UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

CAMILA FRANCO BATISTA

ENTRELAÇANDO TEMPORALIDADES: PASSADO E PRESENTE EM *A STAR CALLED HENRY*, DE RODDY DOYLE

EXEMPLAR CORRIGIDO

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

EXEMPLAR CORRIGIDO

ENTRELAÇANDO TEMPORALIDADES: PASSADO E PRESENTE EM *A STAR CALLED HENRY, DE RODDY DOYLE*

CAMILA FRANCO BATISTA

Dissertação de mestrado 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 obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Patrícia Zuntini de Izarra

De acordo:

São Paulo
2015

Nome: BATISTA, Camila Franco
Título: Entrelaçando temporalidades: passado e presente em *A Star Called Henry*, de Roddy Doyle

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A meus pais.

"Honour thy parents, Brothers and Sisters.
They were hip to the groove too once you know.
Parents are soul".

(Joey the Lips Fagan / Roddy Doyle)

AGRADECIMENTOS

À Universidade de São Paulo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por me conceder a bolsa de mestrado.

À Profa. Dra. Laura Patrícia Zuntini de Izarra por ter acreditado em meu potencial como pesquisadora e pela orientação, auxílio e todas as oportunidades concedidas a mim. Serei eternamente grata pelo apoio.

À Profa. Dra. Munira Hamud Mutran pelo acolhimento e amizade desde o início.

Ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

À Cátedra de Estudos Irlandeses William Butler Yeats e à Associação Brasileira de Estudos Irlandeses pelas oportunidades e pelo apoio.

Ao escritor Roddy Doyle, pela disposição em responder minhas perguntas e solucionar minhas dúvidas.

À Yeats Society Sligo pela concessão da bolsa de estudos para a 54ª Yeats Summer School, em Sligo, Irlanda.

A todos os colegas de Trinity College Dublin pelo acolhimento e auxílio durante os meses de estudo na universidade.

Ao Prof. Dr. Daniel Puglia, por ter me ajudado desde o ingresso no programa de pós-graduação e por ter participado de minha banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. Eammon Hughes, da Queen's University Belfast, pelas primeiras ideias que se desenvolveram neste projeto.

À Profa. Dra. Tina O'Toole, da University of Limerick, pelo apoio, auxílio e amizade desde que nos conhecemos.

Ao Prof. Dr. Derek Hand, da St. Patrick's College Drumcondra, pelas indicações e referências irlandesas.

À Prof. Dra. Claire Connolly, da University College Cork, pela participação em minha banca de qualificação, pela amizade e acolhimento quando estive em Cork.

Ao Prof. Dr. Terence Brown, da Trinity College Dublin, por ter-me permitido participar de suas aulas.

Ao Prof. Dr. Ciaran O'Neill, da Trinity College Dublin, pelos conselhos e conversas sobre minha pesquisa.

Ao Prof. Dr. Nicholas Greene, da Trinity College Dublin, pelo acolhimento na universidade e pelos conselhos.

Às Profas. Dras. Liana de Camargo Leão e Luci Collin, da Universidade Federal do Paraná, por perceberem em mim o potencial para a pesquisa. Se cheguei até aqui, foi por incentivo delas.

Aos amigos de Letras - Inglês - UFPR GRR 2006, em especial a Amália Dornellas, Ana Paula Winters Bosco, Cristiane da Silva Lopes, Jefferson Perdigão Pacheco e Katia Regina Duarte Dias, pela amizade que se iniciou na fila do ajuste de matrícula ou nas primeiras aulas e continua até hoje. A aventura começou em 2006.

À Camila Noggi Luly Sarmento, pela amizade que vem desde a I Jornada de Estudos Irlandeses na Universidade Federal do Paraná, em 2011. Vivenciamos o mestrado juntas.

À Maria do Rosario Casas Coelho, pela pronta identificação e companhia nos solitários meses na Irlanda.

Aos colegas de pós-graduação, em especial a Mariana Bolfarine, Caroline Moreira Eufrausino, Patricia de Aquino, Alysson Oliveira, Carolina Sieja Bertin, Thiago Moyano, Bruno Ochman Lustoza, Alessandra Rigonato, Maria Rita Drumond Viana, Adriana Torquete Justino e Rodrigo Moreira Pinto, pela amizade, ajuda e risadas.

À Mariana Mandelli e Mayra Borges, pela amizade e carinho.

A todos os amigos que fiz em São Paulo, pela força e alegria.

À Gabriela Romeiro, pela valiosa companhia em Dublin e pela revisão deste trabalho.

Aos meus pais, Mauricio e Maria, por tudo o que fizeram por mim até hoje e por entenderem minha ausência e a distância. Este título de mestrado, o primeiro da família, não seria possível sem vocês. Obrigada por todas as batalhas que vocês lutaram para que eu chegasse até aqui.

Aos meus irmãos, Wellington e Paula, pelo apoio à irmã caçula.

Ao meu sobrinho Guilherme, por ser esse menino tão legal.

Ao Felipe Portes. *Tengo tu sonrisa en un rincón de mi salvapantallas*.

"He had discovered the alchemy that turns fact into fiction, poverty into plenty, history into art".

Joseph O'Connor

RESUMO

A Star Called Henry (1999), do escritor irlandês Roddy Doyle (1958-), é o primeiro livro da trilogia *The Last Roundup*, cujo protagonista é Henry Smart. Este nasce em Dublin no início do século XX e desempenha papel importante na luta pela independência da Irlanda. Juntamente com os Irish Volunteers, Smart combate no Levante de Páscoa de 1916, auxilia na escrita da declaração de independência do país e torna-se soldado do Irish Republican Army (IRA) durante a Guerra da Independência (1919-1921). Henry é um herói, mas não do tipo clássico: filho de um assassino de aluguel e de uma adolescente pobre, Smart é ladrão desde os primeiros anos de vida e, durante suas lutas pela Irlanda, afirma não estar interessado no ideal nacionalista, uma vez que luta por dinheiro, comida e reconhecimento. Vivendo às margens da sociedade, Henry Smart desconstrói uma aura romântica em torno do Levante, da Guerra da Independência e dos heróis nacionalistas. O ponto de partida desta pesquisa é o questionamento sobre o impulso do autor em escrever um romance histórico em tempos de prosperidade financeira, pois Doyle publica a obra durante o período conhecido como Tigre Celta (1994-2008). Também questionamos por que o autor decide representar Dublin e os heróis nacionais de modo contrastante com o simbolismo nacionalista. Entendemos que o contexto de publicação do romance influencia a produção artística e, dessa forma, ao escolher a temática histórica, Doyle constrói uma crítica ao nacionalismo do início do século XX e também à sociedade do Tigre Celta. O autor entrelaça temporalidades a fim de expor as lacunas e inconsistências do passado e também do presente.

Palavras-chave: Roddy Doyle, literatura e história, nacionalismo irlandês, Levante de Páscoa de 1916, Guerra da Independência Irlandesa, Tigre Celta

ABSTRACT

A Star Called Henry (1999), by the Irish writer Roddy Doyle (1958), is the first book of the trilogy *The Last Roundup*, whose protagonist is Henry Smart. He is born in Dublin at the beginning of the twentieth century and he plays an important role in the fight for Ireland's independence. Along with the Irish Volunteers, Smart fights in the 1916 Easter Rising, helps to write the proclamation of independence and becomes a soldier of the Irish Republican Army (IRA) in the War of Independence (1919-1921). Henry is a hero, but not the classic kind: the son of a hired killer and a poor teenager, Smart is a thief since his early years and, when he fights for Ireland, he is not interested in the nationalist ideal, since he fights for money, food and recognition. Living at the margins of society, Henry Smart deconstructs the romantic aura around the Rising, the War of Independence and the nationalist heroes. The starting point of this research is to investigate the author's impulse to write a historical novel in times of financial prosperity, since Doyle publishes the book during the Celtic Tiger era (1994-2008). We also aim to understand why the author decides to represent Dublin and the nationalist heroes in a way that contrasts with the nationalist symbolism. We understand that the context of publication influences the artistic production, and, therefore, when choosing the historical theme, Doyle criticizes both the early twentieth-century nationalism and the Celtic Tiger society. The author intertwines temporalities in order to expose the gaps and inconsistencies of the past and the present.

Key-words: Roddy Doyle, literature and history, Irish nationalism, Easter Rising 1916, Irish War of Independence, Celtic Tiger

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10
1. HISTÓRIA E FICÇÃO: A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA HISTÓRIA EM *A STAR CALLED HENRY* 31
1.1 A relação entre literatura e história 35
1.2 O entretecimento de história e memória 51
2. O PASSADO: A CRÍTICA AO NACIONALISMO 57
2.1 A cidade: berço do heroísmo nacionalista? 65
2.2 A dessacralização do herói nacionalista 73
3. O PRESENTE: A CONFLUÊNCIA DO PASSADO E DO TIGRE CELTA 87
3.1 A Irlanda de Henry Smart: a aproximação entre o hoje e o ontem 90
CONSIDERAÇÕES FINAIS 110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 114
ANEXO A 123
ANEXO B 125

INTRODUÇÃO

"History is a nightmare from which I am trying to awake".
(James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*)

"There are moments when the past has a force so strong it seems one might be annihilated by it".
(John Banville, *The Sea*).

Luke Gibbons (2002) afirma que a Irlanda é vista como um país que transforma o sofrimento em obra de arte. Os séculos de colonização britânica, a Grande Fome[1], os conflitos entre católicos e protestantes, a luta pela independência e a influência da moral católica sob a família e a sociedade são objetos comumente explorados pela arte. Nas palavras de Bernadette Murphy, "ninguém sofre como os irlandeses"[2] (2001, tradução minha)[3]. Entretanto, durante os tempos prósperos do Tigre Celta (1994-2008)[4], a Irlanda, país outrora subdesenvolvido e importador de cultura estrangeira, passa a exportar fenômenos culturais e torna-se uma marca de sucesso (BROWN 2004). A sociedade irlandesa é, nesse momento, competitiva, tecnológica e rica, bem diferente da Irlanda outrora representada como rural, católica e paralisada. A assinatura do acordo de paz com a Irlanda do Norte também fez com que os

[1] A Grande Fome foi uma catástrofe natural ocorrida entre 1846 e 1852 devido a uma doença nas plantações de batata, base da alimentação e da economia da população irlandesa no século XIX. Estima-se que um milhão de pessoas morreu de fome e outros dois milhões emigraram no período.

[2] "Nobody suffers like the Irish".

[3] As traduções seguirão o seguinte modelo: as citações em texto corrido estarão em português, com o original na nota de rodapé; as citações destacadas do texto estarão na língua original e a tradução também permanecerá no fim da página. Com relação aos trechos de *A Star Called Henry*, as traduções são minhas.

[4] Há divergências sobre as datas exatas do início e do fim do Tigre Celta. Neste trabalho escolhemos adotar o período determinado por Kirby *et al* (2002).

Troubles[5] fossem considerados conflitos passados, possibilitando à Irlanda encerrar o passado e mirar o futuro. Assim, segundo Carla Power (2001), era constante a afirmação de que o sofrimento irlandês havia terminado, o que suscitou o questionamento sobre o objeto da produção artística. Se não havia mais sofrimento a ser representado, o que os artistas irlandeses explorariam nesse momento? "A repentina novidade da riqueza irlandesa poderia produzir uma arte grandiosa?"[6], questiona Power (2001, tradução minha).

