking to see this strange dame that is as womanly as a woman like them. They want to peer at it, scope out the mystery. I want to show them it. It makes for wild silences and queer plummeting moments. Where things pitch down into bright darkness. Where my stomach drops to my neat and gleaming shoes. Strange business in *Grand Rapids* and I never do learn the plus and minus of it. Only drawback is we are obliged to get me into civvies real quick instanter after a performance and I ain’t able now to leave by Mr McSweny’s door but John Cole got to take me out through the theatre saloon as two anonymous Joes and out along the alley with the heaps of bottles and spittoon slops. Pistol in his trouser belt snug as a squirrel. Because a few of them Johnnies fall in love with the shimmer and downright strangeness of the act. Guess they want to marry me. Or have me.⁶³
(BARRY, 2016, p. 116-117 — ênfase do autor)

---

⁶⁰ “As análises do ato de narração tendem a enfatizar a performatividade da narrativa num largo contexto pragmático e cultural, possivelmente levando em conta o autor empírico ou as questões paratextuais e acentuando o ato narrativo como um modo de agência cultural que se engaja com as convenções culturais e modelam as identidades coletivas” (BERNS, 2009, p. 373 — tradução nossa)

⁶¹ “that gender, sexuality, and sex constitute narratologically significant elements”

⁶² “texts, like bodies, perform sex, gender and sexuality” (LANSER *apud* BERNES, 2009, p. 104).

⁶³ “Belas e extravagantes garotas de baixo nível e garotas de programa e garotas desagradáveis e as garotas que embalam o gesso. Elas estão olhando para ver essa estranha dama que é tão feminina quanto uma mulher como elas mesmas. Elas querem espiar, descobrir o mistério. Eu quero mostrar a elas. Isso cria silêncios selvagens e momentos de estranha queda. Onde as coisas caem na escuridão brilhante. Onde meu estômago cai para meus sapatos limpos e brilhantes. Negócios estranhos em *Grand Rapids* e eu nunca aprendo os pontos positivos e negativos. A única desvantagem é que somos obrigados a me vestir de homem muito rapidamente depois de uma apresentação e agora não posso sair pela porta do Sr. McSweny, mas John Cole precisa me levar para fora do salão do teatro como dois Joes anônimos e sair pelo beco com montes de garrafas e escarradeiras. A pistola no cinto da calça era confortável como um esquilo. Porque alguns dos Johnnies se apaixonam pelo brilho e estranheza do ato. Acho que eles querem se casar comigo. Ou querem me ter.” (BARRY, 2016, p. 116-117 — tradução nossa)

Acima, McNulty relata o cotidiano das suas performances logo após a noite de estreia que analisamos na primeira parte da dissertação. O narrador ressalta os objetivos dos seus espectadores de acordo com o gênero: enquanto as mulheres “querem espiar, descobrir o mistério”, os homens “se apaixonam pelo brilho e estranheza do ato. Acho que eles querem se casar comigo. Ou querem me ter”. Seguindo os pressupostos teóricos da performatividade textual, o excerto aponta para os problemas de gênero de sua performance e a sua mediação enquanto *performer* e narrador, configurando o texto em uma representação narrativa da performatividade e em um ato de narração. No primeiro caso, McNulty deseja “mostrar o mistério” da feminilidade, ressaltando a característica performativa do gênero como é proposta por Butler (1999). Entretanto, configurando o ato de narração, a posição do narrador se alia a um pressuposto falocêntrico que coloca a mulher como “a representação de uma essência inerente a todas as mulheres (que foi vista como Natureza, Mãe, Mistério, Mal Encarnado, Objeto de Desejo e Conhecimento [Masculino], Adequação Feminina, Feminilidade etc.)”⁶⁴ (DE LAURETIS, 1987, 9-10 — tradução nossa). Posto que, como afirma Candido, a personagem de ficção está sujeita “às leis de composição das palavras”, “a articulação em sistemas expressivos” de McNulty corrobora para sua condição enquanto um sujeito que deixa marcas (textuais) da construção da sua subjetividade performativa, estabelecida num jogo narrativo que revela a coexistência da binariedade. Neste sentido, consideramos também que as marcas textuais da performatividade de McNulty também revela uma referência a processos históricos da aquisição linguística no território irlandês.

O desenvolvimento do capitalismo industrial e a legitimação das narrativas de formação de estados nacionais geraram uma relação direta entre raça, nação e língua durante

---

⁶⁴ the representation of an essence inherent in all women (which has been seen as Nature, Mother, Mystery, Evil Incarnate, Object of [Masculine] Desire and Knowledge, Proper Womanhood, Femininity, etc) (DE LAURETIS, 1987, pp. 9-10)

o século XIX. A associação entre a evolução das espécies, com base na publicação revolucionária de Charles Darwin e noções sobre linguística e formação da linguagem possibilitou o surgimento de evidências gramaticais e categorização das línguas num nível mundial, propondo uma hierarquia racial que refletia também no uso da linguagem (YOUNG, 1994; HELLER e MCELHINNY, 2017). Tal associação também pode ser vista no projeto colonial inglês de inferiorização do colonizado irlandês, como podemos constatar através da afirmação (já citada na introdução) de Ernest Renan (1896): “se nos fosse permitido designar sexo às nações assim como aos indivíduos deveríamos ter que dizer sem hesitação que a raça Celta (...) é uma raça essencialmente feminina.”⁶⁵ (RENAN, 1896, p.8 — tradução nossa). Renan insere a produção literária irlandesa dentro do esquema de significações de gênero, ao inscrever na essência celta um caráter poético, relacionado à natureza e à um “sentimento feminino”, ampliando o projeto de feminização cultural do colonialismo britânico (KRISHNASWAMY, 1999).

Para Robert J. Young (1994) gênero e sexualidade estão no centro das discussões sobre hibridização social e linguística. Retomando o conceito dialógico de Mikhail Bakhtin, que se configura como uma dupla orientação da linguagem desde uma perspectiva social, Young aponta para as “formas ‘híbridas’” (YOUNG, 1994, p. 5) do processo colonial presente nas línguas que foram desenvolvidas a partir da interação linguística entre duas ou mais línguas, como no caso do *pidgin* e do crioulo, observado em países colonizados. Como veremos nas páginas a seguir, a colonização inglesa na Irlanda impôs estatutos linguísticos para garantir a expansão da língua inglesa como forma de evitar hibridização que, para Young, se torna uma extensão metafórica para envolvimento sexuais. Ou seja, a hibridização

---

⁶⁵ “If it be permitted us to assign sex to nations as to individuals we should have to say without hesitance that the Celtic race (...) is essentially feminine race.” (ERNEST, 1896, p.8)

linguística aponta para a interação violenta do processo colonizatório, sendo a violência sexual um dos mecanismos de poder de subjugação dos povos colonizados.

Como aparece na primeira epígrafe desta segunda parte, James Joyce expõe em *The Portrait of the Artist as a Young Man* essa problemática por meio do jovem Stephen Dedalus que percebe uma diferença linguística. A língua que ele fala é do seu professor antes do que dele mesmo. A língua se torna um misto de familiaridade e estrangeirismo, mostrando que o inglês, a língua em questão, sempre apresentará um elemento de inquietação e desconexão com o sujeito que a fala. Para C. L. Innes (2007) essa passagem, bem como o romance de Joyce, “problematiza a questão física e mental da colonização”⁶⁶ (INNES, 2007, p. 59 — tradução nossa). Isso porque, como afirma Tom Paulin (2000), “[a] história da linguagem é geralmente a história de posse e desposse, conflitos territoriais e estabelecimento ou imposição de uma cultura”⁶⁷ (PAULIN, 2000, p. 293 — tradução nossa). No caso da história colonial na Irlanda, a língua inglesa foi levada ao país durante a invasão normanda em 1169, fazendo com que no território houvesse uma confluência entre as línguas normando-francês, inglês e gaélico-irlandês. Ao longo de cem anos ocorreu um processo de gaelização do normando-francês, resultando num considerável declínio do uso deste último (FILPPULA, 2000, p. 4). Até meados do século XVI, a língua irlandesa se sobrepunha ao inglês, sendo motivo de criação de estatutos para que se tornasse obrigatório o uso da língua inglesa, sobretudo na região designada como *The Pale*, composto pelo condado de Dublin, que era o centro político britânico na Irlanda. Tais medidas foram tomadas como forma de evitar a hibridização e assimilação dos colonizadores ingleses com os nativos irlandeses (CROWLEY, 2005).

---

⁶⁶ "(...) problematizing the issue of physical and mental colonization" (INNES, 2007, p. 59)

⁶⁷ "The history of a language is often a story of possession and dispossession, territorial struggle and establishment or imposition of a culture". (PAULIN, 2000, 293).

Apenas a partir dos assentamentos do líder político e militar inglês, Oliver Cromwell, na década de 1650 que há o começo de uma unidade linguística com a supressão do gaélico desde a proibição do ensino até o uso da língua pelas igrejas, se tornando uma questão central nas relações entre Inglaterra e Irlanda durante o século XVIII. Isso foi resultado direto das Leis Penais (*Penal Laws*) vigentes ao longo dos séculos XVII e XIX “(...) que expulsaram os católicos do parlamento, de manter qualquer cargo no governo — alto ou baixo — de entrar na profissão legal e de manter as comissões no exército e na marinha”⁶⁸ (WALL, 2011, p. 188 — tradução nossa). A supremacia protestante contou ainda com a confiscação de terras e propriedades católicas, aprofundando a condição de pobreza e miséria do povo irlandês (Idem, p. 189). As Leis Penais atingiram o uso da língua irlandesa que, segundo Éamon Ó Cuív (*apud* FILPPULA, 1999), “em 1731, por exemplo, dois terços da população ainda usava irlandês como via de comunicação cotidiana, enquanto após 1791 cerca de metade da população ou era monoglota no uso de irlandês ou tinha o irlandês como língua preferencial”⁶⁹ (Ó CUÍV *apud* FILPPULA, 1999, p. 7 — tradução nossa). A mudança linguística na Irlanda é fruto de combinação de vários fatores que se estende do final do século XVIII ao XIX: o efeito da Grande Fome; a fundação do sistema de *National Schools* que excluiu o irlandês como meio de comunicação; e a adoção do inglês como língua oficial tanto na Igreja Católica quanto para questões políticas e jurídicas (FILPPULA, 1999, p. 9). Com isso, a língua irlandesa e inglesa começam a ser portadoras de significantes sociais sendo aquela relacionada à pobreza e falta de estudo e esta vista como um meio de ascensão social (Idem).

---

⁶⁸ “(...) were those which debarred Catholics from parliament, from holding any government office — high or low — from entering the legal profession and from holding commissions in the army and navy.” (WALL, p. 188)

⁶⁹ “(...) in 1731, for example, some two-thirds of the population still used Irish as their everyday means of communication, while as late as 1791 about half of the population were either monoglot Irish or had Irish as their preferred language” (Ó CUÍV *apud* FILPPULA, 1999, p. 7).