"Tigre Celta" é o termo usado para designar o período de sucesso econômico da Irlanda entre as décadas de 90 e 2000. Há divergências sobre a autoria do termo; diz-se que Kevin Gardner, do grupo de investimentos Morgan Stanley, foi o primeiro a se referir à Irlanda como "Tigre Celta" em 1994 (COULTER 2003). Por outro lado, existe também a afirmação de que a autoria do termo pertence ao negociador irlandês David McWilliams em um relatório ao Banque Nationale de Paris também em 1994 (KIBERD 2003). Contudo, entende-se que tal nomenclatura faz referência aos Tigres Asiáticos (Coreia do Sul, Singapura, Hong Kong e Taiwan). Dentre as razões apontadas para o rápido crescimento econômico irlandês estão a redução de impostos para empresas e a abertura do mercado interno à União Europeia. Durante o Tigre Celta, a Irlanda foi um dos países mais competitivos do mundo e converteu-se em destino de imigrantes, asilados e refugiados de diversas partes do globo. Entretanto, em meio à crise econômica mundial que eclodiu em

[5] Os *Troubles* foram os conflitos étnicos, políticos e religiosos que atingiram principalmente a Irlanda do Norte no século XX. Os livros de história geralmente consideram o dia 30 de janeiro de 1972, o *Bloody Sunday* (Domingo Sangrento), como o início dos conflitos, quando uma marcha por direitos humanos foi recebida a tiros pelo exército britânico na cidade de Derry. Porém, o Domingo Sangrento de 1972 é resultado de conflitos que já aconteciam pelo menos desde a partição da Irlanda, em 1921, e também pelas reformas visando a melhora das condições de vida da minoria católica, repudiadas por protestantes, a partir de 1963. Ao longo de quase quatro décadas, grupos paramilitares, tais como o republicano Irish Republican Army (IRA) e a unionista Ulster Volunteer Force (UVF), entre outros, protagonizaram atentados, assassinatos, condenações sumárias e desalojamento forçado de católicos e protestantes na Irlanda do Norte, na República da Irlanda e no Reino Unido. Em 1994, após diversas tentativas frustradas de negociação, foi acordado um cessar-fogo entre IRA e UVF. Quatro anos depois, em 10 de abril de 1998, o tratado de paz chamado de Acordo da Sexta-Feira Santa foi assinado pelos governos britânico e irlandês, ratificando a cooperação entre católicos e protestantes no governo da Irlanda do Norte.

[6] "Can the sudden novelty of Irish wealth produce great art?".

2008 e escândalos de corrupção e sonegação de impostos, a Irlanda entrou em grave crise, na qual permanece até os dias atuais.

O Tigre Celta foi um fenômeno típico do capitalismo que não influenciou somente a economia, mas também as artes. Segundo Kirby *et al* (2002), o sucesso econômico irlandês é produto de integração ao livre mercado radical e ao capitalismo anglo-americano. Como fenômeno capitalista, o Tigre Celta apresenta características comuns às sociedades do século XX. Em sua análise sobre as mudanças ocorridas no século, Eric Hobsbawm (1995a) percebe alterações nos padrões de relacionamento humano e desintegração dos elos entre passado e presente. De acordo com o historiador, o fim do século XX é marcado pelo "individualismo associal absoluto", pela erosão de sociedades e religiões tradicionais e destruição do "socialismo real". Nas palavras de Hobsbawm, a sociedade capitalista do século XX "operou não pela destruição maciça de tudo o que herdara da velha sociedade, mas adaptando seletivamente a herança do passado para uso próprio" (HOBSBAWM, 1995a, p. 25)

Essas mudanças percebidas por Hobsbawm também são notadas na Irlanda do Tigre Celta, quando a Igreja Católica já não exerce a influência de outrora, a configuração da sociedade é alterada pela chegada constante de imigrantes, e parte da produção artística se volta contra o passado. Segundo a escritora Ann Marie Hourihane, "os irlandeses não têm qualquer reverência ao passado porque ele era muito pobre e infeliz"[7] (POWER 2001). Kirby *et al* (2002) mencionam três tendências nas artes: a substituição do passado rural e bucólico por representações do espaço urbano industrializado; a crítica do realismo social à paralisia da sociedade e à opressão do passado, contrastando com otimismo do Tigre Celta; e a opção de não representar os conflitos na Irlanda do Norte, dando lugar a obras "sem traços irlandeses", ou seja, "universais" (KIRBY *et al*, 2002, p.10-12).

[7] "Irish people have no reverence for the past at all because it was so poor and unhappy".

Todavia, para Luke Gibbons (2002), a passagem do pós-colonialismo para o pós-nacionalismo do fim do século XX não eliminou uma das lutas mais antigas travadas pela Irlanda: o conflito com sua própria história (GIBBONS, 2002, p. 89-90). O crítico percebe um movimento frequente de retorno ao passado na arte irlandesa no período do Tigre Celta. Apesar das mudanças radicais em muitos setores da sociedade, a arte produzida no fim do século XX é também obcecada com o passado, culminando em obras que recordam uma memória traumática não apagada pelo sucesso econômico. Power (2001) afirma que muitos escritores evitam "abordar questões sociais opressivas de hoje – tais como o crescente abismo entre ricos e pobres"[8], optando por escrever sobre o passado. Enquanto James Joyce escreve que "a história é um pesadelo do qual eu estou tentando despertar"[9], muitos artistas irlandeses contemporâneos ao Tigre Celta demonstram desejo em abordá-la (POWER 2001, tradução minha).

Para Gibbons, o sucesso econômico não põe fim aos conflitos com o passado. Em suas palavras, "colocar uma cortina sobre o passado não é tão simples como sair do teatro assim que a peça – ou filme – acaba"[10] (GIBBONS, 2002, p. 95, tradução minha). A história irlandesa é traumática, e traumas não podem ser representados logo após serem sofridos - descrições ou articulações somente são possíveis após certo tempo, uma vez que a estrutura da narrativa pode "violar" a experiência, minimizando-a. Dessa forma, um distanciamento temporal fez-se necessário para que os irlandeses pudessem abordar seus traumas. De acordo com Gibbons,

> this is not to say that the gap between expression and experience is simply a breathing space, allowing memories to surface in their own good time. The passage of time in between also shapes the telling of a story, and the vantage point from

[8] "[McDonagh] avoid[s] taking on the pressing social issues of today – like the widening gap between rich and poor".

[9] "History is a nightmare from which I am trying to awake".

[10] "Bringing down a curtain on the past is not as simple as walking out of the theatre as soon as the play – or film – is over".

> which it is told may determine whether it is opening up, or in fact sealing off, a troubled past[11] (GIBBONS, 2002, p. 96).

Assim sendo, a arte irlandesa produzida durante o Tigre Celta, em especial o romance e o cinema, se apropria do passado traumático em uma tentativa de compreendê-lo e criticá-lo. Segundo Kim McMullen (2004), obras como o objeto deste estudo, *A Star Called Henry* (1999), de Roddy Doyle, e também *At Swim, Two Boys* (2001), de Jamie O'Neill e *1916* (2001), de Morgan Llywelyn, são romances que tomam as primeiras décadas do século XX na Irlanda como pano de fundo. Outras obras relevantes, como *My Dream of You* (2001), de Nuala O'Faolain, *The Blackwater Lightship* (1999), de Cólm Tóibín, *Emerald Germs of Ireland* (2001) de Patrick McCabe e *That They May Face the Rising Sun* (2001), de John McGahern também retomam diversas épocas da história irlandesa (p. 126). Por sua vez, o cinema irlandês do período explora não somente o passado distante, mas também o recente. Gibbons afirma que filmes como *Korea* (1996), *Michael Collins* (1996) e *The Butcher Boy* (1997), apesar de se passarem em tempos antigos, falam sobre coisas que somente poderiam ser ditas no presente porque levantam questões também relacionadas aos tempos atuais:

> This is not to deny that there were artists, writers and political activists who transcended the silence in those decades, or that there were people who thought differently then, even if they could not say it openly. The films capture many of these muted voices, but the point is that the cultural spaces from which they are retrieved have as much to do with now as then[12] (GIBBONS, 2002, p. 96).

Cólm Tóibín complementa o pensamento de Gibbons ao afirmar que o retorno ao passado é uma consequência natural da abertura à expressão que acontece na Irlanda após séculos de dominação e sofrimento. Para o escritor, "se você circundar grandes áreas de

---

[11] "Isto não quer dizer que a lacuna entre a expressão e a experiência é somente um sopro, permitindo que as memórias venham à tona a seu próprio tempo. A passagem do tempo também modela o contar da história, e o ponto de vista a partir do qual ela é contada determina se a história está abrindo ou, na verdade, encerrando, um passado conturbado".

[12] "Isto não é negar que havia artistas, escritores e ativistas políticos que transcenderam o silêncio naquelas décadas, ou que havia pessoas que pensavam diferentemente, mesmo se não pudessem dizer isso abertamente. Os filmes capturam muitas dessas vozes abafadas, mas a questão é que os espaços culturais a partir do qual elas são recuperadas têm tanto a ver com o agora quanto com o passado".

expressão com silêncio por muito tempo e então uma sociedade de repente se abrir [...], muitas pessoas começarão a escrever de forma clara e dramática"[13] (RIDING[14] *apud* McMULLEN, 2004, p. 127).

Consequentemente, os temas e objetos da arte irlandesa do Tigre Celta exploram conflitos que aparentemente são resíduos do passado, mas, na verdade, são "intrínsecos ao Tigre Celta"[15] (Gibbons, 2002, p. 99-100). As soluções apresentadas pelo otimismo econômico não são consistentes e não apagam problemas antigos. Com a modernização e o desenvolvimento do país, a Irlanda do Tigre Celta quer esquecer o passado traumático para viver o presente e, dessa forma, fingir solucionar conflitos antigos. Porém, a arte resiste e traz o passado à tona, enfatizando as contradições (GIBBONS, 2002, p. 105).

Esse movimento artístico constante em direção ao passado, além de revelar as fraturas, parece confirmar o que Theodor Adorno diz sobre a impossibilidade de "dominar o passado" (*mastering the past*). Em "The Meaning of Working Through the Past" (1998), artigo publicado pela primeira vez em 1959, Adorno afirma que "dominar o passado" é, na verdade, um clichê. Elaborar o passado (*working* ***through*** *the past*) não tem os mesmos efeitos que elaborar *sobre* o passado (*working* ***upon*** *the past)*, ou seja: tentar dominar o passado não é buscar a "quebra do seu poder de fascínio", mas apenas encerrá-lo sem entendê-lo (ADORNO, 1998, p. 89).

Para Adorno, o desejo de eliminar o passado existe por duas razões: porque é impossível viver à sua sombra e porque o passado ainda está vivo (ADORNO, 1998, p. 89-90). Porém, a resistência em refletir é produto de uma neurose com relação ao passado, que é

---

[13] "If you surround huge areas of expression with silence for so long and then a society suddenly opens up […] a lot of people are going to start writing clearly and dramatically" (p. 126).

[14] RIDING, A. "The Arts Find Fertile Ground In a Flourishing Ireland". **The New York Times,** 21 de dezembro de 1997.

[15] "[The crimes are] intrinsic the Celtic Tiger".

verificada em atitudes defensivas e no uso de expressões atenuantes ou eufemismos que diminuem a importância de eventos traumáticos. Nas palavras de Adorno, a tendência a minimizar eventos passados é uma demonstração de desumanização e de ausência de reflexão (p. 90-91).

Adorno percebe a existência de um "narcisismo coletivo", comum a sociedades estáveis, que se negam a trabalhar sobre o passado com receio de perder o bom momento atual (ADORNO, 1998, p. 96-98). Assim sendo, para o filósofo, o passado continua a "enfeitiçar" o presente porque as condições materiais do passado ainda permanecem na atualidade (p. 99).

Já Hannah Arendt (1999) fala em "banalidade do mal", ou seja, a "incapacidade de pensar", que transforma homens comuns em seres incapazes de perceber o mal que causam. É o "fenômeno contemporâneo da anestesia moral, este tipo de insensibilidade moral e política" (SÉRGIO ADORNO, 2013, p. 82). O mal banalizado é percebido por Arendt em sociedades sob regimes totalitários, mas Sérgio Adorno (2013) afirma que se trata de um fenômeno na política contemporânea desde os anos 30 e cujas características mais marcantes são "a mentira e a dissimulação como *habitus* político", assim como "absoluta falta de compaixão para com o sofrimento e a dor do outro" (SÉRGIO ADORNO, 2013, p. 89-90). O resultado é "mentira organizada, massas indiferentes à vida pública e à política, indiferença mordaz em relação à morte e desprezo cínico em relação à vida do outro" (p. 93).

Ao analisar os motivos da queda do Tigre Celta após 2008, Fintan O'Toole (2009) afirma que o período de sucesso econômico na Irlanda foi marcado pela ausência de moralidade cívica. Embora a Irlanda do Tigre Celta fosse aparentemente um modelo de desenvolvimento econômico e social, casos de corrupção, escândalos políticos e financeiros, denúncias de crimes de pedofilia e xenofobia multiplicaram-se no período. Para O'Toole, as mazelas do Tigre Celta são produtos de uma sociedade amoral (O'TOOLE, 2009, p. 187). A

Irlanda vive a ambição pelo novo, pelo moderno e pela ostentação, visando o esquecimento do passado traumático e aumentando a desigualdade e a exclusão. A arte, no entanto, posiciona-se contra o esquecimento e expõe as contradições do presente.

Os romances de Roddy Doyle (1958-) têm a característica crítica a que Fintan O'Toole se refere. As obras do escritor exploram a relação da cultura irlandesa com outras culturas e apresentam temáticas universais, como a vida familiar e a violência doméstica e urbana. Doyle também trabalha com a história da Irlanda e é apontado por críticos como um escritor pós-revisionista, pois sua obra revela, ao mesmo tempo, fidelidade e desconfiança com relação aos textos históricos. Para a crítica, a postura do escritor não é nacionalista nem completamente revisionista (MOYNIHAN, 2011, p. 50).

Natural de Dublin e ex-professor de inglês e geografia, Doyle é considerado um "escritor da classe trabalhadora" de sua cidade natal. Escritor prolífico, publicou até o momento onze romances, quatro coletâneas de contos, seis peças teatrais, seis roteiros adaptados para a televisão e seis livros infantis. O estilo característico do autor é a linguagem rápida, na qual prevalecem diálogos com o dialeto da região norte de Dublin (o que inclui muitos palavrões e gírias), o humor, as descrições muito breves e a concentração na vida familiar, características que fazem a obra de Doyle ser muito popular, principalmente entre jovens.

No entanto, a produção literária de Doyle é também criticada justamente por seu estilo. Caramine White (2001) afirma que alguns críticos suspeitam da autenticidade da vida da classe trabalhadora retratada por Doyle - representação tida por muitos como paternalista. Outros críticos alegam que o escritor cria uma "irlandesidade"[16] que ridiculariza os irlandeses, e a insistência em cenas engraçadas e na linguagem vulgar prejudica as tentativas de

[16] Optamos por traduzir *Irishness* como "irlandesidade".

representação literária (p. 3). Porém, em uma entrevista a White, Doyle afirma que seu estilo é produto de escolhas literárias:

> the idea that they [my works] are less literary because they use the vernacular – I don't agree. The decision to use the vernacular is a literary decision. The decision to use the word "fuck" is a literary decision. It's a decision of rhythm [...] to use images from television instead of books, to use advertising jingles and such – it's a literary decision[17] (WHITE, 2001, p. 4).

Os primeiros romances de Doyle compõem a trilogia Barrytown: *The Commitments* (1987), *The Snapper* (1990) e *The Van* (1991)[18]. A trilogia é centrada na família Rabbitte, que habita o bairro ficcional de Barrytown, ao norte de Dublin. Em *The Commitments*, seu romance de estreia, Doyle aproxima a Irlanda da cultura negra americana ao escrever sobre jovens irlandeses que montam uma banda de *soul* sob o comando de Jimmy, o filho mais velho da família Rabbitte. Doyle sugere que a identidade irlandesa é, por intermédio da música, definida em conexões globais com desprivilegiados (PIROUX, 1999, p. 46). Em *The Commitments* Jimmy Rabbite afirma: "Os irlandeses são os pretos da Europa, caras. [...] E os dublinenses são os pretos da Irlanda. […] E os dublinenses da zona norte são os pretos de Dublin"[19] (DOYLE, 1992, p. 13, tradução minha). O romance expõe as dificuldades enfrentadas pela sociedade irlandesa no pós-independência: depois de sessenta anos como país independente, a Irlanda sofre com a recessão econômica, o desemprego, a violência e a pobreza.

Em *The Snapper* (1990) percebem-se algumas mudanças nas famílias irlandesas, outrora fortemente influenciadas pela moral católica. A protagonista do romance, Sharon,

---

[17] "A ideia de que eles [os meus trabalhos] são menos literários porque usam o vernáculo – eu não concordo. A decisão de usar o vernáculo é uma decisão literária. A decisão de usar a palavra "fuck" é uma decisão literária. É uma decisão de ritmo [...] usar imagens de televisão em vez de imagens de livros, usar *jingles* publicitários e tal – é uma decisão literária".

[18] Todos os romances da trilogia foram adaptados ao cinema: *The Commitments* (1991), dirigido por Alan Parker; *The Snapper* (1993) e *The Van* (1996) ambos dirigidos por Stephen Frears.

[19] "The Irish are the niggers of Europe, lads. […] An' Dubliners are the niggers of Ireland. […] An' the northside Dubliners are the niggers o' Dublin".

irmã de Jimmy Rabbite, torna-se mãe solteira. Sharon é abusada enquanto bêbada por um vizinho casado e tem de enfrentar o julgamento da comunidade em que vive por ter um filho sem pai. A jovem decide não interromper a gravidez e, consequentemente, sua relação com a família e com a sociedade é completamente alterada. Em *The Van*, finalista do Booker Prize em 1992, o patriarca da família Rabbitte, Jimmy Pai, perde seu emprego e monta uma van de *fish'n'chips* com seu amigo Bimbo. Os dois homens de meia-idade têm de concorrer com imigrantes asiáticos, mostrando os primeiros sinais da mudança econômica vivida pela Irlanda na década de noventa, e com a ameaça de destruição da antiga amizade. Jimmy Pai confronta-se com a pressão social de ser o patriarca provedor e seu eventual fracasso nessa missão.

Na trilogia Barrytown, Doyle já demonstra a importância do humor em suas obras. As tragédias do cotidiano são enfrentadas com o riso, pois esse é o único instrumento que a classe trabalhadora, acostumada com infortúnios, pode utilizar. O humor transforma situações trágicas em cenas cômicas, oferecendo um pouco de leveza a temas sérios, como o desemprego, a violência, as relações extraconjugais e o abuso (WHITE, 2001, p. 20).

Barrytown volta a aparecer em 1993, em *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, que rendeu a Doyle o *Booker Prize* no mesmo ano. O romance se passa na década de 60, período em que Dublin vive o início do desenvolvimento imobiliário, e tem como protagonista e narrador o menino Paddy, de dez anos, que cresce dentro de uma família em crise. Paddy tenta entender as mudanças no bairro de Barrytown, onde os espaços em que costuma brincar com seus amigos dão lugar a condomínios, e também em sua família. O casamento dos pais de Paddy desmorona e o menino é fortemente influenciado por isso, tornando-se piada dos colegas de escola por ter pais separados. *Paddy Clarke* é aclamado pela crítica pela habilidade de Doyle em construir a narrativa com a voz de uma criança e mostrar com exatidão a dificuldade infantil de compreender o mundo (HUTCHINGS, 1994, p. 811). Na obra também se percebe

a primeira mudança de estilo de Doyle, pois a voz do narrador é predominante e tem mais importância que os diálogos.

Em 1996, Doyle publica o primeiro romance da série "Paula Spencer", *The Woman Who Walked Into Doors*, cuja protagonista e narradora, Paula Spencer, mãe de quatro filhos, sofre com a violência do marido. Aos médicos que a socorrem após os abusos sofridos, Paula diz que "esbarrou em uma porta", frase que dá nome ao livro. O tom do romance é sombrio tanto pelo tema quanto pelo humor quase ausente. Há também menos diálogos e mais espaço para a narradora em primeira pessoa. Assim como o menino Paddy Clarke, Paula Spencer tenta compreender a si própria, sua situação e as razões da violência do marido. O segundo livro da série, intitulado *Paula Spencer* (2006), é uma narrativa em terceira pessoa que mostra Paula, dez anos depois, tentando vencer o alcoolismo. Paula agora vive na Dublin do Tigre Celta, desenvolvida e cheia de imigrantes, que são seus companheiros de trabalho. Suas irmãs compram imóveis em países estrangeiros, como a Bulgária, demonstrando o aquecimento da economia irlandesa. Diferentemente de *Snapper*, onde a protagonista feminina tem um final praticamente feliz, os livros da série Paula Spencer terminam apenas com a esperança de um futuro sem sofrimento para a personagem principal.

É interessante notar que a religião não tem espaço nos livros de Roddy Doyle. Padres, imagens e cultos religiosos são raramente mencionados. Não se fala muito no nome de Deus ou de santos; padres e freiras, quando aparecem, são figuras ridículas ou ditatoriais. Doyle justifica essa representação da religião por sua própria experiência como ateu e pelas mudanças que ele percebe na sociedade irlandesa. Em uma entrevista a Caramine White, Doyle afirma que

> there's no religion in me (*sic*) own life, for certain; I've no room for it at all […]. The religion aspect – I wanted to get away from the clichéd view of Ireland. […] Priests in working-class parts of Dublin are peripheral figures – few people know who they are at all, and they're not particularly welcome when they knock on the door. It's a new picture of Ireland. [...] So the religion is still there, but it's more a surface thing. On a Sunday, you'll still see crowds and crowds going to mass, but it's not the deep devotion you might get in the Third World. […] So there's no

> religion, partly because of my imaginative lack, and also because that's the reality[20] (WHITE, 2001, p. 168-169).

Caramine White (2001, p. 12) afirma que os personagens de Doyle, especialmente os da trilogia Barrytown, não se interessam pela nação e nem mencionam eventos históricos ou contemporâneos, como os conflitos no Norte, porque estão muito inseridos em sua comunidade local. No entanto, é possível perceber que os personagens são de fato socialmente conscientes, não ignoram os *Troubles* no Norte (o personagem Joe The Lips, de fato, menciona os conflitos em *The Commitments*) e entendem a situação econômica de seu país. Doyle também defende que seus livros[21] são políticos:

> It's the difference between politics with a little "p" or a big "P". But a book about a woman in a violent marriage is a political book. A book about two unemployed men is a political book. This *Family* series[22] brought domestic violence to the front, to the top of the political agenda, with a small "p," for a few months[23] (WHITE, 2001, 180).

A Star Called Henry[24], objeto deste estudo, destaca-se na produção de Doyle pela temática e pelo estilo. Publicado em 1999, é o primeiro livro da trilogia *The Last Roundup*[25],

---

[20] "Não há religião em minha própria vida, certamente; não tenho espaço para isso de maneira alguma. [...] O aspecto da religião – eu quis fugir da visão clichê da Irlanda. [...] Nas partes de Dublin onde vive a classe trabalhadora, padres são figuras periféricas – poucas pessoas sabem quem eles são, e eles não são particularmente bem-vindos quando batem à porta. É uma nova imagem da Irlanda. [...] Então a religião ainda está lá, mas é mais superficial. Em um domingo você ainda verá multidões e multidões indo à missa, mas não é a devoção profunda que você tem no Terceiro Mundo. [...] Então não há religião, em parte devido à minha falta de imaginação, e também porque essa é a realidade".

[21] Em 2013 Doyle publicou o romance *The Guts*, que retoma o personagem principal de *The Commitments* na Irlanda pós-Tigre Celta e expõe como a crise tem afetado os irlandeses. Em 2015, o escritor lançou mais um romance, *Dead Man Talking*, uma história sobre fantasmas, escrito para pessoas com baixa alfabetização.

[22] A série para televisão *Family*, composta por quatro episódios, foi ao ar em 1994 na Irlanda e na Grã-Bretanha. O roteiro foi escrito por Roddy Doyle, utilizando os personagens que apareceriam logo depois em *The Woman Who Walked Into Doors*, e explora os temas da violência doméstica, do alcoolismo e da relação tumultuada entre pais e filhos.

[23] "É a diferença entre política com 'p' minúsculo ou com 'P' maiúsculo. Um livro sobre uma mulher em um casamento violento é um livro político. Um livro sobre dois homens desempregados é um livro político. A série *Family* trouxe a violência doméstica para o primeiro plano, para o topo da agenda política, com 'p' minúsculo, por alguns meses".