A língua irlandesa também fez parte central do nacionalismo cultural da Irlanda que tem início com um trabalho de filologia e linguística comparativa através de acadêmicos que exerciam uma função de preservação antiquária (CROWLEY, 2005). Partindo das considerações do Romantismo alemão do século XVIII sobre a valorização da língua junto com a formação de estado nacional, a língua irlandesa começou a ser estudada e elevada como a língua mais antiga do mundo, sendo usada desde antes do dilúvio bíblico (CROWLEY, 2005; CULLINGFORD, 2005). No século XIX, o *Irish Revival* (abordado na primeira parte) atuou como um importante meio para a revalorização e ressignificação da cultura gaélica como forma de retornar às origens na busca de uma identidade nacional através da língua (KIBERD, 1995). Thomas Davis (1814-1845), influenciado pelo romantismo alemão e fundador do movimento *Young Ireland*, relacionou princípios de emancipação linguística com emancipação política, afirmando que “um povo sem uma língua própria é apenas uma nação pela metade. Uma nação deve proteger a sua língua até mais que o seu território (...) uma barreira mais segura e mais importante fronteira do que uma fortaleza ou um rio.”⁷⁰ (DAVIS *apud* CROWLEY, 2005, p. 106). O discurso de Douglas Hyde, “The necessity for De-Anglicising Ireland”, proferido em 1892 é um dos exemplos mais marcante no que tange a construção do nacionalismo cultural irlandês, mostrando o espírito linguístico-nacionalista de construção identitária ao rechazar a língua do colonizador e promover a pureza da raça celta, sobretudo a partir da língua.

É importante mencionar que, por parte nacionalista, a língua também foi um meio da instauração de divisão dos gêneros. A epígrafe retirada da autobiografia, *The Speckled People*, do escritor irlandês Hugo Hamilton, nos adiantou parte do sentimento nacional do

---

⁷⁰ ““a people without a language of its own is only half a nation. A nation should guard its language more than its territories—‘ ’tis a surer barrier, and more important frontier, than fortress or river”” (DAVIS *apud* CROWLEY, 2005, p. 106).

uso da língua: “sua língua é a sua casa e seu país é a sua língua e a sua língua é a sua bandeira”⁷¹ (HAMILTON, 2003, p. 8 — tradução nossa). Como aponta Aidan Beatty (2016), o líder da Revolta de Páscoa (*The Easter Rising*), Patrick Pearse, faz uma “conexão entre língua, poder e gênero” (BEATTY, 2016, p. 123) ao prometer rifles aos alunos do colégio St. Enda contanto que eles aprendam irlandês. Para Beatty “ambos, rifle e língua, são símbolos da masculinidade nacional irlandesa ressurgente”⁷² (Idem, p. 122 — tradução nossa). Ao mesmo tempo em que se constrói uma masculinidade bélica, relacionando língua e poder, há a construção ou manutenção dos estereótipos da feminilidade dentro da sociedade irlandesa. No sexto número do *Gaelic League Pamphlets*, Mary E. L. Butler indica que o fortalecimento da nação se dá através do fortalecimento do aprendizado na língua irlandesa, tendo as mulheres um papel de destaque:

Because this language movement is not an academic one. It is a living one. What is wanted is to make the language living in the land ; to do this it is necessary to make it the home language ; and to make it the home language it is necessary to enlist the co-operation of woman—the home maker. Home makers of Ireland, make Irish the home language.⁷³ (BUTLER *apud* INNES, 1993, p. 2)

Na primeira parte desta dissertação, através das considerações de Finlayson (1999), analisamos o paradoxo da mulher-nação e entendemos como as identidades de gênero se apresentam desde o ponto de vista discursivo do nacionalismo irlandês. Novamente, nos é apresentada a temática da espacialização dos gêneros ao posicionar a mulher dentro do lar, reafirmando a união direta entre nação, língua e gênero. Esse percurso linguístico na história

---

⁷¹ “your language is your home and your country is your language and your language is your flag.” (HAMILTON, 2003)

⁷² Both the rifle and the language were symbols of a resurgent Irish national masculinity. (BEATTY, 2016, p. 123)

⁷³ “Porque esse movimento linguístico não é acadêmico. É um movimento vivo. O que se quer é fazer que a linguagem viva na terra; para fazer isso, é necessário torná-la uma língua materna; e para torná-la uma língua materna, é necessário recrutar a cooperação da mulher - a dona de casa. Donas de casa da Irlanda, façam o irlandês a língua materna.” (BUTLER *apud* INNES, 1993, p. 2 — tradução nossa)

da Irlanda da união direta entre linguagem, nação e gênero mostra que a construção fictícia do sistema sexo/gênero serviu também como instrumento de classificação e regulamentação linguística na Irlanda. Como aponta o excerto, as mulheres têm o dever de serem ativas e fazer prosperar a língua irlandesa dentro do espaço doméstico, passando por um processo de feminilização, posto que a mulher se torna a detentora de passar aos filhos os ensinamentos da língua da nação. Tal movimento deixou resquício no imaginário social, como na acepção de linguagem dividida entre as características binárias do gênero, sendo reafirmada também por Seamus Heaney em seu processo de criação poética:

I think the process is for me a kind of somnambulist encounter between masculine will and intelligence and feminine clusters of image and emotion.
I suppose the feminine element for me involves the matter of Ireland, and the masculine strain is drawn from the involvement with English literature.⁷⁴
(HEANEY *apud* INNES, 1993, p.10)

Esse encontro do masculino e do feminino, que reforça estereótipos de gênero, a partir dos adjetivos inteligência e emoção, nos remete diretamente aos “sistemas de posições homólogas” de Bourdieu (1998) que cria oposições binárias e homólogas. As designações estereotipadas resultam numa separação entre o poder e inteligência marcadamente masculino da língua inglesa e a emotividade feminina da parte irlandesa.

Para além dessas considerações de Heaney, que separa as duas línguas em duas esferas psico-sociais, apesar dos estatutos promovidos no século XVII e a tentativa de uma unidade linguística que reavivasse a língua celta e expulsasse o inglês (língua, cultura e colonizador), originou-se uma variante da língua inglesa no território irlandês assim como em outras colônias inglesas em países do continente africano e no Caribe. No caso irlandês, é no

---

⁷⁴ “Eu acredito que o processo é para mim uma espécie de encontro sonâmbulo entre a vontade e inteligência masculina e a junção feminina de imagem e emoção. Suponho que o elemento feminino para mim envolve a questão da Irlanda, e a tensão masculina é derivada do envolvimento com a literatura inglesa.” (HEANEY *apud* INNES, 1993, p.10 — tradução nossa)

século XVIII que a variante do inglês falada por irlandeses começa a ser um fator de discussão envolvendo a questão de pureza linguística e identitária, posto que no século anterior houve uma correlação entre identidade nacional e língua oficial, sendo o inglês e o gaélico um modo de identificação da nacionalidade do indivíduo. O contato entre essas duas línguas e a maneira de aprendizado e aquisição tornou o *Irish brogue* (ou “sotaque irlandês”) uma caracterização estereotípica do falante irlandês (CROWLEY, 2005).

A interação da língua inglesa com o irlandês resultou no Hiberno-English⁷⁵ que vai além das questões de variantes dos sotaques regionais. O Hiberno-English se caracteriza como o uso distintivo de pronúncia, sintaxe e vocabulário do inglês padrão. Isso mostra que o processo de hibridização evitado pelos colonos ingleses se faz presente na maneira de organização linguística na Irlanda, principalmente na relação com a língua inglesa (TODD, 1989; FILPPULA, 1999). Segundo Tony Crowley, o Hiberno-English rompe com a binaridade proposta pelo nacionalismo cultural do final do século XIX (CROWLEY, 2005, p. 161). Para o autor “[o] que a história irlandesa produziu foi uma língua nem totalmente gaélica nem puramente inglesa, mas uma linguagem que espelhava a complexidade da história irlandesa e que poderia servir à nação no futuro.”⁷⁶ (Idem, p. 163 — tradução nossa). Na perspectiva do recorrido histórico que desenvolvemos ao longo das páginas anteriores, percebe-se que a composição do Hiberno-English indica uma relação direta de hibridização.

---

⁷⁵ Há um debate terminológico da utilização de *Anglo-Irish*, *Hiberno-English* e *Irish English* para a designação do inglês falado na Irlanda. Segundo Raymond Hickey (2007) "The first, Anglo-Irish, is unsuitable because of its non-linguistic connotations and its imprecise reference. In the opinion of the author, the second, Hiberno-English, suffers from two drawbacks. On the one hand, it is too technical: the use of the term demands that it be explained in studies intended for a general readership outside Ireland. On the other hand, the use of the term within Ireland may imply a somewhat popular, if not sentimental, attitude towards English in Ireland which is often not regarded as a topic worthy of academic research. (...) [Irish English] refers to varieties of English in Ireland (internal distinctions can be made additionally) and is parallel to labels like Canadian English or Australian English." (HICKEY, 2007, p. 5). Preferimos aqui utilizar Hiberno English como terminologia, pois é a mesma usada por Sebastian Barry na introdução da antologia de poemas *The Inherited Boundaries* (1985).

⁷⁶ "What Irish history had produced was a language neither wholly Gaelic nor purely English, but a language which mirrored the complexity of Irish history and which could serve the nation in the future." (Idem, p. 163)

O *Irish brogue* dá lugar ao Hiberno-English como uma configuração linguística de prestígio que marca um posicionamento identitário.

O uso do Hiberno-English na obra de Barry é fruto de um processo consciente de criação estilística e estética. Na introdução da coleção de poemas *The Inherited Boundaries* (1985), Barry aponta o Hiberno-English como a possibilidade de uma língua nacional oficial, apostando num futuro onde tal língua será considerada como a verdadeira língua irlandesa (BARRY, 1985, p. 17). Ger Fitzgibbon (2000), analisando a peça *White Woman Street*, se detém no uso poético do Hiberno-English, afirmando que

The dialogue of the play [*White Woman Street*] is fashioned from a combination of Hiberno-English, American English and fractured, non-native English, and invention that gives Barry license to generate an idiosyncratic poetry for his characters. Ellipses and collapsed syntax constantly open up areas of music and metaphor within their speeches... The self-conscious mannerism that is evident throughout *Prayers of Sherkin* is replaced by rough individualities of speech that are specific to each character, heightening the sense of disparate individuals attempting to find the basis for a shared culture, and symbolically echoing the larger historical dialectic of emergent American identity.⁷⁷ (FITZGIBBON, 2000, p. 229-230)

Fitzgibbon adianta algo que está presente no artigo de Campbell, ao relacionar o desejo de identidade americana à multiplicidade de sujeitos advindos de diferentes lugares, representados através do seu uso particular da linguagem. É interessante notar que, para além da auto-referencialidade no uso do mesmo personagem e tema, há também a mesma preocupação com a linguagem entre as duas obras, sendo a linguagem um condutor de significados identitários nacionais.

---

⁷⁷ “O diálogo da peça [*White Woman Street*] é formado a partir de uma combinação do Hiberno-English, inglês americano e com o inglês não nativo e fragmentado, além de invenções que dão a Barry licença para gerar uma poesia idiossincrática para seus personagens. Elipses e sintaxe colapsada constantemente abrem áreas de música e metáfora em seus discursos ... O maneirismo autoconsciente que é evidente em *Prayers of Sherkin* é substituído por grosseiras individualidades do discurso, específicas de cada personagem, aumentando o senso de indivíduos díspares. tentando encontrar a base para uma cultura compartilhada e ecoando simbolicamente a dialética histórica maior da identidade americana emergente” (FITZGIBBON, 2000, p. 229-230 — tradução nossa)

Bruce Stewart (2017) analisa a linguagem utilizada em *Days Without End*, afirmando que

Sebastian Barry's prose roughly accords with the rhythm and the rhetoric of Irish colloquial speech in Hiberno-English [...] but is also marked by a hugely inventive attitude towards the linguistic form of sentences whose imaginative quality has become the hallmark of his writing. (s/p)⁷⁸ (STEWART, 2017, s/p).

As críticas de Fitzgibbon e Stewart acentuam, ainda que por discordância, para o uso do Hiberno-English como elemento poético nas obras analisadas, fazendo uma interconexão entre essa forma específica da linguagem e o poético. No caso de *Days Without End*, o uso do Hiberno-English pode ser visto em frases de excertos utilizados na primeira parte, como: a preferência de estruturas nominais em “*Gives you a shorter year too*” e “*Stop seeing just an Indian and start seeing Winona*” (BARRY, 2016, p. 241) e o uso de *seen* em sentenças afirmativas no passado em “*I seen killer Irishmen and gentle souls but they're both the same*”⁷⁹ (Idem, p.23). Desde um ponto de visto gramatical, as sentenças acima ficariam “*It gives you a shorter year too*”, “*They stopped seeing just an Indian and started seeing Winona*” e “*I saw killer Irishmen and gentle souls but they're both the same*”. Entretanto, nosso interesse aqui não reside na análise sintática da obra, com o intuito de mapear o uso do Hiberno-English, mas sim apontar que há um paralelismo entre o processo de fluidez de gênero do personagem com o processo de aquisição linguística na história da Irlanda, sendo um elemento que indica um caráter identitário no romance, tanto de nacionalidade quanto de experiência de gênero. Fitzgibbon e Stewart apontam para o caráter rítmico da obra de Barry

---

⁷⁸ “a prosa de Sebastian Barry grosseiramente concorda com o ritmo e a retórica do discurso coloquial irlandês em Hiberno-Inglês, (...) mas também é marcado por uma atitude extremamente inventiva em relação à forma linguística de frases cuja qualidade imaginativa se tornou a marca registrada de sua escrita.” (STEWART, 2017, s/p — tradução nossa).

⁷⁹ Tradução das frases: “Te dá um ano mais curto também”. “Pararam de ver só uma índia e começaram a ver Winona”. “Eu vi irlandeses matadores e almas gentis mas são ambos os mesmos”.

com as “elipses e sintaxe colapsada”, conferindo um valor poético à prosa, deixando entender que este valor é próprio do Hiberno-English:

It's strange how close I watch her. But I want to find out something. I want to see how she wears her arms, how she moves her legs, little things no one else gives a damn about maybe. Guess I was fascinated by her. How she held her chin up when she talked. How she flashed her eyes without knowing maybe. Like she had candles in them. She has a bosom like a small earthworks. Smooth, defensive. Them Mexican jackets was stiff with stitchings all across it. Made her look like something soft and good was being armoured up. I had in my days of being a girl considered the phrase 'feminine mystery' because I had been obliged to try to turn my hand to it. Here was the sockdolager of goddamned feminine mystery.⁸⁰ (BARRY, 2016, p. 74)

No excerto acima podemos entender melhor a configuração do Hiberno-English em *Days Without End*, partindo da pesquisa de Markku Filppula (1999) em *The Grammar of Irish English*. Na cena narrada, McNulty observa atentamente a esposa do Major Neale como forma de apreender o “mistério feminino”, reforçando o caráter performativo do gênero enquanto uma imitação. O trecho utiliza um passado indefinido “ocorrido em um ponto não especificado em um período que antecede o presente”⁸¹ (FILPPULA, 1999, p. 91-92 — tradução nossa), sendo reforçado através dos verbos “*want*”, “*wears*”, “*moves*” e “*gives*” todos no *simple present*, além do uso do dêitico “*here*”. “*Them*” é usado como adjetivo demonstrativo e o *past perfect*, em “*I had in my days of being a girl considered*”, tem o objeto da frase separando o particípio passado do verbo auxiliar. Nos chama atenção ainda as frases iniciadas sem um sujeito específico, porém implícito e a colocação do advérbio “*maybe*”. Esses apontamentos gramaticais são características do Hiberno-English que se distancia da forma padrão da língua inglesa. É neste sentido que a língua se torna um caráter

---

⁸⁰ “É estranho o quão perto eu a observo. Mas eu quero descobrir uma coisa. Quero ver como ela usa os braços, como move as pernas, pequenas coisas que ninguém mais dá a mínima talvez. Acho que fiquei fascinado por ela. Como ela levantou o queixo quando falou. Como ela piscou os olhos sem saber talvez. Como se ela tivesse velas neles. Ela tem um peito como uma pequena terraplenagem. Liso, defensivo. As jaquetas mexicanas estavam duras com costuras por toda parte. A fazia parecer que algo macio e bom estava sendo blindado. Nos meus dias de menina, usava a frase ‘mistério feminino’ porque tinha sido obrigado a tentar virar isso. Ali estava o do maldito mistério feminino.” (BARRY, 2016, p. 74 — tradução nossa)

⁸¹ “ (...) which take place at an unspecified point in a period leading up to the present”. (FILPPULA, 1999, p. 91-92)

identitário, pois revela a especificidade nacional do narrador-personagem. A elaboração linguística feita por Barry mostra um valor estético da obra, conferindo ao Hiberno-English um *status* poético e literário.

É importante mencionar que as primeiras publicações de Barry (*The Water Colourist*, *The Rhetorical Town* e *Fanny Hawkes Goes to the Mainland Forever*) foram justamente três livros de poesia na década de 1980, sugerindo que essa relação com a linguagem poética persistiu nos outros gêneros trabalhados pelo autor:

Just four or five hours later we begin to see a country whose beauty penetrates our bones. I say beauty and I mean beauty. Oftentimes in America you could go stark mad from the ugliness of things. Grass that goes for a thousand miles and never a hill to break it. I ain't saying there ain't beauty on the plains, well there is. But you ain't long travelling on the plains when you begin to feel clear loco. (...) But now in the far distance we see a land begin to be suggested as if maybe a man was out there painting it with a huge brush. He is choosing a blue as bright as falling water for the hills and there is a green for the forests so green you think it might be used for to make ten million gems. Rivers burn through it with a enamelled blue. The huge fiery sun is working at burning off all this splendid colour and for ten thousand acres of the sky it is mighty successful. A stagger of black cliffs just nearby rise sheer and strange from the molten greens. Then a wide band of red striked across the sky and the red is the red of them trousers Zouave soldiers wear. Then a colossal band of the blue of bird eggs. God's work! Silence so great it hurts your ears, colour so bright it hurts your staring eyes.⁸² (BARRY, 2016, p. 79-80)

Peter Denman (2006) aponta que, nos poemas, “o insistente uso de paisagens como plano de fundo onde há o estabelecimento de emoções e ideias alcança uma persistência maneirista.

---

⁸² “Apenas quatro ou cinco horas depois, começamos a ver um país cuja beleza penetra nossos ossos. Quando eu digo beleza quero dizer beleza. Muitas vezes, na América, você pode ficar completamente louco pela feiura das coisas. Grama que percorre milhares de quilômetros e nenhuma colina para destoar disso. Eu não estou dizendo que não há beleza nas planícies, bem, existe. Mas quando você viaja por muito tempo nas planícies você começa a enlouquecer. (...) Mas agora, à distância, vemos uma terra começando a surgir como se talvez um homem estivesse lá fora pintando-a com um pincel enorme. Ele está escolhendo um azul tão brilhante quanto a água que cai para as colinas e há um verde para as florestas tão verde que você acha que pode ser usado para fazer dez milhões de pedras preciosas. Rios queimam através dele com um azul esmaltado. O imenso sol ardente está trabalhando para queimar toda essa cor esplêndida por dez mil acres do céu e ele está sendo muito bem-sucedido. Uma escalada de falésias negras nas proximidades se eleva pura e estranha desde os verdes derretidos. Então uma larga faixa de vermelho atingiu o céu e o vermelho é o vermelho das calças que os soldados de Zouave usam. Em seguida, uma faixa colossal do azul dos ovos das aves. Obra de Deus! Silêncio tão grande que machuca seus ouvidos, cor tão brilhante que machuca seus olhos.” (BARRY, 2016, p. 79-80 — tradução nossa)

‘Pedras’, ‘árvores’, ‘florestas’ e ‘vales’, e palavras semelhantes são usadas repetidamente para mapear o contorno dos primeiros poemas”⁸³ (Denman, 2006, p. 12 — tradução nossa). O mesmo recurso aparece em *Days Without End*: através de um olhar estético simples, a narração de McNulty associa a paisagem com uma pintura, ativando diretamente o senso pictórico do leitor para imaginar um quadro que contém uma natureza viva em cores e movimentos, como se tivessem sido escolhidos por alguém. O recurso poético do excerto envolve o direcionamento da narrativa ao leitor/ouvinte implícito; a enumeração discursiva para encadear os elementos, não apenas com o uso do advérbio de tempo “*then*”, mas também com as próprias cores e, por fim, um sentimento estético que une beleza e natureza. Partindo disso, para além de um recurso estilístico, consideramos que o caráter poético em *Days Without End* é uma orientação da linguagem que sugere uma relação direta entre personagem e linguagem:

My heart is full of Winona but also John Cole. How come we got to have Winona? I don't know. We been through many slaughters, John Cole and me. But I am as peaceful and easy now as I ever been. Fear flies off and my box of thoughts feels light. I'm thinking, John Cole looks big for the mule. I'm thinking of all the cities and towns I never been to and I don't know who's in them and they don't know me. Yep, he sure looks big for that mule. Like the mule and him ain't in the same world exactly. Then he pulls his hat down tight. Ain't nothing in it. He pulls his hatbrim down, under the moon. With the dark trees around. And the owls. Don't mean nothing. Be hard to be in the world without him. I'm thinking that. That part of the country you see two or three shooting stars a minute. Must be time of year for shooting stars. Looking for each other, like everything is.⁸⁴ (BARRY, 2016, p. 190).

---

⁸³ “the insistent use of landscape as a background on which to set out emotions and ideas achieves a mannerist persistence. 'Rocks', 'trees', 'forest', 'valley', and like words are used repeatedly to map the contours of the early poems (...)” (p. 11-12)

⁸⁴ “Meu coração se enche por Winona, e também por John Cole. Como é que conseguimos Winona? Eu não sei. Passamos por muitas matanças, John Cole e eu. Mas agora estou mais em paz e tranquilo do que nunca. O medo voa e minha caixa de pensamentos parece leve. Eu estou pensando, John Cole parece grande para a mula. Estou pensando em todas as cidades em que nunca estive e não sei quem está nelas e elas não me conhecem. Sim, ele com certeza parece grande para essa mula. Como se a mula e ele não está exatamente no mesmo mundo. Então ele puxa o chapéu com força. Não há nada nele. Ele puxa a aba do chapéu para baixo, sob a lua. Com as árvores escuras ao redor. E as corujas. Não significa nada. Seria difícil estar no mundo sem ele. Estou pensando isso. Nessa parte do país, você vê duas ou três estrelas cadentes por minuto. Deve ser a época do ano para estrelas cadentes. Procurando um pelo outro, como tudo procura.” (BARRY, 2016, p. 190 — tradução nossa).

Essa passagem do capítulo 17 do romance, talvez, seja a mais lírica e uma das que mais reitera a ideia de uma linguagem poética. Narrada no *simple present*, *present continuous* e forma do *present perfect*, o excerto entrelaça os pensamentos de McNulty e suas observações sobre os acontecimentos ao seu redor, fazendo conexões múltiplas, assemelhando-se a um fluxo de consciência que se baseia na ordem da linguagem oral, através de frases curtas e repetições, dando um ritmo inesperado à prosa. O uso do presente vai além do processo memorialístico de trazer a ação ao presente da narração, mas fazendo convergir o tempo da narração e o tempo da narrativa numa unidade temporal que se dá através do tempo de leitura e recepção da obra. O destaque é a frase “*Fear flies off and my box of thought feels light*”: é nela que se desvenda a forma que contém a repetição dos fonemas /f/ e /θ/, ambas fricativas surdas, dando a leveza do pensamento do personagem que caracteriza o excerto. O movimento reiterado de reflexão sobre a subjetividade e os acontecimentos que se passam ao redor é algo característico da narrativa, mas não pode ser confundido com a análise estritamente sobre um passado de um ponto de vista memorialístico: por estar todo escrito no presente, a narrativa mostra a impossibilidade empírica da escrita como parâmetro ordenativo do texto. Esse momento de reflexão de McNulty relaciona as questões afetivas e de gênero que não são imaginadas como possíveis dentro das delimitações históricas que o romance pretende representar.