[24] O romance possui tradução em português (*Uma estrela chamada Henry*, editora Estação Liberdade, 2001), mas neste trabalho optamos por trabalhar com o original em inglês. A edição que usamos aqui é de 2005.

cujo protagonista é Henry Smart. Doyle escreve um *bildungsroman* (BRANNIGAN 2003) e se volta ao passado para escrever sobre as primeiras décadas do século XX, quando a Irlanda viveu momentos decisivos que antecederam a independência.

O livro é dividido em quatro partes; na primeira, o narrador, o próprio Smart, retorna ao passado para contar sua história, desde antes de seu nascimento nos cortiços de Dublin no início do século. Filho de uma adolescente pobre, Melody, e de um matador de aluguel, também conhecido como Henry, Smart convive desde cedo com a pobreza e a violência de Dublin. O protagonista não possui um nome próprio; "Henry", além de ser o nome de seu pai, é a alcunha do irmão mais velho do protagonista que morre e, segundo Melody Smart, vira "uma estrela no céu". Após o desaparecimento de seu pai, Henry e o irmão Victor são obrigados a garantir o próprio sustento, cometendo furtos e fazendo pequenos serviços. A experiência com Victor nas ruas de Dublin exerce forte influência no adolescente Henry, que, na segunda parte do livro, se alista ao Irish Citizen Army, pequeno exército de trabalhadores de James Connolly[26] e luta no Levante de Páscoa de 1916[27], o momento decisivo da história

---

[25] Os dois outros livros que compõem a trilogia são *Oh, Play that Thing* (2004) e *The Dead Republic* (2010). O segundo livro da trilogia mostra Henry Smart em fuga para os Estados Unidos e sua amizade com o cantor Louis Armstrong. *The Dead Republic* detalha o retorno de Smart a Irlanda dos *Troubles* nos anos 70.

[26] James Connolly (1868-1916): líder socialista e teórico político escocês. Nascido em Edimburgo, mudou-se para a Irlanda em 1896 para organizar a Sociedade Socialista de Dublin. Após passar alguns anos nos Estados Unidos, Connolly voltou para a Irlanda em 1910, em meio à crise do *Home Rule*. Em 1912 fundou o Irish Citizen Army (ICA), um pequeno exército de trabalhadores. Após o Lock-Out de 1913, Connolly tornou-se secretário-geral do Sindicato dos Trabalhadores Irlandeses Gerais e do Transporte (em inglês, ITGWU), e engajou-se na luta pela independência da Irlanda. Em 1916, Connolly uniu o ICA aos homens da Irish Republican Brotherhood (IRB), formando os Irish Volunteers, para lutar na insurreição da semana da Páscoa. Em 12 de maio de 1916, após a rendição dos líderes do levante, Connolly, ferido, foi executado.

[27] Como veremos no capítulo 2, o Levante de Páscoa de 1916 é considerado o evento mais importante da história irlandesa no século XX. É consequência da crise do *Home Rule*, quando a instalação de um parlamento irlandês com sede em Dublin foi aprovada em Westminster, mas sofreu resistência da província do Ulster, ao norte, e foi postergado para após o fim da Primeira Guerra Mundial. Durante a guerra, militantes da Irish Republican Brotherhood (IRB) organizaram uma rebelião armada que durou cinco dias, durante a semana da Páscoa de 1916 (24 a 27 de abril). Os líderes da revolução, Patrick Pearse, Thomas Clarke, Sean MacDermott e Joseph Plunkett se uniram ao Irish Citizen Army, de James Connolly, e organizaram a rebelião. Os Irish Volunteers, o exército republicano, ocuparam prédios importantes de Dublin e Patrick Pearse declarou a independência da Irlanda no edifício do General Post Office (GPO). Sob forte ataque britânico, os pouco mais de 2000 rebeldes foram obrigados a se renderem ao fim da semana, os líderes da insurreição foram executados e outros soldados rebeldes presos.

irlandesa no século XX. Na terceira parte do romance, Henry se alista ao Irish Republican Army (IRA) de Michael Collins[28], luta durante a Guerra da Independência (1919-1921)[29], se casa e posteriormente rompe com o movimento republicano e nacionalista. Na quarta e última parte do romance, Henry é preso e perseguido pelo IRA, acontecimento que o obriga a deixar a Irlanda.

Diferentemente dos primeiros romances de Doyle, a linguagem de *A Star Called Henry* é menos centrada nos diálogos e mais intrínseca, visando expor as memórias de Henry Smart. Há, portanto, mais descrições, divagações, idas e vindas. Em *A Star Called Henry*, críticos percebem ecos das obras de Charles Dickens (1812-1870), Peter Carey (1943-), Günter Grass (1927-2015) e Salman Rushdie (1947-), o que é confirmado pelo próprio Doyle, que afirma ter se inspirado em obras que admira (principalmente *David Copperfield* [1850], de Dickens, e *Midnight's Children* [1980], de Rushdie) (RIDING 1999; TAYLOR 1999).

Nas palavras de William Hutchings, os personagens secundários de *A Star Called Henry* são os típicos grotescos *dickensonianos*: o pai de Henry anda com uma perna de pau; a dona do bordel, Dolly O'Blong, é "enorme", usa peruca e dentes falsos; a avó Nash é comparada por Henry a uma bruxa (HUTCHINGS, 2000, p. 594). John Brannigan (2003)

---

[28] Michael Collins (1890-1922): líder republicano, soldado e político irlandês. Filho de agricultores, Collins envolveu-se com a causa nacionalista em Londres, onde passou alguns anos da juventude. Participou do Levante de Páscoa e foi preso juntamente com outros Voluntários. Após sair da prisão em 1916, Collins foi um dos fundadores do parlamento independente Dáil Éireann, e tornou-se líder do Irish Republican Army (IRA), estabelecendo táticas de guerrilha contra a polícia e soldados britânicos durante a Guerra da Independência. Collins era a favor do Tratado Anglo-Irlandês, que dividiu a Irlanda, e atuou contra Eamon de Valera, que era contra o acordo, na Guerra Civil Irlandesa (1922-1923). Foi morto em uma emboscada no dia 22 de agosto de 1922.

[29] No capítulo 2 também veremos que entre 1919 e 1921 ocorreu a Guerra da Independência ou Guerra Anglo-Irlandesa, conflito armado entre republicanos e forças britânicas, um dos períodos mais violentos na história irlandesa. Após a soltura dos presos do Levante em 1916 e a fundação do parlamento independente irlandês Dáil Éireann em 1918, os Irish Volunteers tornaram-se Irish Republic Army (IRA), sobre o comando de Michael Collins, e iniciaram ataques com tática de guerrilha contra policiais, soldados e autoridades, que atacavam em represália. A violência do conflito aumentou em um período muito curto, principalmente pelos alvos escolhidos pelo IRA e pela ação de reforços armados como os soldados *Black and Tans* (apelido referente ao uniforme que usavam) e os *Auxiliaries*, conhecidos pela ação extremamente violenta. Uma trégua para negociações políticas foi acordada em julho de 1921, mas os ataques de ambos os lados continuaram até dezembro do mesmo ano, quando o Tratado Anglo-Irlandês, que ratificou a separação entre Estado Livre Irlandês (vinte e seis condados) e Irlanda do Norte (seis condados), foi assinado.

afirma que o romance de Doyle também se preocupa com o "duplo deslocado" (*displaced double*): Henry é o duplo de seu irmão-estrela; sua cidade é uma versão subterrânea de Dublin; e a revolução que ele luta é oposta ao Levante dos Irish Volunteers (p. 121). O narrador-protagonista se assemelha a um pícaro que deseja ascender socialmente e tenta se beneficiar através de métodos ilícitos, subvertendo os valores de sua época.

Os momentos históricos não são apenas pano de fundo para o romance, mas têm papel fundamental na narrativa. O primeiro contato de Henry Smart com os movimentos revolucionários irlandeses acontece ainda na infância, quando Henry presencia os discursos inflamados da Condessa Markievicz[30] e de Arthur Griffith[31], que queimam uma bandeira inglesa. Henry também é testemunha do Lock-Out de 1913[32] e, anos depois, conhece o líder socialista James Connolly, que o ensina a ler e a escrever. Como retribuição, Henry se alista ao exército de Connolly e luta durante a semana do Levante de Páscoa.

---

[30] Condessa Constance Markievicz (1868-1927) foi uma das figuras femininas mais marcantes no cenário revolucionário irlandês. Nascida em Londres e de família protestante, Constance Gore-Booth casou-se com o conde polonês Casimir Markievicz, de quem se separou antes da Primeira Guerra Mundial. A condessa envolveu-se com a causa nacionalista e ajudou a fundar o grupo Na Fianna Éireann, que treinava jovens para a luta pela independência. Também fazia parte do grupo republicano de mulheres Inghinidhe na hÉireann, fundado pela atriz e amiga do poeta William Butler Yeats, Maud Gonne (1866-1953). Durante o Levante de Páscoa, Constance Markievicz foi Segunda-Comandante de Michael Mallin em St. Stephen Green, sendo condenada à morte após a rendição dos rebeldes, sentença que foi revertida em prisão perpétua porque Constance era mulher. Ela ficou presa por apenas treze meses e, em 1918, foi a primeira mulher irlandesa a ser eleita para a Corte dos Comuns em Westminster. Constance se opôs ao Tratado Anglo-Irlandês de 1921, que dividiu a Irlanda, e apoiou o lado contrário ao tratado durante a Guerra Civil Irlandesa (1922-1923).

[31]Arthur Griffith (1872-1922) foi um jornalista, tipógrafo e um dos principais líderes nacionalistas. Nascido em Dublin, filiou-se ao Partido Parlamentar Irlandês e defendeu a fundação de uma assembleia independente de Westminster em Dublin. Griffith foi um dos fundadores do partido nacionalista Sinn Féin, em 1905. Alistou-se aos Irish Volunteers em 1913, mas não participou do Levante de Páscoa em 1916, sendo preso juntamente com os rebeldes após o fim da rebelião. Com a soltura dos presos em 1917, Griffith e seu partido tornaram-se muito populares, elegendo Eamon de Valera como presidente e Griffith como vice. Griffith sempre fora um crítico ferrenho da ação armada e nunca concordou com as ações do Irish Republican Army (IRA). A favor do Tratado Anglo-Irlandês, que dividiu a Irlanda, Griffith entrou em conflito com líderes contrários ao acordo. Morreu em 1922 de hemorragia cerebral.

[32] Em 26 de agosto de 1913, trabalhadores que se filiaram à Irish Transport and General Workers' Union (ITGWU), o maior sindicato irlandês, foram trancados para fora das empresas de William Martin Murphy, um grande empresário de Dublin. O sindicato respondeu com pequenas greves espalhadas pela cidade, ao que a federação dos empresários se uniu a Murphy e também fechou os portões de suas fábricas. As greves se estenderam até janeiro de 1914 e se tornaram conflitos violentos entre trabalhadores e polícia.

Brannigan (2003) enfatiza que em *A Star Called Henry* o General Post Office (GPO), o principal prédio ocupado pelos rebeldes durante o Levante da Páscoa, é "uma imagem microscópica da luta de classes no estado irlandês, uma profecia sobre as divisões sociais e a classe trabalhadora alienada produzidas na sequência da independência"[33] (p. 124, tradução minha). Consequentemente, Henry Smart logo descobre que seus objetivos de luta são incompatíveis com os ideais nacionalistas. Ao contrário de Smart, o movimento nacionalista não busca alterar a ordem social e acabar com a desigualdade e a pobreza na Irlanda; o objetivo do grupo liderado por Patrick Pearse[34] é romântico e idealista, e seus membros são pessoas de classe média que não possuem consciência social. Para Declan Kiberd (1996), é preciso lembrar que os organizadores do Levante eram parte de uma "elite descolonizadora" (p. 198). Henry e seus companheiros de Levante, Paddy e Felix, entram em conflito com o ideal nacionalista, pois não lutam por uma Irlanda livre de britânicos, mas por trabalhadores, pobres e crianças, o que os faz perceber que não pertencem ideologicamente ao grupo que julgavam pertencer.