A orientação poética da linguagem também é empregada nas passagens em que há a narração de violência:

We burn along the grasses together, the herd seems to take a violent turn left, as if to escape her approaching fate, I fire again, I fire again, then I see her right haunch sort of dip down, just a half a foot, well, glory be to God, that's the good sign, my heart swells, my pride explodes in my breast, down, down she goes, a blaze of dust and power, and she takes fifteen feet to reach a stop. Must have pierced her heart. That's

a dead buffalo. (...) Then I am galloping, galloping, and hollering, and hallooing, gone berserk, and I guess nearly crying for joy.⁸⁵ (Idem, p. 20)

Acima é narrada a primeira das diversas descrições de morte no romance e também a primeira vez em que McNulty entra em contato direto em uma batalha sendo, portanto, uma iniciação do personagem (e do leitor) ao que virá. A citação está no *simple present* e *present continuous*, apresentando um ritmo acelerado através de sentenças divididas entre vírgulas que têm o efeito de aumentar a expectativa para o desfecho. A repetição de palavras e sentenças inteiras além de dar ênfase contribuem para o detalhamento narrativo da ação. A frase final do excerto se destaca pois narra sonoramente o galope alucinado da sua representação.

Na primeira parte, discutimos, a partir do artigo de Batista (2018), o caráter ambíguo de McNulty ao ser a vítima e o algoz das situações históricas impostas pela narrativa. Barry também utiliza a linguagem poética para narração dos massacres indígenas, dando outro nível de complexidade para uma visão maniqueísta que constrói o outro como inimigo. Ao analisar uma passagem do romance que relata uma das lutas entre a milícia americana contra a tribo Sioux, por exemplo, Stewart afirma que Barry faz uma combinação do uso preciso de fatos históricos através da narração em primeira pessoa com o uso do Hiberno-English, trazendo um vocabulário imagético de um momento festivo (STEWART, 2017, s/p). Essas marcas textuais apontadas por Stewart unidas com os elementos rítmicos discutidos durante as análises dos excertos utilizados acima, mostram a unidade poética ao longo do romance.

---

⁸⁵ “Nós disparamos juntos ao longo da grama, o rebanho parece virar violentamente para a esquerda, como se para escapar do destino que se aproxima, eu atiro de novo, atiro de novo, então eu vejo a coxa direita dela meio que mergulhar, apenas meio meio centímetro, bem, glória a Deus, esse é um bom sinal, meu coração infla, meu orgulho explode em meu peito, caindo, caindo ela vai, numa labareda de poeira e poder, e ela percorre uns quinze pés até parar. Devo ter perfurado o coração. Isso é uma búfala morta. (...) Então estou galopando, galopando, gritando, saindo do controle, e acho que quase chorando de alegria.” (Idem, p. 20)

Tendo como base os escritos de Jan Mukarovsky, Tom Jones (2015) define a linguagem poética como “a linguagem em que o estético ou a função poética é dominante: é a que faz as pessoas se concentrarem na linguagem por ela mesma”⁸⁶ (JONES, 2015, p. 3 — tradução nossa). Essa definição, que tem o intuito de localizar a função da linguagem, aponta para o ato auto-reflexivo da linguagem, distinguindo-se de uma percepção de autonomia da linguagem poética perante as interações sociais e históricas que condicionam a língua. Por ser uma instituição histórica e social, Jones argumenta que a linguagem é inseparável das energias psíquicas que a produzem (Idem, p. 15), encorajando “escritores e leitores a pensar nesses mundos intersubjetivos e institucionais da mesma maneira que pensam sobre a linguagem.”⁸⁷ (Idem, p. 2 — tradução nossa). Analisar a linguagem poética, portanto, é um meio para entender as concepções históricas de performatividade proposta pelo texto e como personagem e linguagem se relacionam de forma intrínseca, gerando uma unidade significativa. Neste sentido, ao refletirmos sobre a configuração biopolítica do romance, indo de encontro com o homonacionalismo (PUAR, 2007) mencionado na primeira parte, a linguagem poética, por ser uma linguagem que pensa nos “mundos intersubjetivos e institucionais” (JONES, 2012), motiva o leitor a olhar criticamente para os processos históricos de extermínio ao mesmo passo que constrói uma nova visão sobre as possibilidades afetivas:

The point is we living like a family. (...) Winona is sure the prettiest little daughter ever man had. Goddamned beautiful black hair. Blue eyes like a mackerel's blue back. Or a duck's wing feathers. Sweet little face cool as a melon when you hold it in your hands and kiss her forehead. God knows what stories she seen and been part in. Savage murder for sure because we caused it. Walked through the carnage and the slaughter of her own. You could expect a child that has seen all that to wake in the night sweating and she does. Then John Cole is obliged to hold her trembling

---

⁸⁶ “Poetic language is language in which the aesthetic or poetic function is dominant: it makes people concentrate on language itself.” (JONES, 2012, p. 2)

⁸⁷ “(...) writers and readers to think about these intersubjective and institutional worlds in the same kinds of ways as they think about language.” (Idem, p. 2).

form against him and soothe her with lullabies. (...) Got her sleeping, he says. You sure do, I say.

Not much more than that needed to make men happy.⁸⁸ (BARRY, 2016, p. 114-115)

O excerto mostra que composição familiar reflete os processos históricos da narrativa. McNulty e John Cole se mobilizam ao cuidarem dos traumas de Winona por causa das experiências de selvageria por parte do exército ao exterminar os povos originários dos Estados Unidos. Sendo Winona uma sobrevivente, os resquícios desses acontecimentos aparecem através do suor e tremores noturno. John Cole a coloca para dormir com uma canção de ninar, fazendo um contraste entre uma masculinidade rígida, que demanda a frieza e falta de sentimentalidade, com essa figura doméstica familiar representada neste pequeno gesto. No excerto a afetividade rompe com as normativas de gênero na distribuição familiar de tarefas, mostrando que ambos personagens se engajam na proteção de Winona. A linguagem de McNulty, com o tom dialogado e coloquial, reafirma a familiaridade da situação representada além de apontar que a coloquialidade do discurso traz consigo um efeito poético, sobretudo na analogia feita por McNulty para elogiar a beleza de Winona.

É preciso mencionar, bem como mostra o excerto, a narrativa não faz distinção entre os momentos de falas de diálogos dos personagens e do narrador. Isso se deve ao fato de que a distinção num primeiro momento resultaria num elemento formal da narrativa sendo mais relacionada às representações realistas. Ao não utilizar esse recurso, a forma do romance aponta para uma relação entre narrador-personagem e forma à medida em que McNulty, por

---

⁸⁸ “A questão é que estamos vivendo como uma família. (...) Winona é sem dúvida a filha mais bonita que o mundo já teve. Maldito cabelo preto bonito. Olhos azuis como as costas azuis de uma cavala. Ou penas de asa de pato. Carinha doce e fria como um melão quando você a segura em suas mãos e beija a testa dela. Deus sabe quais histórias ela viu e participou. Assassinato selvagem com certeza porque nós o causamos. Andou através da carnificina e do massacre do seu próprio povo. Você pode esperar que uma criança que tenha visto tudo isso acorde durante a noite suando e isso acontece. Então John Cole é obrigado a manter sua forma trêmula contra ele e acalmá-la com canções de ninar. (...) Botei ela para dormir, ele diz. Você com certeza botou, eu digo. Não é muito mais do que o necessário para fazer um homem feliz.” (BARRY, 2016, p. 114-115 — tradução nossa)

não ter um alto nível de escolaridade, também não conheceria tais elementos formais. O segundo ponto que podemos levantar é sobre a instância de oralidade que marca a narrativa. Através da coloquialidade do texto, vemos a expressão de um narrador pautado por experiências orais com a linguagem, indicando que oralidade é um efeito performativo do texto que se relaciona com o processo performativo de McNulty.

4. A (corp)oralidade textual

Ao relatar o processo criativo de escrita do romance, Barry⁸⁹ afirma que escutou McNulty dizer a primeira frase que abre *Days Without End*⁹⁰ e que nas semanas subsequentes, o autor passou pelo processo de ver e escutar o relato de seu personagem. Essa voz narrativa escutada/lida/escrita por Barry é um dos elementos constitutivos da linguagem poética que se une ao conceito de performatividade. A oralidade também é um fator estudado na noção de “performatividade” dentro da narratologia, ao apontar que o ato de narração “parece ser modelado em performances de um contador de histórias”⁹¹ (BERNS, 2009, p. 97 — tradução nossa). Na teoria literária, o *skaz* é a figura de contador de histórias orais considerada por Boris Eichenbaum (1925) como uma forma narrativa que revela uma orientação ao discurso oral do narrador, colocando em evidência elementos da linguagem que ficam em segundo plano dentro de narrativas descritivas (EICHENBAUM, 1925, p. 117-118). Eichenbaum se distancia do binarismo fala e escrita quando diz que “não importa o *skaz* em si mesmo e sim a orientação para o discurso, entonação e voz, ainda que seja em sua transmutação escrita”⁹² (Idem, p. 120 — grifos do autor — tradução nossa). O autor via o uso do *skaz* em narrativas que têm um efeito cômico dentro da literatura, geralmente ligado aos estereótipos de classes sociais (o camponês, o pequeno burguês, o sacerdote), sendo o efeito de fala canonizado na literatura russa como a apresentação de uma linguagem defeituosa ou irregular (Idem, p. 119).

Analisando a condição performativa do texto literário, Paul Zumthor (2007) faz um deslocamento teórico colocando o literário como algo que se dá a partir da recepção do corpo

---

⁸⁹ “Sebastian Barry on his Costa-winning novel *Days Without End* – books podcast”. Disponível em <<https://www.theguardian.com/books/audio/2017/feb/03/sebastian-barry-on-his-costa-winning-novel-days-without-end-books-podcast>> Acessado em janeiro de 2018.

⁹⁰ “The method of laying out a corpse in Missouri sure took the proverbial cake.” (BARRY, 2016, p. 1)

⁹¹ “act of presentation or narration (...) corresponds to or appears to be modelled to some extent on mediated performances by an embodied storyteller.” (BERNS, 2009, p. 97).

⁹² “no importa el *skaz* en sí mismo sino la orientación hacia el discurso, la entonación y la voz, aunque sea en su transmutación escrita” (Idem, p. 120).

durante e através da leitura, sendo o poético um atributo do texto e não um aspecto imanente de uma obra. Partindo do questionamento de como a noção de performance pode estar relacionada à percepção do texto literário, Zumthor aponta que houve uma “adaptação progressiva” entre os meios orais de transmissão e recepção da experiência literária. Para o autor, o poético é considerado um efeito do texto literário: “Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz, Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2007, p. 55).

Desde uma perspectiva histórica, a oralidade é um recurso literário onde há um processo de contestação identitária e afirmação de valor cultural nas formas linguísticas não-padrão, como seria o caso das representações literárias irlandesas que utilizam o Hiberno-English. E, neste sentido, a oralidade se relaciona diretamente ao poético uma vez que “dispositivos poéticos como rima e padrões métricos regulares funcionam como ferramentas mnemônicas”⁹³ (TALIB, 2002, p. 57 — tradução nossa). Sendo a oralidade uma marca de resistência linguística à colonização, a dicotomia fala *versus* escrita revela um fator de contestação que configura a diferença racial irlandesa. Ao considerar a boca como o “significador corporal privilegiado da diferença racial e cultural irlandesa” (LLOYD, 2011, p. 4 — tradução nossa), David Lloyd (2011) observa que a oralidade é um meio de resistência contra o poder colonial, persistindo concomitantemente ao processo de letramento e burocratização social. É importante ressaltar que a Irlanda é um dos países com cultura vernacular mais antigas da Europa e, com isso, os estereótipos se devem aos processos proibitivos de uso da língua irlandesa, como vimos em páginas anteriores, gerando a

---

⁹³ “poetic devices such as rhyme and regular metrical patterns act as mnemonic tools” (TALIB, 2002, p. 57 — tradução nossa)

dicotomia entre escrita e oralidade, reforçando significações sociais de prestígio e desprestígio. Partindo disso, Lloyd propõe o conceito “espaço oral” que seria

(...) the resistance of certain forms of cultural and physiological practices of pleasure, desire, affect, and even of need and grief, to the rationality of the modern state. This space of the 'Irish orifice' is not an alternative abstract space, not a pure alterity that exists outside destructive inroads of colonialism and capitalism. It is, rather, a *counter-space* of modernity, or what Lefebvre describes as a 'differential space', one that potentially represents, even under conditions of rationalization and discipline, 'the seeds of a new kind of space'. As a 'differential space' it marks a kind of social friction that can only become apparent in relation to an emerging conception of masterable abstract space — the space of uniform mapping and of movements of commodities and labour, of capital flows and exchanges.⁹⁴ (LLOYD, 2011, p. 15 — ênfases do autor)

O espaço oral de Lloyd aponta para o aspecto de desconstrução das normativas sociais e de gênero abordadas em *Days Without End*. A oralidade se torna um meio de desafiar os parâmetros da racionalidade histórica e colonial representada no romance, criando um espaço-texto onde é possível repensar as categorias de gênero e sexualidade. Ao recriar espaços pautados pela homossociabilidade e manter os papéis de gênero, o romance indica a coexistência de espaços performativos tanto no nível de representação do personagem, quanto na forma narrativa. Os desvios linguísticos feitos por McNulty revelam o uso da linguagem desde uma perspectiva histórica da oralidade como uma marca de resistência à colonização, sendo um recurso literário onde há um processo identitário e afirmação de valor cultural nas formas linguísticas não-padrão. Neste sentido, consideramos que a linguagem está performatizando os processos históricos colonizatórios na Irlanda, através do efeito estético

---

⁹⁴ “(...) a resistência de certas formas de práticas culturais e fisiológicas de prazer, desejo, afeto e até de necessidade e luto à racionalidade do estado moderno. Esse espaço do "orifício irlandês" não é um espaço abstrato alternativo, não é uma pura alteridade que existe fora das incursões destrutivas do colonialismo e do capitalismo. É, antes, um *contra-espaço* da modernidade, ou o que Lefebvre descreve como um "espaço diferencial", que potencialmente representa, mesmo sob condições de racionalização e disciplina, "as sementes de um novo tipo de espaço". Como 'espaço diferencial', marca um tipo de atrito social que só pode se tornar aparente em relação a uma concepção emergente de espaço abstrato dominável - o espaço de mapeamento uniforme e de movimentos de mercadorias e trabalho, de fluxos e trocas de capital.” (LLOYD, 2011, p. 15 — tradução nossa)

da oralidade, sobretudo no que diz respeito ao uso da linguagem. Desde o ponto de vista da narratologia, a performatividade textual seria a capacidade da linguagem em *Days Without End* de evocar ações que evidenciam a própria história da linguagem na história da Irlanda. Tendo por base a dualidade do Hiberno-English, o romance indica outro nível de binaridade, ao mesmo tempo que aponta para a hibridização linguística que conflui para a própria experiência de gênero de McNulty:

Man, we was so clean and nice, I wished I could of met myself. Maybe for some, we were the first girls they loved. Every night for two years we danced with them, there was never a moment of unwelcome movements. That's a fact. It might be more exciting to say we had crotches pushed against us, and tongues pushed into our mouths, or calloused hands grabbing at our imaginary breasts, but no. They was the gentlemen of the frontier, in that saloon.⁹⁵ (BARRY, 2016, p. 11)

Acima, McNulty nos relata seu cotidiano quando era *cross-dresser* no salão de Mr. Noone, contrariando as expectativas do seu leitor implícito. A passagem reforça as considerações feitas na primeira parte, onde expusemos o caráter dessexualizado das interações homoafetivas. Aqui, McNulty explicita que não havia nenhuma proximidade física ou violenta, mas sim um cavalheirismo. Sendo a oralidade um efeito dentro do texto literário, a narrativa sustenta as características da sintaxe coloquial advinda do Hiberno-English e o relato de McNulty se apresenta como algo espontâneo, sendo dirigido a um “você” implícito. Além disso, a narração aponta para o caráter performativo do espaço, instaurado e acordado entre os participantes, apagando os traços de homoeroticidade e reafirmando a homosociabilidade. Ou seja, o salão de Mr. Noone seria um “espaço diferenciado”, de

---

⁹⁵ “Estávamos tão limpos e agradáveis que eu gostaria de me conhecer. Talvez para alguns, fomos as primeiras garotas que eles amavam. Todas as noites, durante dois anos, dançamos com eles, nunca houve um momento de movimentos indesejados. Isso é um fato. Poderia ser mais emocionante dizer que tivemos virilhas contra nós e línguas enfiadas em nossas bocas, ou mãos calejadas agarrando nossos seios imaginários, mas não. Eles eram os cavalheiros da fronteira, naquele salão.” (BARRY, 2016, p. 11 — tradução nossa)

acordo com a concepção de Lloyd, ou um espaço performativo, a medida em que é um espaço onde há a explicitação da performatividade de gênero.

Assim como na cena da noite de estreia da performance de McNulty, analisada na primeira parte, há a performatividade de gênero do personagem dentro da encenação performática do espaço, preparada por uma narração imagética e evocativa da atmosfera onde foi realizada a ação. A performance ocorre pois há a teatralização do espaço, através de uma “alteridade espacial marcando o texto” (ZUMTHOR, 2007, p. 44) e a suspensão do tempo biológico, pela convergência dos tempos da narrativa, da narração e de leitura, principalmente quando o narrador-personagem utiliza o *present simple*. O uso peculiar da linguagem feito por McNulty, que se orienta através da oralidade, não tem por objetivo reforçar estereótipos da visão do colonizador sob os falantes colonos (INNES, 2007, p. 103), que poderiam ser os mesmos estereótipos da tipificação dos personagens proposto por Eichenbaum; mas é um valor performativo que inscreve o sujeito-narrador-personagem dentro de um contexto histórico específico. O “contexto pragmático e cultural” da performatividade textual, expresso pela linguagem do personagem, apresenta um agenciamento no uso da língua que revela a imposição de um padrão linguístico normativo, do mesmo modo que a performatividade reforça as características da matriz normativa do sistema sexo/gênero/desejo:

So now Thomas McNulty was dead official-wise as far as we can see. He lived a short life of forty years and now he was gone to his rest. That was our thinking on the matter. I was strangely sad for I was pondering on his wrestling with wars and the fights of general life. I was thinking of his hard origins in Ireland and how he came to be an American and of everything put against him that he pushed aside. How he had protected Winona and loved John Cole. How he strived to be a faithful friend to all who knew him. One tiny soul among the millions. I was lying side by side with John Cole that night in the bed thinking about myself like I was dead and here's a new person altogether. John Cole musta been in the same frame of mind

because he says we got to get the monumental mason in Paris to write a stone: R.I.P. T. McNulty.⁹⁶ (BARRY, 2016, p. 244)

No começo desta segunda parte, havíamos mencionado o binômio vida e morte que aparece ao longo do romance, sendo exposto novamente neste excerto através dessa morte e vida figurativa e extremamente simbólica para as questões de gênero e sexualidade. A finitude fictícia de McNulty apenas põe fim ao seu percurso histórico que o une tanto com a Grande Fome quanto ao extermínio dos povos originários dos Estados Unidos. A necessidade da morte simbólica de Thomas McNulty para dar lugar a Thomasina McNulty é essencial para a sua percepção enquanto sujeito. Para além disso, essa morte revela uma sociedade que não aceita a coexistência da performatividade proposta pela narrativa. É um imperativo histórico que o faz fingir a sua morte.

Neste momento, é interessante trazer a conceitualização de corpo dentro da obra butleriana que pode ser taxada como uma negação da materialidade do corpo. Butler aponta que “(...) a matéria dos corpos [são] indissociáveis das normas regulatórias que governam suas materializações e a significação daqueles efeitos materiais.” (BUTLER, 2004, p. 236). Ou seja, a separação entre gênero como fator cultural e o sexo biológico como um fator natural, concebido previamente à cultura, na verdade, se mostra também como uma construção cultural. Nessa tendência pós-estruturalista, “o corpo é a representação do corpo”

⁹⁷ (TORRAS, 2007, p. 15 — tradução nossa): o corpo é um signo cultural e sua leitura e

---

⁹⁶ “Então agora Thomas McNulty estava morto em termos oficiais, tanto quanto podemos ver. Ele viveu uma vida curta de quarenta anos e agora foi descansar. Esse foi o nosso pensamento sobre o assunto. Fiquei estranhamente triste quando refleti sobre sua luta em guerras e as lutas da vida em geral. Eu estava pensando em sua origem difíceis na Irlanda e em como ele se tornou americano e em tudo o que ele colocou de lado. Como ele protegeu Winona e amava John Cole. Como ele se esforçou para ser um amigo fiel de todos que o conheciam. Uma pequena alma entre os milhões. Eu estava deitado lado a lado com John Cole naquela noite na cama pensando em mim como se estivesse morto e como se aqui estivesse uma nova pessoa. John Cole deve estar no mesmo estado de espírito porque ele diz que precisamos que o pedreiro de Paris escrevesse na lápide: R.I.P. T. McNulty.” (BARRY, 2016, p. 244 — tradução nossa)

⁹⁷ “El cuerpo es la representación del cuerpo” (TORRAS, 2007, p. 15)

interpretação depende de contextualização sócio-cultural. Ao refletirmos sobre a questão corporal apresentada no romance, a partir da conceituação teórica de Butler, a narrativa reafirma os signos que compõem a diferença no corpo lido como feminino em contraposição ao corpo masculino:

In Mr Noone's hall you just was what you seemed. Acting ain't no subterfuge-ing trickery. Strange magic changing things. You thinking along some lines and so you become that new thing. I only know as we was tore along, Winona lying on my breast, I was a thorough-going ordinary woman. In my windblown head. Even if my bosom was my army socks stuffed in.⁹⁸ (BARRY, 2016, p. 234)

Neste excerto, McNulty explicita a sua relação com o ato performático no salão de Mr. Noone e sua performatividade de gênero, relatando que esse ato não é um truque: McNulty se tornou algo completamente novo daquilo que era antes, ou seja, naquele exato momento ele era uma mulher comum ainda que seus seios fossem feitos de meias. A experiência da personagem entre a masculinidade e feminilidade se alinha às concepções ocidentais de corporalidade ao colocar o gênero feminino como um constituinte da diferença corporal, colocando os signos corpóreos masculinos como universal (GROSZ, 1994). Não há uma reflexão sobre o que constitui a corporalidade desde o ponto de vista material do corpo masculino, a não ser pela necessidade de “todos os dias terem que encontrar um lugar pacato para usar a navalha”⁹⁹ (BARRY, 2019, p. 233 — tradução nossa), e nem mesmo a questão fálica se faz presente, mas há uma constante reflexão sobre os signos corpóreos que constituem a diferença que delimita o feminino: os seios feitos de meias, o cabelo longo e o vestido são os signos que compõem a leitura de gênero no corpo. Isso mostra o caráter

---

⁹⁸ “No salão do Sr. Noone, você era exatamente o que você parecia. Atuar não é nenhum truque de subterfúgio. É uma mágica estranha mudando as coisas. Você fica pensando em com os seus botões e se torna uma coisa nova. Só sei que, enquanto a gente estava arrasadas, Winona deitada no meu peito, eu era uma mulher comum. Na minha cabeça avoadada. Mesmo se meu peito fosse feito pelas minhas meias do exército.” (BARRY, 2016, p. 234 — tradução nossa).