Assim, *A Star Called Henry* critica enfaticamente a versão nacionalista da história. Segundo Roy Foster (1989), a ideologia de 1916 era marcada pelo radicalismo de Patrick Pearse, para quem "o derramamento de sangue era algo purificador e santificador"[35] (p. 477, tradução minha). Pearse concebia a causa irlandesa como o sacrifício de Cristo e exaltava a beleza da morte na juventude por um ideal maior. Eugene O'Brien (2002) percebe a existência de um "messianismo" no nacionalismo irlandês, que considera a nação como uma

---

[33] "A microscopic image of the class struggle in the Irish state, a prophecy of the social divisions and alienated working class produced in the aftermath of independence".

[34] Patrick Pearse (1879-1916), filho de pai inglês e mãe irlandesa, foi o líder dos Irish Volunteers durante o Levante de Páscoa de 1916. Professor e poeta, Pearse fundou uma escola para meninos, St. Enda's, na qual o idioma falado era somente o gaélico e os ideais nacionalistas eram fortemente empregados. Seus discursos eram inflamados e influenciados pelo ideal cristão de martírio, ao qual Pearse acrescentava lendas de heróis celtas. Aceitou a derrota de seu grupo em 29 de abril de 1916, ao se render às forças britânicas. Foi executado em 3 de maio de 1916.

[35] "Bloodshed is a cleansing and sanctifying thing".

entidade quase sagrada. A linguagem do nacionalismo irlandês reescreve a história da nação através de mitos, inserindo seus líderes em uma trajetória longínqua de lutas contra os inimigos. Estes são aqueles que violam o princípio nacionalista de congruência entre estado e nação (GELLNER 2006).

Portanto, para Eugene O'Brien (2002) o nacionalismo irlandês é uma "consciência não-crítica" (RICOEUR 1973 *apud* O'BRIEN 2002) que aceita e enfatiza estereótipos culturais, étnicos, raciais e religiosos. John Brannigan (2003) afirma que Roddy Doyle e sua geração percebem uma lacuna entre o simbolismo nacionalista e a Irlanda pós-independente, e o autor de *A Star Called Henry* parece "articular dissidência das ideologias falidas do nacionalismo ao final do século XX[36]" (pp. 119-120, tradução minha), e Roy Foster afirma que *A Star Called Henry* "vê a revolução irlandesa de 1916-21 de baixo"[37] (FOSTER, 1999, tradução minha). Para Doyle, a história irlandesa, outrora concebida como uma religião que pregava sangue e sacrifício, pode ser contada de maneira diferente porque a sociedade está mudando:

> I think when I was a kid, less so in secondary school but definitely in primary school and before the IRA started planting bombs and stuff like that, Irish history was presented as a doctrine, as religion. These men [the Volunteers] must have been complicated human beings with their egos, you know, their ideologies and their egos. They were men who decided, and they were mostly men, to engage in this hopeless war, say, in 1916, who locked themselves in a building in order to jump out. They were to sacrifice themselves, and one or two of them did. That's what their poetry is about, blood and sacrifice. [...] But they're all presented as being good guys, saints in some shape or form. And I suppose a changing society can allow yourself to poke some fun at that and to reinterpret that and satirize it[38] (WHITE, 2012, edição Kindle).

[36] "To articulate dissidence from the bankrupt ideologies of nationalism at the end of the twentieth century".

[37] "*A Star Called Henry* views the Irish revolution of 1916-21 from below".

[38] "Eu acho que quando eu era criança, nem tanto no ensino secundário, mas definitivamente na escola primária e antes de o IRA começar a plantar bombas e coisas assim, a história irlandesa era apresentada como uma doutrina, como religião. Esses homens [os Voluntários] devem ter sido seres humanos complicados com seus egos, sabe, suas ideologias e seus egos. Eles eram homens, e eram em sua maioria homens, que decidiram se engajar em uma guerra desesperada, por exemplo, em 1916, eram homens que se trancaram em um prédio a fim de saltar de lá. Eles queriam se sacrificar, e um ou dois deles fizeram isso. É sobre isso a poesia deles, sangue e sacrifício. [...] Mas eles são todos apresentados como bons homens, santos de uma maneira ou outra. E eu acho que uma sociedade em mudança pode permitir que você faça piada com a história, reinterprete-a e satirize-a".

O protagonista de *A Star Called Henry* percebe que os ideais nacionalistas de liberdade são de fato tentativas de controle e poder. Durante a Guerra da Independência Henry se depara com atos de corrupção (que ele mesmo e outros cometem), crueldade, mortes de inocentes e xenofobia. A realidade vista por Henry é muito semelhante ao que se percebe no Tigre Celta, quando, apesar do sucesso econômico, multiplicaram-se casos de corrupção pública e privada e atos de preconceito, tanto sociais quanto estatais, contra imigrantes e asilados. Assim como a revolução republicana de 1916 ocorreu sob o lema de "liberdade civil e religiosa", "direitos e oportunidades iguais a todos os seus cidadãos" e "a busca pela felicidade e prosperidade de toda a nação"[39], a Irlanda do Tigre Celta clamava para si os ideais de "liberdade, escolha e oportunidade", representando-se como uma sociedade "aberta, cosmopolita, multicultural e amigável a turistas"[40] (LOYAL, 2003, p. 74). No entanto, a Irlanda que Henry Smart conhece é pobre, desigual, elitista e preconceituosa, características que não mudam após a revolução porque esse não era o principal objetivo nacionalista. Da mesma forma, o Tigre Celta foi uma revolução econômica que, ao invés de promover mudanças sociais, revelou-se como um período de "produção capitalista, nacionalismo excludente e xenofobia crescente"[41] (LOYAL, 2003, p. 74). Portanto, tanto a narrativa nacionalista do início do século quanto a do Tigre Celta se mostram, de fato, como "metáforas distorcidas", fazendo uso do termo cunhado por Loyal (2003).

Apesar de a história ter papel tão importante em *A Star Called Henry*, Doyle não considera que o romance é estritamente histórico. Segundo o autor, Henry está vivo e conta sua história no momento em que o livro é lido:

---

[39] Trechos da Declaração da Independência de 1916: "[...] religious and civil liberty, equal rights and equal opportunities to all its citizens […] [the] pursue of happiness and prosperity of the whole nation […]".

[40] [The celebrated values of] freedom, choice and opportunity. […] [The current hegemonic construction of Ireland as an] open, cosmopolitan, multicultural, tourist-friendly society".

[41] "Capitalist production, exclusionary nationalism and growing xenophobia".

> You call them [*The Last Roundup* books] historical novels, I actually never thought of them as historical in a way because the narrator is alive as the book's being written, you know, and in a way as it's being read. So, I always thought I'll use a very, very old man, I mean, you know, he lived through the 1916 Rising, the War of Independence. And because he's writing as a living, breathing human being, you can see out the window here, it's not historical[42] (BATISTA 2013. Ver ANEXO A).

Consequentemente, Doyle considera que *A Star Called Henry* não é um romance histórico ambientado em um passado distante; é um livro sobre o presente, pois Henry evoca suas memórias no momento da leitura. Os eventos históricos são produtos de pesquisa, como afirma Doyle, mas o que Henry conta pode ser percebido nos dias atuais ao "olhar pela janela". A escolha de Doyle pela história é característica do pós-modernismo, que adota a história como um discurso não encerrado e aberto a diversas possibilidades de representação. No entanto, em nossa visão *A Star Called Henry* é romance histórico por ter como contexto eventos históricos e por estes serem muito importantes para o enredo do romance.

A opção de representação de eventos históricos como o Levante de Páscoa de 1916 e a Guerra da Independência Irlandesa pode também ser considerada como típica do pós-modernismo. Segundo Hayden White (1999), no século XX ocorreram eventos extremos que, por serem inéditos e terem alcance global, possibilitam representações não convencionais. Para Michael Rothberg (2000), a afirmação de White segue a tendência antirrealista de representação histórica no século XX: devido à gravidade de eventos como o Holocausto, a única representação possível é aquela que transcende a história. O realismo mostra-se, portanto, inadequado. Por outro lado, Rothberg menciona outra tendência de representação, a realista, que percebe a banalidade ou o aspecto cotidiano dos eventos extremos. Para Rothberg, o realismo precisa retornar às discussões literárias porque oferece uma solução estética e cognitiva para o conflito da representação de eventos extremos no pós-modernismo:

[42] "Você os chama [os livros da trilogia "*The Last Roundup*"] de romances históricos, eu na verdade nunca pensei neles como históricos porque o narrador está vivo enquanto o livro está sendo escrito, sabe, e de certa forma, enquanto está sendo lido. Então eu sempre pensei em usar um homem velho, muito velho, quer dizer, você sabe, ele viveu durante o Levante de 1916 e a Guerra da Independência. E porque ele está escrevendo como um ser humano vivo, você pode olhar pela janela aqui, não é histórico".

a possibilidade de narrativas não referenciais. Além disso, Fredric Jameson (1992) menciona o realismo como força de prática social: recordar e representar é agir.

O que Doyle realiza em *A Star Called Henry* é a representação como ação. Ao construir um enredo cujo contexto histórico é o Levante de Páscoa de 1916 e a Guerra da Independência Irlandesa, o escritor se posiciona contra o nacionalismo e sua obra é uma ação crítica ao romantismo nacionalista.

O contexto de publicação do livro também não pode ser ignorado: ao representar o passado na atualidade, o autor escreve com a perspectiva do presente. *A Star Called Henry* é escrito e publicado durante o período do Tigre Celta e os personagens carregam características contemporâneas, tais como o entusiasmo por propriedades e livre mercado, além de demonstrarem resistência a imigrantes e novos grupos sociais. Assim sendo, as perguntas que norteiam nossa pesquisa são: *por que Doyle volta ao passado em tempos de prosperidade financeira? Por que o autor parece recontar a história revolucionária irlandesa investindo nas personalidades revolucionárias e ideais intrínsecos ao Tigre Celta?* A hipótese deste trabalho é de que Roddy Doyle aproxima a Irlanda do início do século XX e a era do Tigre Celta para criticar, ao mesmo tempo, o nacionalismo e sua sociedade contemporânea, demonstrando as fraturas nas narrativas correntes sobre passado e presente.

Para demonstrar nossa hipótese, no primeiro capítulo, intitulado "História e ficção: a representação literária da história em *A Star Called Henry*" nós analisaremos como a história é representada no romance, discutindo alguns pontos teóricos sobre literatura e história. Exporemos como essas teorias apresentam questionamentos interessantes sobre o romance histórico irlandês e suas peculiaridades. Também estudaremos como imaginação e memória se tornam instrumentos de representação no pós-modernismo.

No segundo capítulo, "O passado: a crítica ao nacionalismo", nós discutiremos a crítica ao romantismo nacionalista presente em *A Star Called Henry*. Veremos que o

nacionalismo irlandês é representado como católico, romântico, elitista e é desconstruído pelos mesmos mecanismos que o constroem. Igualmente, exporemos a crítica social à narrativa nacionalista e à desigualdade na Irlanda.

O terceiro capítulo, intitulado "O presente: o entrelace entre o passado e o Tigre Celta", se dedicará a expor como o romance critica não apenas o passado, mas a realidade e os valores da época de publicação do romance. Discutiremos como Doyle investe em republicanos e nacionalistas características, ideais e hábitos contemporâneos para escrever criticamente sobre passado e presente, *entrelaçando temporalidades*.

Finalmente, na conclusão apresentaremos nossas reflexões finais sobre a relação entre história e literatura, as representações do nacionalismo e a presença do Tigre Celta no romance.

1. HISTÓRIA E FICÇÃO: A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA HISTÓRIA EM *A STAR CALLED HENRY*

> *"Os buracos de esquecimento não existem. Nada humano é tão perfeito, e simplesmente existem no mundo pessoas suficientes para que seja possível o esquecimento. Sempre sobra um homem para contar a história".*
>
> (ARENDT, *Eichmann em Jerusalém*, p. 254)

O período entre 1912 e 1923 é considerado o mais transformador da história irlandesa. Os acontecimentos ocorridos ao longo desses 11 anos foram cruciais para a transição da Irlanda de colônia britânica a país independente. Entre os eventos mais importantes, destacam-se o Levante de Páscoa de 1916 e a Guerra da Independência de 1919 a 1921, que são representados em *A Star Called Henry*.