⁹⁹ “Each day we find a quiet spot and wield the razor.” (BARRY, 2019, p. 233)

performativo do gênero que busca na materialidade corporal a base para confirmação da sua construção social e histórica.

As concepções de corporeidade são o que relaciona as teorias de performatividade e oralidade em Butler, Zumthor e Lloyd. Partindo das considerações de Butler, observamos que a diferença sobre a matéria corporal se dava a partir do feminino: a leitura social da masculinidade é uma forma previamente conhecida e o romance apresenta os elementos culturais do feminino como ponto de mudança em McNulty. A corporalidade de McNulty é abordada ao longo do romance como forma de apontar os efeitos das escolhas históricas do próprio enredo, sendo a representação do corpo um elemento poético para mostrar os efeitos da história de gênero e sexualidade sob o personagem. Para Zumthor, a oralidade está ligada diretamente à performance e ao poético em que estes estimulam a percepção física do leitor. Já Lloyd parte de um aspecto corporal (a boca) para fazer dele um significante racial da irlandesidade. Desde o ponto de vista da performatividade de gênero, a “hegemonia heterossexual” sobre a percepção do que é um corpo possível, apontada por Butler, faz com que o parâmetro da binaridade (masculino/feminino) seja a única possibilidade de agência de escolha do personagem sob o próprio corpo.

As considerações sobre o corpo parece, num primeiro momento, um desvio sobre as questões de oralidade, entretanto, na entrada em *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (2005), “forma” “[s]eja considerada orgânica ou imposta, a forma deve ser estrutural ou de composição textual (...) A *estrutura* mais óbvia (enredo, história, argumento) é o esqueleto de uma obra; a *composição textual* mais óbvia (métrica, dicção, sintaxe) é a pele”¹⁰⁰ (CHILDS, FOWLER, 2005, p. 92 — tradução nossa — ênfase dos autores). Essa relação direta entre

---

¹⁰⁰ "Whether considered to be organic or imposed, form must be either structural or textual (...) *Structure* at its most obvious (plot, story, argument) is the skeleton of a work; *texture* at its most obvious (metre, diction, syntax) is the skin." (CHILDS, FOWLER, 2005, p. 92 — ênfase dos autores).

estrutura com o esqueleto e a composição textual com a pele feita pelos autores do dicionário mostra que a associação entre forma e corpo presente em *Days Without End* é algo inerente desde o ponto de vista formal. Estamos considerando a materialidade do corpo para além das questões de representação, ou seja, o corpo de McNulty se faz presente materialmente através da oralidade do texto literário. Para Martin Gliserman (1996) há uma presença corporal em textos literários que vão para além de um caráter metafórico, sendo a linguagem utilizada no gênero romance uma incorporação das manifestações materiais e sensoriais do corpo. Partindo de uma análise da formação sintática de romances como *Robinson Crusoe*, *Jane Eyre* e *To the Lighthouse*, Gliserman observa que escritores desenvolvem seus estilos pessoais através de um padrão sintático ao longo da narrativa, sendo nesse estilo autoral em que podemos encontrar a expressão linguística de uma materialidade corporal (GLISERMAN, 1996, p. 6). Gliserman está interessado em mostrar

(...) body as pregendered as well as gendered, multigendered, and transgendered, and the body as wounded or terrorized. (...) the body is in some sense much larger than gender. Culture may impose whatever it wishes on the body and its gender, but desire will articulate itself, will assert, for example, its being both male and female and neither one nor the other. vulnerable the body is and how being pushed beyond its limits alters our vision, our existential core.¹⁰¹ (Idem, p. 8-9)

Essa visão de um corpo “pré-generificado, bem como generificado, multi-generificado e transgênero” dentro do texto literário aponta para um processo de interpretação de símbolos e marcas culturais. Se, como Gliserman afirma, é a cultura que impõe o gênero ao corpo e ao texto e, assim como o corpo, o texto performa o gênero, na concepção de Lanser (1995), então a experiência fluída da oralidade e linguagem poética apresentada pelo texto está

---

¹⁰¹ “(...) corpo como pré-generificado, bem como generificado, multi-generificado e transgênero, e o corpo como ferido ou aterrorizado. (...) o corpo é, em certo sentido, muito maior que o gênero. A cultura pode impor o que quiser ao corpo e ao seu gênero, mas o desejo se articulará, afirmará, por exemplo, que ele é tanto masculino quanto feminino e nem um nem o outro. Vulnerável o corpo é e como ser empurrado além de seus limites altera nossa visão, nosso núcleo existencial.” (Idem, p. 8-9 — tradução nossa)

performatizando a experiência de gênero de McNulty. A relação dicotômica entre oralidade e escrita dentro do romance revela o processo fluído que faz parte do próprio processo comunicativo e interacional da linguagem, reiterando os processos de performatividade de gênero de McNulty. Neste sentido, nosso propósito ao pensar uma corporalidade do texto não nos remete à pessoa física/autor Sebastian Barry, como propõe Gliserman, mas na “relação entre os conceitos de personagem ‘sexualizado’, corpo, gênero e representação-escrita”¹⁰² (KULAWIK, 2009, p. 90 — tradução nossa), que no romance toma forma a partir da corporalidade de McNulty e do aspecto oral do texto como uma das marcas corporais que percorre e dá uma forma única ao romance:

So I am one hundred days making big stones into small stones. In the time of the hunger in Sligo a lot of men did that work, trying to earn the pennies to feed their families. It were called Relief Works. Well, I am feeling mighty relieved. I am happy to strike down at those stones and my fellow prisoners are mighty puzzled at my happiness. But how could I been otherwise? I am going back to Tennessee. The day come when all my work is done and they kit me out in a set of clothes and they set me on the road outside the prison. The clothes is tattered but give me my modesty, just. Set free like a mourning dove. In my exultation I forget I ain't got a bean of money but it don't concern me and I know I can rely on the kindness of folk along the way. The ones that don't try to rob me will feed me. That how it is in America. I never felt such joy of heart as in those days traipsing southward. I never felt such pure charge and fire of joy. I am like a man not just let loose from death but from his own discomfited self.¹⁰³ (BARRY, 2016, p. 258)

---

¹⁰² “(...) relación entre los conceptos de personaje 'sexuado', cuerpo, género y representación-escritura” (KULAWIK, 2009, p. 92)

¹⁰³ “Aí eu estou cem dias transformando grandes pedras em pequenas pedras. No tempo da fome em Sligo, muitos homens faziam esse trabalho, tentando ganhar alguns centavos para alimentar suas famílias. Se chamava Obras de Alívio. Bem, estou me sentindo muito aliviado. Estou feliz em derrubar essas pedras e meus companheiros de prisão ficam intrigados com a minha felicidade. Mas como eu poderia estar de outro jeito? Estou voltando para o Tennessee. Chega o dia em que todo o meu trabalho terminou e eles me põem em um conjunto de roupas e me põem na estrada do lado de fora da prisão. As roupas estão esfarrapadas, mas me cobre a minha vergonha. Livre como uma pomba de luto. Em minha exultação, eu esqueço que não tenho dinheiro, mas isso não me preocupa e sei que posso confiar na gentileza das pessoas ao longo do caminho. Aqueles que não tentam me roubar vão me alimentar. É assim na América. Eu nunca senti tanta alegria de coração como naqueles dias viajando para o sul. Eu nunca senti uma carga tão pura e fogo de alegria. Eu sou como um homem não apenas solto da morte, mas do seu próprio eu deslocado.” (BARRY, 2016, p. 258 — tradução nossa)

O excerto acima é o parágrafo final de *Days Without End* em que McNulty relata seus últimos dias de trabalho forçado na prisão, por ter matado um sargento para salvar Winona, e a liberdade rumo às “formas vivas” e receptivas de John Cole e Winona. O personagem relaciona o trabalho forçado na prisão com o *Relief Work* da época da Grande Fome, reiterando que suas considerações sobre os acontecimentos se explicam a partir do seu próprio conhecimento de mundo. O excerto começa com a conjunção “so” empregada no discurso oral como forma de introduzir um assunto. Todo o excerto utiliza o *simple present* acompanhando a trajetória de McNulty que condensa os cem dias de aprisionamento ao relatar apenas o trabalho exercido e o que está sentindo. Lloyd, citado em páginas anteriores, mostra que “as características sentimentais e emocionais dos irlandeses foram sujeitas a considerável trabalho de investigação e interpretação ao longo século XIX”¹⁰⁴ (LLOYD, 2011, p. 55 — tradução nossa), sobretudo após o Ato de União de 1801. Na interpretação proto-etnográfica dos ingleses, segundo Lloyd, os irlandeses apresentam uma instabilidade espacial no que diz respeito às manifestações de emoções (Idem, p. 57). A estranheza gerada por McNulty em estar feliz num espaço de reclusão e de trabalho forçado mostra sua aptidão em romper os paradigmas normativos de percepção e configuração do indivíduo. A prisão foi um passo para liberdade tanto da culpa por ter traído o laço homossocial do exército quanto da sua própria performatividade. Ao mesmo tempo que o conteúdo aponta para uma outra forma de relação com a sua subjetividade, indo além das instâncias sociais restritivas, a forma como McNulty narra também indica uma outra maneira de expressão pautada pela fluidez da oralidade para além dos parâmetros textuais ordenativos de textos realistas.

Este percurso sobre a história da língua na Irlanda mostra o cuidadoso trabalho com o artefato ficcional e os acontecimentos históricos-culturais que permeiam a construção do

---

¹⁰⁴ “(...) Irish emotional or sentimental characteristics were subjected to a considerable labour of investigation and interpretation in the course of the nineteenth century.” (LLOYD, 2011, p. 55).

enredo, personagem e forma. A performatividade textual une as experiências de gênero de McNulty com a forma literária do Hiberno-English que se realiza a partir de uma linguagem poética expressada pela junção entre oralidade e escrita. A transfiguração textual da oralidade a partir da linguagem poética de McNulty é a marca performativa que une corpo e texto no espaço diferencial, performativo e heterotópico do enredo e do romance. A oralidade do texto expõe as práticas reguladoras tanto da experiência de gênero quanto das ações históricas sob o personagem. É através do caráter oral da narrativa que o narrador-personagem performatiza sua condição de sujeito marcado pelas binariedades da colonização e identidade de gênero.

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, mostramos que *Days Without End* apresenta uma relação profícua entre a história da Irlanda e a configuração de gênero para além das questões de representação. Ao recuperarmos o interesse pela análise formal, descobrimos os meios pelos quais o romance uniu história com a performatividade de gênero, tornou indissociável personagem e linguagem e ressignificou o corpo através da oralidade. Para isso, seguimos um trabalho de investigação das fontes e representações historiográficas visíveis dentro do texto que nos informavam sobre as questões de gênero e sexualidade no século XIX. O objetivo, naquele momento, foi ver como o texto construía sua verossimilhança e lógica interna. Com isso, detalhamos os processos coloniais da Irlanda no século XIX como o Ato de União de 1801 e a Grande Fome, evento seminal para o enredo do romance. A migração de McNulty para os Estados Unidos mostrou que a narrativa se insere no estilo autoral de Barry ao relatar a memória traumática da Grande Fome e do processo migratório desde o ponto de vista desse personagem que integra a família do autor. Em relação ao uso de elementos históricos dos Estados Unidos, focamos no período bélico composto pelas *Indian Wars* e Guerra Civil Americana que são as principais fontes de renda de McNulty e John Cole. Tanto na representação dos dias no navio caixão quanto nas empreitadas militares durante as guerras, analisamos a constituição da voz narrativa que presentifica os acontecimentos de forma detalhada e poética.

Posto que o romance é visto desde uma perspectiva subjetiva da experiência de McNulty, nos voltamos à sua própria definição identitária que passa por uma consideração sobre uma característica da identidade nacional irlandesa que reflete tanto na sua percepção sobre ele mesmo quanto pôde ser expandida como um ponto significativo para a análise do

romance. Ao apontar que o irlandês tem uma duplicidade em sua essência, coexistindo formas de ser, percebemos que o romance mostrava que McNulty estava alertando para a performatividade de gênero e textual, apresentada já no primeiro capítulo do romance através do contato com o *cross-dressing*. O *vaudeville* e os berdaches, junto com o *cross-dressing*, se mostraram como a fonte historiográfica utilizada por Barry para construir a verossimilhança da narrativa, servindo como o parâmetro histórico para pensar a possibilidade de outra forma de gênero e sexualidade no século XIX.

Observamos que o romance convergiu os termos performance e performatividade, tendo como efeito a exposição da construção fictícia do sistema sexo/gênero/desejo proposta por Judith Butler. Esse sistema, constituído pela binariedade masculino/feminino que gera um corpo pautado em características biológicas deterministas, normativiza as experiências sexuais através da heterossexualidade e institui uma matriz de inteligibilidade para todos aqueles sujeitos e corpos que não correspondem ao sistema. Ao propor a performatividade de gênero, *Days Without End* aponta para os espaços sociais onde essa norma pode ser quebrada, como é o caso do oeste estadunidense. Com isso, o romance revela que os signos que compõem as concepções corporais de feminilidade e masculinidade são uma construção histórico-social, estabelecendo o feminino como diferença. Seios, cabelo comprido e vestidos são os signos culturais que compõem o feminino e se diferenciam do masculino.

Essa construção cultural nos fez constatar a centralidade da masculinidade como eixo central para a elaboração desconstrutiva da subjetividade de McNulty. Tendo como base a masculinidade vitoriana “metropolitana-colonial” (VALENTE, 2011), Irlanda e Estados Unidos criaram discursos generificados que se tornaram extensão para o próprio modelo de nacionalismo. No caso dos Estados Unidos, a rejeição ao feminino gerou uma masculinidade voltada tanto aos interesses capitalistas quanto a elementos simbólicos representado pela

figura do *cowboy*. Já no caso da Irlanda, o processo de feminização da raça irlandesa por parte da colonização britânica resultou num duplo vínculo entre masculinidade e feminilidade. A partir de movimentos nacionalistas como o *Irish Revival* e *Gaelic League*, observamos a promoção de uma hipermasculinidade bélica e a demarcação do papel da mulher dentro da sociedade através de símbolos culturais que ressaltavam o ambiente domiciliar.

Uma vez que a performatividade é a reiteração da norma, o panorama sobre gênero na Irlanda e Estados Unidos se fez necessário para entendermos as instâncias permitidas para a experiência de gênero de McNulty. É a partir da espacialização das experiências de gênero (a hipermasculinidade exercida nas tropas militares em contraponto à feminilidade em ambientes domésticos ou performáticos) que *Days Without End* cria uma tensão entre a reiteração da norma de gênero e sexualidade e as possibilidades *queer* de configurações sociais a partir de espaços que se definem pela performance da masculinidade e feminilidade. Essa análise do narrador-personagem, que passou por questões sócio-históricas de formação de estados nacionais e de gênero e sexualidade, nos auxiliou para entender quais seriam os processos formais e linguísticos do romance já que o nosso intuito era observar a relação intrínseca entre personagem e linguagem.

Na segunda parte da dissertação, nos detivemos no estudo da forma, partindo do pressuposto que havia uma relação intrínseca entre o narrador-personagem e a linguagem utilizada no romance. Sendo o contingenciamento histórico uma marca da performatividade, analisamos o percurso histórico da linguagem desde um ponto de vista pós-colonial, apontando para as formas híbridas geradas através de contatos entre duas ou mais línguas. No caso da Irlanda, passamos pela imposição da língua inglesa que resultou numa marca de separação social entre católicos e protestantes através das *Penal Laws*, sendo um signo de

classe e ascensão social. Com isso, a língua se torna um meio para as lutas nacionalistas com o projeto de revalorização e ressignificação da cultura gaélica do *Irish Revival* e do movimento *Young Ireland*. Nesta disputa nacionalista, vimos que houve também uma reafirmação dos papéis de gênero na sociedade irlandesa, colocando de um lado a necessidade de aprender o gaélico como forma de fazer parte do movimento bélico e masculinizado e do outro as mulheres como responsáveis da difusão da língua no ambiente doméstico.

Nosso interesse nesse panorama foi entender o processo de hibridização e os contornos ideológicos que fizeram possível o surgimento do Hiberno-English, uma variante do inglês falada por irlandeses que se caracteriza pela diferença na pronúncia, sintaxe e vocabulário do inglês padrão. O Hiberno-English é considerado por Barry a verdadeira língua irlandesa e é uma marca do seu estilo autoral, sendo o uso desta língua um elemento que confere uma poeticidade a prosa. É nesse atributo poético, que tem suas raízes no Hiberno-English, que vemos o caráter performativo na linguagem de *Days Without End*.

Com as análises dos excertos do romance, destacamos os elementos poéticos, como o uso dos modos verbais, repetições, detalhes fonéticos, imagens e vocabulários; e constatamos que a linguagem poética do romance é um dispositivo para fazer com que o leitor entenda e reflita sobre as representações históricas tanto da parte violenta da conquista territorial estadunidense quanto às concepções de gênero e sexualidade. Estes dois últimos termos são vistos a partir da sua possibilidade afetiva e não como um princípio identitário, expresso e reforçado pela coloquialidade da narração. É nessa marca coloquial, gerada pelo tom dialogado do romance, que apontamos outro efeito performativo no texto.

A oralidade já havia sido adiantada pela performatividade textual da narratologia, sendo designada como o caráter da narração parecer estar modelado a um contador de

histórias. Como vimos, para Paul Zumthor há uma relação entre o poético e o performativo, sobretudo na recepção do texto literário, mas é na teoria literária, a figura do *skaz* da literatura russa que se evidencia elementos da linguagem oral. Partindo novamente pela significação da oralidade através da configuração histórica irlandesa, ressaltamos que a oralidade é uma marca colonial sendo não apenas um fator de diferença racial (LLOYD, 2011) como também um processo de contestação identitária e afirmação de valor cultural. Isso nos possibilitou a considerar que a linguagem de McNulty estava performatizando os processos de colonização do território e povo irlandês, inscrevendo o narrador-personagem dentro de um contexto histórico específico. Essa instância narrativa baseada na oralidade expõe as configurações do espaço performativo que delimita a experiência de gênero de McNulty.

Assim como na primeira parte, a corporalidade do narrador-personagem aparece neste momento não apenas desde um ponto de vista representativo mas também como uma marca poética e formal do texto. A corporalidade do texto pode ser entendida através da oralidade pois também reflete as concepções históricas e sociais de gênero e sexualidade. As teorias de Paul Zumthor, Judith Butler, David Lloyd e Martin Gliserman nos ajudaram a refletir sobre os processos literários que textualiza a experiência do corpo biológico através da oralidade que compõe a forma poética do romance. Com isso, pudemos constatar que assim como McNulty apresenta uma relação com a performatividade de gênero e a história da Irlanda, a linguagem empregada no romance também se relaciona com elementos da performatividade, concepções de corporalidade e, sobretudo, com a história da Irlanda.

Esta dissertação foi um trabalho de revalorização de uma leitura integradora que busca na sociedade, e principalmente na história, as motivações para uma análise da forma. Nossa leitura reforçou as questões do contingenciamento histórico da performatividade e os

elementos normativos que espacializa as experiências de gênero, mas sem ignorar a maneira pela qual o romance tensiona as outras possibilidades de configuração social.

Bibliografia

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *The Empire Writes Back*. Theory and practice in post-colonial literatures. London: Routledge, 2002.

ARVATOV, B. “Lenguaje poético y lenguaje práctico”. Trad. Jorge Panesi. In: *Rassegna sovietica*, nº 2, 1968, pp. 154-165.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARRY, Sebastian (ed). “Introduction”. In: *The Inherited Boundaries*. Mountrath: The Dolmen Press, 1986. pp. 13-29.

_____. “White Woman Street”. In: *Plays I*. London: Methuen Drama, 1997. pp. 121-167.

_____. *The Whereabouts of Eneas McNulty*.

_____. *Anne Dunne*. Faber and Faber, 2002.

_____. *A Long Long Way*. Faber and Faber, 2006.

_____. *The Secret Scripture*. London: Viking, 2008.

_____. *On Canaan's Side*. London: Faber and Faber, 2011.

_____. *The Temporary Gentleman*. London: Faber and Faber, 2014.

_____. *Days Without End*. London: Faber and Faber, 2016.

BATISTA, Camila Franco. “Soldiers and Indians: Victim and perpetrator traumas in Sebastian Barry's *Days Without End*”. In: *Em Tese*, n. 3, v. 3, pp. 100-112. Acessado em outubro de 2018.

BEATTY, Aidan. *Masculinity and Power in Irish Nationalism, 1884–1938*. Montreal: Palgrave Macmillan, 2016.

BEGLEY, Sarah. “The Silver Linings of Big Sky: A Review of Sebastian Barry's 'Days Without End’”. In: *TIME*, Jan 23, 2017. Disponível em <<http://time.com/4643009/days-without-end-review/>>

BERNS, U. "Performativity". In: HUHN, P. (Org.) *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, pp. 370-383.

BRONSKI, M. *A Queer History of United States*. Massachusetts: Beacon Press, 2011.

BROWN, L. B. *Two Spirit People: American Indian Lesbian Women and Gay Men*. New York: Routledge, 2011.

BUTLER, J. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993a.

_____. "Imitation and Gender Insubordination". In: ABELOVE, H.; BARALE, M. A.; HALPERIN, D. In: *Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993b. p. 307-320.

_____. *Gender Trouble*. New York : Routledge, 1990.

_____. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

_____. *Problemas de Gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAIRNS, D., RICHARDS, S. *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism and Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

CAMPBELL, Neil. "The Seam of Something Else Unnamed": Sebastian Barry's *Days Without End*". In: *Western American Literature*, Volume 53, Number 2, Summer 2018, pp. 231-252. Disponível em <<https://muse.jhu.edu/article/699689>>. Acessado em outubro de 2018.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: CANDIDO, A. (et al.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. pp. 51-80.

_____. "De cortiço a cortiço". In: *Novos Estudos*, n.30 - Julho de 1991. pp. Disponível em <<http://letrasorientais.fflch.usp.br/sites/letrasorientais.fflch.usp.br/files/CANDIDO,%20Antonio%20-%20De%20Corti%C3%A7o%20a%20Corti%C3%A7o.pdf>> Acessado em novembro de 2019.

CHILDS, P., FOWLER, R. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London: Routledge, 2005.

CONNELL, R.W. *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

CRONIN, M.G. "He's My Country": Liberalism, Nationalism, and Sexuality in Contemporary Irish Gay Fiction". In: *Éire-Ireland*, Volume 39:3&4, Fómhar/Geimhreadh / Fall/Winter 2004, pp. 250-267. Disponível em <<https://muse.jhu.edu/article/176049>>. Acessado em novembro de 2018.

CROWLEY, Tony. *Language in History*. London: Routledge, 1995.