O Levante de Páscoa de 1916 é importante por seus efeitos e sua simbologia. Entre os dias 24 e 29 de abril, a Semana Santa de 1916, cerca de dois mil rebeldes chamados Irish Volunteers[43] organizaram e executaram uma rebelião armada que tomou diversos prédios públicos e privados de Dublin. Os líderes da rebelião, Patrick Pearse (1879-1916), Thomas Clarke (1857-1916), Séan Mac Diarmada (1883-1916), Joseph Plunkett (1887-1916), James Connolly (1868-1916), Éamonn Ceannt (1881-1916) e Thomas MacDonagh (1878-1916) ocuparam o prédio do General Post Office (GPO) em Dublin, e Pearse proclamou a independência da Irlanda, hasteando a bandeira tricolor da república. A resposta britânica demorou dois dias para acontecer, mas quando se tornou realidade, foi certeira contra os rebeldes. Ao fim da Semana Santa, Patrick Pearse escreveu uma carta formal de rendição e, juntamente com os líderes da insurreição, foi executado sem julgamento poucos dias depois.

[43] A Irish Volunteer Force (IVF) foi um grupo paramilitar nacionalista fundado em novembro de 1913 em resposta à criação da Ulster Volunteer Force (UVF), contrária ao *Home Rule*, em Belfast. O grupo chegou a ter 160 mil membros em 1914, mas perdeu gradativamente o efetivo após o apelo de John Redmond (1856-1918), líder do Irish Parliamentary Party (IPP), para que os Voluntários se alistassem no exército britânico e lutassem a Primeira Guerra Mundial. Antes do Levante de Páscoa de 1916 a IVF tinha cerca de 1300 soldados.

Os soldados rebeldes restantes foram enviados para diversas prisões irlandesas e britânicas, sendo libertados aos poucos no decorrer de 1916 e 1917.

Roy Foster (1989) afirma que o Levante de Páscoa não pode ser estudado como um fenômeno isolado. A história irlandesa é marcada por diversos levantes e rebeliões contra a dominação britânica, e a insurreição de 1916 é produto dessa tradição e de crises internas e externas, tais como a crise do *Home Rule* e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O movimento do *Home Rule* ou "autogoverno" era a reivindicação de parlamento próprio, independente de Westminster, com sede em Dublin. O movimento iniciou suas atividades na década de 1870 e combinou ações políticas com pequenos levantes e rebeliões. Dentre seus representantes mais famosos está Charles Stuart Parnell (1846-1891), político protestante que alcançou grande apoio popular para a causa através da mobilização de pequenos agricultores e de católicos. O movimento encontrou forte oposição em Ulster, província de maioria protestante, onde um dos primeiros grupos paramilitares irlandeses foi fundado: a Ulster Voluteer Force (UVF), que pretendia defender seu direito a permanecer sob o comando britânico e não aderir ao *Home Rule*. Apesar das tensões internas, diversas propostas de instalação do parlamento em Dublin foram apresentadas. A primeira proposta foi defendida na Casa dos Comuns em 1886, mas foi recusada. Realizou-se nova tentativa em 1893, quando a proposta foi aceita pela Casa dos Comuns, mas negada na Casa dos Lordes. Finalmente entre 1912 e 1914 o *Home Rule* foi aprovado pela Casa dos Comuns; e embora tenha sido negada pela Casa dos Lordes, a proposta teve aprovação do rei George V, sendo a execução postergada para após o fim da Primeira Guerra Mundial. O adiamento do *Home Rule* não agradou ao movimento nacionalista, e a insatisfação influenciou diretamente o planejamento do Levante de Páscoa de 1916.

A Primeira Guerra Mundial também exerceu influência no planejamento e na execução do Levante. Os rebeldes irlandeses aproveitaram o momento em que o Império

Britânico estava ocupado e fragilizado pela guerra mundial. Além disso, o movimento nacionalista buscou apoio do inimigo britânico, a Alemanha, solicitando armas e homens através de Sir Roger Casement[44]. William Mulligan (2013) afirma que a Irlanda confirma uma das tendências do período: grupos independentes e nações pequenas que desafiam a norma política do século XX, a de que nenhuma causa seria legitimada sem o aval dos grandes poderes (p. 15). O movimento nacionalista irlandês tentou legitimar sua luta através do apoio alemão, mas fracassou, pois a ajuda alemã não aconteceu.

O Levante de Páscoa falhou, mas seu simbolismo ressurgiu logo após a execução dos líderes da rebelião. Nas palavras de Fearghal McGarry (2013), a Proclamação da República gerou pouco interesse na população contemporânea ao Levante (p. 47). Porém, após a execução de Pearse e seus companheiros, a memória do Levante foi aos poucos construída como um ato heroico no qual mártires doaram suas vidas pela pátria mãe. Com o fracasso do Levante e do *Home Rule*, o apoio popular direcionou-se à causa republicana. A consequência quase imediata do Levante foi a Guerra da Independência de 1919-1921, na qual a independência irlandesa foi definitivamente conquistada.

A Guerra da Independência ou Guerra Anglo-Irlandesa consistiu em um conflito com táticas de guerrilha cujo objetivo era enfraquecer lentamente o poder britânico. Uma vez que a independência não poderia ser conquistada através de meios políticos – o *Home Rule* havia fracassado e o parlamento independente irlandês criado em 1919, o *First Dáil*, não era reconhecido pelo governo britânico -, os Irish Volunteers, agora Irish Republican Army (IRA), planejaram ataques a funcionários do governo e da polícia, assim como a delegacias e

[44] Roger Casement (1864-1916) foi um cônsul irlandês a serviço do governo britânico internacionalmente reconhecido por denunciar atrocidades contra nativos no Congo belga nos primeiros anos do século XX e posteriormente na Amazônia peruana. Foi também cônsul no Brasil nos estados de São Paulo, Pará e Rio de Janeiro. Envolveu-se com a causa nacionalista irlandesa e tentou negociar ajuda alemã aos Irish Volunteers durante a Primeira Guerra Mundial. Entretanto, as armas conseguidas por Casement foram interceptadas pela marinha britânica, e Casement foi preso ao desembarcar na Irlanda. Supostos diários nos quais Casement teria relatado experiências homossexuais foram encontrados pela Scotland Yard, fazendo com que Casement perdesse o direito à clemência. Foi enforcado por traição à coroa britânica em 03 de agosto de 1916.

prédios públicos, sob o comando de um dos presos do Levante, Michael Collins[45]. Considera-se que a guerra tenha começado em 21 de janeiro de 1919, data da criação do *First Dáil* e do assassinato de dois policiais da Royal Irish Constabulary (RIC) no condado de Tipperary. Trata-se de um dos períodos mais violentos da história irlandesa, pois os ataques geravam represálias e contra-represálias. Estima-se que 1400 pessoas morreram; 624 servidores/soldados do governo britânico e 754 soldados do IRA, além de civis (HOPKINSON 2004). A escalada da violência foi rápida: de 44 mortes nos seis primeiros meses de 1920 a 171 no segundo semestre do mesmo ano. Não foi uma guerra travada em campos de batalha, e por isso, civis foram bastante afetados por ela. Muitos foram expulsos de suas casas e terras, outros foram considerados "espiões" e mortos. Ocorreu durante a Guerra da Independência um dos "domingos sangrentos" do século XX[46], quando 19 pessoas suspeitas de trabalharem para o serviço secreto britânico foram mortas em Dublin e, em represália, soldados britânicos entraram em um estádio de futebol gaélico na capital irlandesa e atiraram contra jogadores e torcida, matando 12 pessoas. Depois de quase dois anos de conflito, muitos mortos e grandes despesas com armas e soldados, o governo britânico acordou uma trégua em julho de 1921, e em dezembro do mesmo ano, negociando com alguns membros do *Dáil* a criação do Estado Livre Irlandês, "partindo" a ilha e mantendo grande parte da província de Ulster como território do Reino Unido.

A importância desses eventos é também verificada na constante representação histórica, crítica e literária. O Levante de Páscoa é tema de ensaios, romances e filmes, assim como a Guerra da Independência. Um dos objetivos deste estudo é analisar como a história é representada em *A Star Called Henry* e, para isso, é fundamental discutir alguns pontos teóricos sobre a representação literária da história. Nas páginas seguintes, buscaremos apresentar e discutir de que maneira essas teorias, embora de correntes diferentes, podem

[45] Vide nota 28.

explicar o entrelaçamento entre história e ficção, dando subsídios para analisar a estratégia utilizada por Roddy Doyle na escrita do romance objeto de nosso estudo.

1.1 A relação entre literatura e história

Como vimos na introdução deste trabalho, Roddy Doyle faz a seguinte afirmação ao ser questionado sobre a sua motivação em escrever os romances históricos da trilogia *The Last Roundup*:

> You call them [*The Last Roundup* books] historical novels, I actually never thought of them as historical in a way because the narrator is alive as the book's being written, you know, and in a way as it's being read. So, I always thought I'll use a very, very old man, I mean, you know, he lived through the 1916 Rising, the War of Independence. And because he's writing as a living, breathing human being, you can see out the window here, it's not historical[47] (BATISTA 2013. Ver Anexo A).

A partir dessa colocação, percebe-se que Doyle compreende o romance histórico como um gênero textual no qual a história está encerrada; o narrador ou o protagonista morto e o que o romance conta já não pode ser verificado no presente. Consequentemente, para Doyle, *A Star Called Henry* não é um romance histórico, pois o narrador e protagonista Henry Smart conta sua história enquanto o leitor a lê. Apesar de Henry usar o tempo passado simples para narrar os acontecimentos de sua vida, é como se o leitor acompanhasse os feitos de Henry enquanto lê o romance. *A Star Called Henry* pode não ser um romance histórico na opinião do autor, mas consideramos a obra como tal porque a história tem papel muito importante no enredo. A visão de Doyle sobre a relação entre literatura e história é igualmente relevante para este trabalho. Buscaremos examinar como isso influencia a representação da história em *A Star Called Henry*.

[47] "Você os chama [os livros da trilogia *The Last Roundup*] de romances históricos, eu na verdade nunca pensei neles como históricos de certa forma porque o narrador está vivo enquanto o livro está sendo escrito, sabe, e de certa forma enquanto está sendo lido. Então eu sempre pensei em usar um homem velho, muito velho, quer dizer, você sabe, ele viveu durante o Levante de 1916 e a Guerra da Independência. E porque ele está escrevendo como um ser humano vivo, você pode olhar pela janela aqui, não é histórico".

Roddy Doyle afirma que uma das motivações para escrever *A Star Called Henry* foi as histórias que ouvia em sua família desde a infância. Seus bisavós e avós estiveram envolvidos com a causa republicana; seu pai foi batizado com o nome de um republicano, Rodrick O'Connor[48], e tanto Doyle quanto seu filho receberam o mesmo nome. O texto da proclamação da independência escrito por Patrick Pearse estava enquadrado em uma das paredes de sua casa. Além disso, Doyle afirma que a memória de histórias contadas por sua família e situações pessoais também motivaram e influenciaram muitos trechos de *A Star Called Henry* (ver Anexo A). Consequentemente, veremos mais adiante que história, memória e imaginação se entrelaçam no romance. A memória é um dos impulsos para representar literariamente a história e, quando falha, suas lacunas são preenchidas pela imaginação. O que se vê em *A Star Called Henry* é um novo tratamento da história que, segundo Hayden White, é consequência das mudanças realizadas pelo modernismo.