_____. *Wars of Words*. The Politics of Language in Ireland 1537-2004. Oxford: Oxford University Press, 2005.

CULLINGFORD, E. B. "Thinking of Her... as... Ireland': Yeats, Pearse and Heaney". In: *Textual Practice*, 4:1, 1990, pp. 1-21.

_____. "Colonial Policing: *The Steward of Christendom* and *The Whereabouts of Eneas McNulty*". In: *Éire-Ireland Irish-American Cultural Institute* Volume 39:3&4, Fómhar/Geimhreadh / Fall/Winter 2004. Available at <<https://muse.jhu.edu/article/176052/summary>>

DE LAURETIS, Teresa "Technologies of Gender". In: *Technologies of Gender*. Indiana: Indiana University Press, 1987, pp. 1-30.

DENMAN, Peter. "Transcending Genre: Sebastian Barry's Juvenile Fiction". In: MAHONY, Christina Hunt (org). *Out of History*. Essays on the Writings of Sebastian Barry. Dublin: Carysfort Press, 2006.

DERRIDA, Jacques. "Signature Event Context". In: *Margins of Philosophy*. Trans. Alann Bass. Chicago: The Harvester Press, 1982, pp. 307-330.

_____. *Specters of Marx. The State of the Debt, The Work of Mourning*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 2006.

EICHENBAUM, Boris. "La ilusión del skaz". In: VOLEK, Emil (org.). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin - Semiótica del discurso y postformalismo bajtiniano*. Tad. Emil Volek. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995, pp. 113-120.

ELDER, Abbey Kayleen. "Cross-dressing in Greek Drama: Ancient Perspectives on Gender Performance". *University of Tennessee Honors Thesis Projects*, 2015. Disponível em: <https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1868> Acessado em julho de 2019.

EUFRAUSINO, Caroline Moreira. *The Spiralling Aesthetic in Anne Enright's Work*. 2017. 204 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FARRER, P. "120 Years Of Male Cross-dressing And Sex-changing In English And American Literature." In: EKINS, R., KING, D. (orgs) *Blending Genders. Social Aspects of Cross-Dressing and Sex-Changing*. London: Routledge, 1996. pp. 123-132.

FILPPULA, Mark. *The Grammar of Irish English*. London: Routledge, 1999.

FINLAYSON, Alan. "Sexuality and nationality. Gendered discourses of Ireland". In: CARVER, T.; MOTTIER, V. *Politics of Sexuality. Identity, Gender, Citizenship*. London: Routledge, 1998. pp. 91-101.

FITZGIBBON, Ger. "The Poetic Theatre of Sebastian Barry". In: JORDAN, Eamonn (org). *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Carysfort Press, 2000, pp. 224-235.

FOSTER, R. (Org.). *The Oxford Illustrated History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____. "‘Something of us will remain’: Sebastian Barry and Irish History". In: MAHONY, Christina Hunt (org). *Out of History. Essays on the Writings of Sebastian Barry*. Dublin: Carysfort Press, 2006, pp. 183-208.

FOUCAULT, M. *The History of Sexuality*. New York: Random House, 1978.

_____. "De espaços outros". In: *Estudos Avançados* 27 (79), 2013, pp. 113-122.

FRAME, Douglas. The Myth of Return in Early Greek Epic. In <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Frame.The_Myth_of_Return_in_Early_Greek_Epic.1978>.

GILBERT, Helen. "De-Scribing Orality. Performance and the recuperation of voice". TIFFIN, Chris (Org). *De-Scribing Empire. Post-colonialism and textuality*. London: Routledge, 1994. pp. 98-111.

GLISERMAN, Martin J. *Psychoanalysis, Language, and the Body of the Text*. Florida: University Press of Florida, 1996.

GROSZ, Elizabeth. *Lacan: A feminist introduction*. New York: Routledge, 1990.

_____. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana: Indiana University Press, 1994.

HARROWER, N. *The Performance of Critical History in Contemporary Irish Theatre and Film*. 2009. 284f. Tese (Doutorado em Filosofia). Centre for Study of Drama, University of Toronto, Toronto, 2009.

HARTE, L. *Reading the Contemporary Irish Novel 1987–2007*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2014.

HELLER, M., MCELHINNY, B. *Language, Capitalism, Colonialism: Toward a Critical History*. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

HICKEY, Raymond. *Irish English. History and present-day forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HINOJOSA, R. "Doing Hegemony: Military, Men, and Constructing a Hegemonic Masculinity". In: *The Journal of Men's Studies*, 18(2), 2010, pp. 179–194. doi:10.3149/jms.1802.179 <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.3149/jms.1802.179>> Acessado em janeiro de 2019.

HOBBSAWM, E. *A era do capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

HUGHES, Howard. *The American Indian Wars*. Herts: Pocket Essentials, 2001.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 2002.

INNES, C. L. *Woman and Nation in Irish Literature, 1880-1935*. Georgia: University of Georgia Press, 1993.

_____. *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

IRELAND. Constituição (1937). *Constitution of Ireland*. Seção 41, p. 161-166. Disponível em: <<https://assets.gov.ie/6523/5d90822b41e94532a63d955ca76fdc72.pdf>> Acessado em 28 de dezembro de 2018.

JONES, Tom. *Poetic Language. Theory and Practice from the Renaissance to the Present*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

JORDAN, Justine. Sebastian Barry: ““You get imprisoned in a kind of style, I could feel it leaning on me””. Londres: *The Guardian*. 21 out, 2017. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/books/2016/oct/21/sebastian-barry-interview-days-without-end>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

KATZ, Jonathan Ned. "The Invention of Heterosexuality". pp. 231-242. Disponível em <http://ieas.unideb.hu/admin/file_9700.pdf> Acessado em novembro de 2019.

KIBERD, D. *Inventing Ireland*. London: Vintage, 1995.

_____. "Irish Literature and Irish History". In. FOSTER, R. (Org.). *The Oxford Illustrated History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 2000. pp. 275-338.

_____. *The Irish Writer and the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

KIBERD, D.; MATHEWS, P. J. *Handbook of the Irish Revival*. An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922. Dublin: Abbey Theatre Press, 2015.

KIMMEL, Michael S. *The History of Men*. Essays on the History of American and British Masculinities. New York: State University of New York Press, 2005.

KRISHNASWAMY, Revathi. *Effeminism*. The Economy of Colonial Desire. University of Michigan Press, 1999.

KULAWIK, Krzysztof. *Travestismo lingüístico*. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca. Madrid: Iberoamericana, 2009.

LANSER, S. "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the engendering of Narratology". *Narrative*, Vol. 3, No. 1 (Jan., 1995), pp. 85-94. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20107045>> Acessado em maio de 2019.

LLOYD, David. *Irish Culture and Colonial Modernity 1800-2000*. The Transformation of Oral Space. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

LOXLEY, James. *Performativity*. Oxon: Routledge, 2007.

MAHONY, Christina Hunt (org). *Out of History*. Essays on the Writings of Sebastian Barry. Dublin: Carysfort Press, 2006.

MOODY, T. W., MARTIN, F. X. (Orgs). *The Course of Irish History*. Cork: Mercier Press, 2001.

MILLER, Kerby A. *Ireland and Irish America*. Culture, Class, and Transatlantic Migration. Dublin: Field Day, 2008.

MOSSE, G. *Nationalism and Sexuality*. Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. *The Image of Man*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MULHALL, Anne. "Queer in Ireland: 'Deviant' Filiation and the (Un)holy Family". In DOWNING, L., GILLET, R. *Queer in Europe*. Surrey: Ashgate, 2011. pp. 99-112.

MUTRAN, Munira H. "A Auto-Intertextualidade em *A long long way*, de Sebastian Barry". In: DINIZ, T. F. N.; VILELA, L. H. A. (Org.). *Itinerários: homenagem a Solange Ribeiro de Oliveira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, v. , p. 243-256.

PATTEN, E. "Contemporary Irish fiction". In: FOSTER, J. W. *The Cambridge Companion to the Irish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. pp. 259-275.

PAULIN, T. "A New Look at the Language Question". In: BURKE, L., CROWLEY, T. *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*. London: Routledge, 2000, pp. 293-301.

PÉREZ NAVARRO, Pablo. *Del texto al sexo: Judith Butler y la performatividad*. Barcelona: Egales, 2008.

PUAR, J. K. *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*. Duke University Press, Durham: 2007.

OTSUKA, E. "A crítica integradora de Antonio Candido (nota sobre "De Cortiço a Cortiço")". *Magma*, (4), 55-60, 1997.
<https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.1997.80787>

O'TOOLE, Fintan. "Introduction". In: BARRY, Sebastian. *Plays I*. London: Methuen Drama, 1997. pp. vii-xiv.

RENAN, Joseph Ernest. *The Poetry of the Celtic Races, and Other Studies*. Trad. W.G.Hutchison. London: Scott, 1896.

SALIH, Sara. *Judith Butler*. London: Routledge, 2002.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men*. English Literature and Male Homosexual Desire. New York: Columbia University Press, 1985.

SMITH, Katy S. "A Dreamlike Western With a Different Kind of Hero". *The New York Times*. Feb. 3, 2017. Disponível em
<<https://www.nytimes.com/2017/02/03/books/review/days-without-end-sebastian-barry.htm>>
Acessado em outubro de 2018.

STEWART, Bruce. "His veritable gospel': Sebastian Barry and Religio Medici". In: *Ricorso*. Disponível em <http://www.ricorso.net/tx/Lectures/Seb_Barry/Pdfs/SB_Scripture.pdf>. Acessado em outubro de 2018.

UPCHURCH, Michael. "A young Irishman falls into the horrors of the American Civil War". In: *The Washington Post*. Disponível em <https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/a-young-irishman-falls-into-the-horrors-of-the-american-civil-war/2017/01/23/b3e0b76a-de91-11e6-ad42-f3375f271c9c_story.html?noredirect=on&utm_term=.595be61884ed> Acessado em outubro de 2018.

TALIB, Ismail S. *The Language of Postcolonial Literatures*. An Introduction. New York: Routledge, 2002.

TODD, Loreto. *The Language of Irish Literature*. London: Macmillan Education, 1989.

TODOROV, T. *Teoria de la literatura: Formalistas Rusos*. Trad. Ana María Nethol. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1978.

TORRAS, Meri. "El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia". In: *Cuerpo e Identidade I*. Barcelona, Edicions UAB, 2007. pp. 11-36.

T.MINH-HA, Trinh. "Other than myself/my other self". In: ROBERTSON, G (org.). *Traveller's Tales: Narratives of Home and Displacement*. London: Routledge, 1994. pp. 8-26.

TSUI, Bonnie. *She Went to the Field: Women Soldiers of the Civil War*. Connecticut: TwoDot, 2006.

VALENTE, J. "The Manliness of Parnell". In: *Éire-Ireland*, Volume 41:1&2, Earrach/Samhradh / Spring/Summer 2006, pp. 64-121 Disponível em <<https://muse.jhu.edu/article/200920>> Acessado em novembro de 2018.

_____. *The Myth of Manliness in Irish National Culture. 1880-1922*. Chicago: University of Illinois Press, 2011.

WALL, Maureen. "The Age of the Penal Laws: 1691-1178". In: MOODY, T. W., MARTIN, F. X. (Orgs). *The Course of Irish History*. Cork: Mercier Press, 2001. pp. 187-200.

WALSH, F. *Queer Performance and Contemporary Ireland*. Palgrave, 2016.

WEEDON, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell, 1987.

WHYTE, J. H. "The Age of Daniel O'Connell: 1800-47". In: MOODY, T. W., MARTIN, F. X. (Orgs). *The Course of Irish History*. Cork: Mercier Press, 2001. pp. 216-229.

YOUNG, Robert. *Colonial Desires*. New York: Routledge, 1994.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.