Roddy Doyle parece realizar o que Hayden White chama de "dissolução da trindade representativa", ou seja, a destruição da relação entre evento, personagem e enredo, base do romance realista e da historiografia do século XIX. No quarto ensaio do livro *Figural Realism* (1999), "The Modernist Event", White afirma que a crítica contemporânea considera a arte modernista em geral como destruidora da trindade representativa. A representação histórica moderna não enfrenta dificuldades com a dissolução da personagem e do enredo devido à concepção de história como discurso sem sujeito (*subjectless*) e sem enredo (*plotless*). Porém, a dissolução do evento, isto é, a dissolução da "unidade básica de ocorrência temporal", afeta o conceito de "fato" e ameaça a distinção entre discursos imaginativos e realísticos. Nas

[48] Rodrick O'Connor, também conhecido como Rory O'Connor (1883-1922): republicano, Rodrick emigrou para o Canadá ainda na juventude, retornando à Irlanda para lutar no Levante de Páscoa de 1916. Também foi diretor de engenharia do IRA durante a Guerra da Independência. Após a partição da Irlanda, Rory lutou a Guerra Civil no grupo contrário ao Tratado Anglo-Irlandês. Em dezembro de 1922, O'Connor e mais três republicanos ocuparam o prédio das Quatro Cortes em Dublin, mas foram derrotados pelo exército do Governo Provisório e executados por traição.

palavras de White, “a dissolução do evento enfraquece uma pressuposição fundamental do realismo ocidental: a oposição entre fato e ficção”[49] (WHITE, 1999, p. 66).

Segundo White, o modernismo abandona a oposição básica entre fato e ficção, negando a realidade e misturando ambos. A própria noção de ficção é abandonada em nome de um discurso que abandona tanto a referência quanto as “funções poéticas” da linguagem (1999, p. 67). White considera que a dissolução da trindade representativa no modernismo também cria os gêneros pós-modernistas de representação “para-histórica”, tais como a metaficção historiográfica e a “ficção do fato”, cuja origem é verificada no romance histórico do século XVIII e XIX. É no pós-modernismo que a ficção histórica retorna após um longo período de decadência, porém muito diferente de seu predecessor.

Georg Lukács, escrevendo sobre os romances de Walter Scott (1771-1832), afirma que o romance histórico problematiza a singularidade de uma época, revelando as raízes e o desenvolvimento das crises históricas (1966, p. 15). Nos romances históricos de Walter Scott, o herói é um *gentleman* inglês médio, sem talentos, mas com inteligência prática. Apesar de sua mediocridade, o herói é mais importante que as reconhecidas figuras históricas (LUKÁCS, 1966, p. 32). Segundo Lukács, o objetivo de Walter Scott é mostrar os poderes sociais em crise e o “homem médio” no centro: o povo é o protagonista da história (p. 37-40). De acordo com Lukács, Scott foi muito criticado justamente por caracterizar o herói medíocre e não dar importância às figuras históricas distintas (p. 32). Porém, para Lukács, esse é precisamente o marco da qualidade de Scott: os heróis do autor escocês são tão “generalizados” que suas características individuais se mesclam aos acontecimentos de sua época. Lukács afirma que Scott mostra as personagens de “baixo” e de “cima”, criando um ambiente histórico completo (pp. 51-52).

[49] “The dissolution of the event undermines a founding presupposition of Western realism: the opposition between fact and fiction”.

Entretanto, *A Star Called Henry* é bem diferente dos romances de Walter Scott. Primeiramente, Doyle, irlandês, utiliza um protagonista também irlandês para seu enredo. Henry Smart não é um *gentleman*, pelo contrário; é um menino pobre, sem educação formal e proveniente de uma família sem raízes respeitáveis. Nada de suas origens pode ser confirmado ou negado, como é visto na história misteriosa de seu pai, também chamado Henry, que se inventa e reinventa:

> Who was he and where did he come from? The family trees of the poor don't grow to any height. I know nothing real about my father; I don't even know if his name was real. There was never a Granda Smart, or a Grandma, no brothers or cousins. He made his life as he went along. Where was his leg? South Africa, Glasnevin, under the sea. She [Henry Smart's grandmother] heard enough stories to bury ten legs. War, an infection, the fairies, a train. He invented himself, and reinvented. He left a trail of Henry Smarts before he finally disappeared. A soldier, a sailor, a butler – the first one-legged butler to serve the Queen[50] (DOYLE, 2005, p. 7)

A vida do herói *scottiano* se mistura aos acontecimentos de sua época e ele torna-se partidário de sua luta. Henry Smart, porém, vive sempre às margens. Apesar de participar do Levante da Páscoa e da Guerra da Independência, Smart não compartilha dos ideais nacionalistas e sequer é reconhecido por sua luta:

> There was no Henry Smart M.P. I was four years short of the voting age, I was never a member of Sinn Féin; […] I was bang in the middle of what was going to become big, big history, I was shaping the fate of my country, I was one of Collins's anointed but, actually, I was excluded from everything. I was on a bike in the rain, all alone on the road. I was never one of the boys. I wasn't a Christian Brothers boy, I'd been unlucky enough to miss Frongoch, I'd no farm in the family, no college, no priest, no past. […] There was no Henry Smart M.P. […] And none of the other men of the slums and hovels ever made it on to the list. We were nameless and expendable, every bit as dead as the squaddies in France[51] (DOYLE, 2005, p. 208).

---

[50] "Quem era ele e de onde veio? As árvores genealógicas dos pobres não crescem a qualquer altura. Eu nada sei sobre meu pai; sequer sei se seu nome era real. Nunca houve um Vovô Smart, ou Vovó, nem irmãos ou primos. Ele fez sua vida enquanto seguia. Onde estava sua perna? Na África do Sul, em Glasnevin, no fundo do mar. Ela [a avó de Henry Smart] ouviu histórias suficientes para enterrar dez pernas. A guerra, uma infecção, as fadas, um trem. Ele inventava e reinventava a si mesmo. Ele deixou uma trilha de Henry Smarts antes de finalmente desaparecer. Um soldado, um marinheiro, um mordomo – o primeiro mordomo de uma perna só a servir a rainha".

[51] "Não existia um Henry Smart M.P. Eu era quatro anos mais novo que a idade de voto, eu nunca fui membro do Sinn Féin; [...] Eu estava bem no meio do que se tornaria uma grande, grande história, eu estava moldando o destino do meu país, eu era um dos ungidos de Collins, mas, na verdade, eu era excluído de tudo. Eu estava em uma bicicleta na chuva, completamente sozinho na estrada. Eu nunca fui um dos garotos. Nunca fui um garoto dos Christian Brothers; fui azarado o suficiente para perder Frongoch; não tive fazenda na família, nem faculdade, nem padre, nem passado. [...] Não existia um Henry Smart M.P. [...] E nenhum dos outros homens das

A conduta de Henry Smart é também duvidosa. Além de não ser nacionalista (embora se junte ao Irish Citizen Army e posteriormente aos Irish Volunteers), Smart também procura beneficiar-se financeiramente com a revolução:

> I was ready to die myself – I was banking on it – but I'd still been hoping to get a few quid into my pocket in case the worst came to the worst and I lived. We were locked into the biggest post office in the country and, even though it was now the centre of the new republic, it was still a post office, a land of opportunity, a great big building full of money. And I wanted some of it. My conscience wouldn't let me ignore it[52] (DOYLE, 2005, p. 89).

Roy Foster (1999) afirma que *A Star Called Henry* "vê a revolução por baixo"[53] devido ao protagonista do romance ser de classe baixa e manifestar a visão que sua classe tem dos acontecimentos da época. No livro de Doyle, o povo não é protagonista dessa revolução; é atingido e afetado por ela, mas não participa. O Levante é realizado pela elite, que não percebe a necessidade de outro tipo de revolução, a social. O povo apenas aparece quando, em meio ao caos no centro de Dublin durante o Levante, saqueia lojas e fábricas da cidade, provocando a ira dos Voluntários:

> I heard the shock in the Volunteer voices.
> —They're looting over there, sir!
> The kids had broken into Lawrence's toy and sports bazaar, and had released all the fireworks. Now that it was night and safe and the rozzers had hidden themselves away, the citizens of Dublin were lifting everything they could get their hands on. And, once again, I felt that I was on the wrong side of the barricade. I leaned out and watched the show[54] (DOYLE, 2005, p. 113).

---

favelas e barracos fizeram parte da lista. Nós não tínhamos nome e éramos dispensáveis, tão mortos quanto os soldadinhos na França".

[52] "Eu mesmo estava pronto para morrer – estava contando com isso – mas eu ainda estava esperando conseguir algumas libras para o meu bolso se o pior acontecesse e eu sobrevivesse. Nós estávamos trancados no maior correio do país e, embora ele fosse o centro da nova república, era ainda um correio, uma terra de oportunidade, um grande prédio cheio de dinheiro. E eu queria um pouco daquele dinheiro. Minha consciência não deixaria que eu o ignorasse".

[53] "[*A Star Called Henry*] sees the revolution from below".

[54] "Eu ouvi o choque na voz dos Voluntários.
—Eles estão saqueando lá, senhor!
As crianças haviam invadido o bazar de brinquedos e esporte do Lawrence e soltaram todos os fogos de artifício. Agora que era noite, estava seguro e os tiras haviam se escondido. E, mais uma vez, eu senti que estava do lado errado da barricada. Eu me debrucei e assisti ao show".

As diferenças entre o romance histórico de Lukács e *A Star Called Henry* podem ser explicadas pelas mudanças que acontecem durante o modernismo. A dissolução da trindade representativa retira a obrigatoriedade do autor em representar os eventos históricos tal qual aconteceram, e há liberdade para brincar com o modelo do herói, transformando-o em anti-herói. O romance pós-moderno tem entre suas características a brincadeira, o pastiche e a sátira da história, e é isso que Roddy Doyle faz intencionalmente. Em diversos trechos de *A Star Called Henry* o narrador contesta humoristicamente a história oficial, buscando convencer o leitor de que os documentos estão errados. A título de exemplo, Henry Smart afirma ter tocado uma música no funeral de O'Donovan Rossa[55] e que os livros estão errados ao apontar outro músico: "Eu havia tocado *The Last Post* ao lado do túmulo de O'Donovan Rossa no ano anterior. Os livros de história dirão que foi William Oman, mas não acredite neles: ele estava acabado em casa com um resfriado"[56] (DOYLE, 2005, p. 91, tradução minha). Em outro trecho, Henry reivindica sua participação em um evento importante afirmando que os jornais também mentem:

> A protest meeting, proscribed, as we'd hoped it would be. Beresford Place, in front of the ruins of Liberty Hall. We were demanding prisoner-of-war status for the remaining Easter Week prisoners in Lewes Gaol. Things got ugly – we made sure it did, although the police never needed much help. During the scuffling and shouting I took a running swing at a Castle rozzer with my father's leg. The papers of the day after said it was a hurley"[57] (DOYLE, 2005, p. 185).

---

[55] Jeremiah O'Donovan Rossa (1831-1915): líder nacionalista e membro da Irish Republican Brotherhood (IRB). Organizou diversas manifestações e foi acusado de planejar um levante em 1865. Exilado nos Estados Unidos, O'Donovan Rossa ajudou a elaborar atentados a bomba na Inglaterra na década de 1880. Morreu em Nova Iorque e seu corpo foi transladado à Irlanda, onde recebeu um grande funeral transformado em um evento nacionalista com discurso de Patrick Pease.

[56] "I'd played The Last Post at the grave of O'Donovan Rossa the year before. The history books will tell you that it was William Oman, but don't believe them: he was tucked up at home with the flu".

[57] "Um protesto, proibido, como nós esperávamos que fosse. Beresford Place, em frente às ruinas de Liberty Hall. Nós estávamos reivindicando o status de prisioneiros de guerra para os presos restantes da Semana da Páscoa na prisão de Lewes. As coisas ficaram feias – nós asseguramos que ficassem, embora a polícia nunca precisasse de muita ajuda. Em meio à confusão e aos gritos eu bati na cabeça de um tira do Castelo com a perna do meu pai. Os jornais do dia seguinte disseram que foi um taco".

Ainda em outro trecho Henry Smart desafia a aclamada exatidão da fotografia como documento histórico e afirma que estava sim presente na rendição dos rebeldes da Semana de Páscoa, mas a incompetência do fotógrafo e a ação do tempo e da edição o retiraram da história:

> The photographer was a bollocks called Hanratty. […] I was beside the great man [De Valera] but Hanratty wouldn't see me. […] The first time I saw the photo my elbow was in it, but even that went in later versions. No room for Henry's elbow. Just all of de Valera and his guards, three English kids barely bigger than their rifles. If Hanratty had moved his camera just a bit to the right, just a fraction of a bit, I'd have been in. You'd know my face, you'd know who I was[58] (DOYLE, 2005, p. 139).

No entanto, a contestação da veracidade dos documentos históricos não faz com que o leitor mude sua visão sobre os acontecimentos ou passe a acreditar que Henry Smart realmente existiu e participou de todos os eventos dos quais ele fala. Ao contrário, o tom de brincadeira não convence o leitor, apenas provoca um dos efeitos característicos do pós-modernismo: a percepção de que a história é também discurso e, consequentemente, pode ser contestada, satirizada e manipulada. A história que vemos em *A Star Called Henry* não é documental e não serve de referência. Ela é utilizada como pano de fundo para a vida de Henry Smart, que não nega os acontecimentos, apenas contesta como são representados, satirizando-os sempre que possível.

Esse estilo de ficção é também produto das mudanças na representação durante o século XX. O século é marcado por eventos extremos, como guerras, revoluções e genocídios, acontecimentos que nunca haviam sido vivenciados em tão grande escala. Eric Hobsbawm (1995a) considera o século XX como "a era dos extremos", pois as duas guerras mundiais, as rebeliões e revoluções globais, as grandes fomes, a crise econômica mundial dos anos 30 e a queda dos impérios modernos, entre outros eventos, marcam o século XX como um período

[58] O fotógrafo era um mané chamado Hanratty. [...] Eu estava ao lado do grande homem [De Valera], mas Hanratty não me via. [...] A primeira vez que vi a foto, meu ombro estava nela, mas até isso foi embora nas versões posteriores. Sem espaço para o ombro de Henry. Somente de Valera e seus soldados por inteiro, três garotos ingleses um pouco maiores que seus rifles. Se Hanratty tivesse movido sua câmera apenas um pouco para a direita, eu estaria na foto. Vocês veriam meu rosto, saberiam quem eu era".

de catástrofes. Tais eventos extremos alteram a relação entre história e literatura e desafiam os critérios de representação. O Holocausto é, sem dúvida, um paradigma no debate sobre a representação literária dos eventos do século XX, e as discussões acerca do tratamento literário do genocídio de judeus, guardadas as devidas proporções, são também relevantes para a análise dos desafios da representação de outros eventos extremos, como o Levante de Páscoa de 1916 e a Guerra da Independência Irlandesa, objetos deste trabalho.

De acordo com Hayden White (1999), presume-se que os fatos históricos estabelecem possibilidades de histórias que podem ser contadas sobre eles. Assim, eventos como o Holocausto, cujos acontecimentos gravíssimos não têm precedentes, não admitiriam representações históricas ou literárias de caráter cômico. De acordo com essa concepção, eventos trágicos da humanidade somente podem ser representados narrativamente se em gênero nobre, como a épica ou a tragédia. Há também a total recusa em representar eventos trágicos em escrita ficcional ou poética, pois se compreende que somente narrativas literais, isto é, históricas, podem representar tais eventos (WHITE, 1999, p. 32- 33).

Segundo White, essa "inferioridade" da literatura na representação de eventos trágicos está enraizada na diferenciação entre discurso ficcional e literal e também na associação direta entre literatura e ficção e entre história e realidade. Entende-se que o discurso ficcional retira a "literalidade" do fenômeno histórico ao acrescentar o discurso ficcional, adicionando também "estilização" ao texto histórico, o que, segundo alguns teóricos, transfere a atenção ao autor para além do evento histórico. Além disso, a figuração apresenta também uma perspectiva, o que é errado de acordo com a historiografia tradicional. A ficcionalização da narrativa histórica também "humaniza" os personagens históricos e faz com que o leitor simpatize com eles assim como acontece na ficção (o leitor pode inclusive simpatizar com perpetradores do mal). Portanto, de acordo com essa concepção, o discurso ficcional distorce os fatos (WHITE, 1999, p. 34).

Michael Rothberg (2000), tratando da questão específica da representação literária do Holocausto, afirma que há um debate entre duas vertentes literárias: a realista e a antirrealista. A abordagem realista considera que o Holocausto é representável devido ao seu aspecto cotidiano, ordinário, de "banalidade do mal" (segundo o conceito de Hannah Arendt). Segundo essa vertente, é possível falar do evento extremo porque ele não rompe com a normalidade do cotidiano, ou seja, ele acontece ao mesmo tempo em que a vida diária acontece (p. 4). Por sua vez, a abordagem antirrealista considera o Holocausto como evento único, sem precedentes, e que não pode ser representado sem transcender a história. De acordo com essa vertente, o extremo não é cotidiano e não pode ser representado com as formas tradicionais de representação (p. 5).

De acordo com Rothberg, o realismo tem sofrido constante ataque desde o modernismo, tendo desaparecido da discussão teórica. Hayden White também critica o realismo em *Figural Realism*, afirmando que, após o modernismo e a dissolução da trindade representativa, somente as "não-histórias" são possíveis, ou seja, representações que esvaziam a função do evento como indexador (WHITE, 1999, p. 74). No entanto, Rothberg afirma que o apelo por testemunhos e pela arte documental nos últimos anos pede o retorno ao realismo. É pela obsessão pós-modernista com eventos traumáticos que o realismo precisa ser discutido novamente (ROTHBERG, 2000, p. 8-9). Aliás, o *realismo traumático* proposto por Rothberg, isto é, o realismo que reúne elementos cotidianos e traumáticos, oferecendo uma solução estética e cognitiva para o conflito da representação, deixa a definição clássica de realismo de lado para abraçar as discussões sugeridas pelo modernismo e pelo pós-modernismo. Um exemplo é a possibilidade de narrativas não referenciais, a "deformação" dos eventos históricos, a dissociação de funções narrativas, etc., pois cada uma dessas discussões corresponde a certas demandas históricas e possui função social. Para o autor, o realismo, o modernismo e o pós-modernismo

> can also be understood as persistent responses to the demands of history. Like the demands themselves, these responses are social; they provide frameworks for the representation and interpretation of history. In the representation of a historical event, in other words, a text "realist" component seeks strategies for referring to and documenting the world; its "modernist" side questions its ability to document history transparently; and its "postmodern" moment responds to the economic and political conditions of its emergence and public circulation[59] (ROTHBERG, 2000, p. 9).

Assim sendo, a proposta de Rothberg é como a "constelação" de Walter Benjamin, a escrita que une diversos elementos entre passado e presente. A constelação questiona a narrativa de orientação iluminista, ou seja, a narrativa progressiva da história (ROTHBERG, 2000, p. 10).

Rothberg define evento traumático como "um evento que não foi completamente vivido no período de sua ocorrência e que então retorna repetidamente para assombrar as psiques de suas vítimas"[60] (p. 12, tradução minha). Para o autor, o trauma se verifica na impossibilidade de compreender inteiramente o significado e o alcance dos eventos extremos. Os acontecimentos traumáticos têm muita influência na cultura contemporânea e colocam os artistas em posição delicada quanto à representação. Nas palavras de Rothberg, o artista pós-Holocausto vive a posição contraditória de produzir "formalmente trabalhos experimentais sobre genocídio para a face sorridente e bidimensional da indústria de entretenimento, mas [que] em todo lugar confronta os detritos do real"[61] (p. 2).

O passado traumático pode, então, ser um dos impulsos do autor que se apropria da história. Luke Gibbons (2002) afirma que o passado traumático da Irlanda é retomado durante

---

[59] "[Realismo, modernismo e pós-modernismo] podem também ser entendidos como respostas pertinentes às demandas da história. Assim como as próprias demandas, essas respostas são sociais; elas oferecem os quadros para a representação e a interpretação da história. Na representação de um evento histórico, em outras palavras, o componente "realista" de um texto procura estratégias para se referir ao mundo e documentá-lo; seu lado "modernista" questiona sua habilidade de documentar a história transparentemente; e seu momento "pós-modernista" reage às condições econômicas e políticas de sua emergência e circulação pública".

[60] "An event that was not fully experienced at the time of its occurrence and that thus repeatedly returns to haunt the psyches of its victims".

[61] "[To produce] formally experimental works about genocide for the smiling, two-dimensional face of the entertainment industry, but [who] everywhere confronts the detritus of the real".

o período do Tigre Celta, o que explica o grande número de romances históricos ou de temática histórica publicados no período. No entanto, como já mencionamos na introdução, Roddy Doyle não considera que o passado irlandês ainda seja traumático:

> Ireland's troubled past still haunts the Irish – when the Irish are drunk. I don't want to seem too flippant but I find much of the examination of Ireland's traumatic history very shallow and, more importantly, very sentimental. I think Ireland's present is more than enough to cope with – and I think many Irish people would agree with me[62] (BATISTA, 2014. Ver Anexo B).

Portanto, para Doyle, a história irlandesa não é traumática e não é esse o motivo pelo qual o autor retoma a história em seu romance. Dessa forma, precisamos analisar até que ponto o realismo traumático de Rothberg se aplica a *A Star Called Henry*, embora as discussões trazidas por Rothberg sejam importantes para este estudo.

O que se vê na série *The Last Roundup* de Doyle é mais semelhante ao romance picaresco e ao realismo mágico. O aspecto picaresco de *A Star Called Henry* é percebido na caracterização do narrador-protagonista: fruto da decadência urbana, ele busca aceitação da sociedade e ascensão social. Henry Smart parece seguir o "mito do pícaro": ele contesta e reverte valores morais. Segundo Laura Izarra,

> the picaresque novel is a "closed form" […], often parodic of the domineering class which does not give any possibility of ascension to its protagonist, who is submerged due to the moral and socio-economic predeterminism of the time. The narrative concentrates on telling the life of a *pícaro* through the adventures and misadventures he has undergone in order to survive in a hostile world that has marginalized him because he is the antithesis of the values praised by the domineering ideology. The theme is the life of a *pícaro*, a self-made man, in the process of outdoing his predetermined destiny. He exists as a *pícaro* as long as he is trying to rise in the society in order to 'resign' his rascal n ature in the end. Though finally the novels show the *pícaro*'s 'success' in integrating the very class that once marginalized him, it is a coronation of his ultimate picaresque attitude which establishes a new determinism, but this time, outlined by the *pícaro* himself"[63] (IZARRA, 1988, p. 40, grifos da autora).

---

[62] "O passado problemático da Irlanda ainda assombra os irlandeses – quando eles estão bêbados. Eu não quero parecer muito desrespeitoso, mas eu acho que muito da examinação da história traumática da Irlanda é rasa e, mais importante, muito sentimental. Eu acho que o presente da Irlanda é mais do que suficiente para se lidar – e eu acho que muitos irlandeses concordariam comigo".

[63] "O romance picaresco é uma "forma fechada" [...], frequentemente paródica da classe dominante que não oferece possibilidade alguma de ascenção ao protagonista, que está submerso devido ao pré-determinismo moral e sócio-econômico de seu tempo. A narrativa se concentra na narração da vida de um pícaro através das aventuras e desventuras que ele enfrenta a fim de sobreviver em um mundo hostil que o marginalizou porque ele

Henry é um anti-herói picaresco por subverter os valores vigentes e por tentar ascender socialmente através de estratégias ilícitas. Contudo, Smart não ascende completamente na sociedade: seu sucesso é somente ilusão, pois, como veremos no próximo capítulo, o protagonista é excluído e esquecido por aqueles que possuem *status* no movimento nacionalista.

De acordo com Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Farris (1995), o realismo mágico é um gênero que transgride e vai além de fronteiras entre modos de ficção. Segundo as autoras, o aspecto "mágico" se deve à transgressão das distinções entre realidade e imaginação, mente e corpo, masculino e feminino, possível e impossível (p. 5-6). Terry Eagleton (2004) afirma que *A Star Called Henry* é uma mistura de história com realismo mágico porque o protagonista vive e testemunha todos os eventos mais importantes da história irlandesa no século XX. Richard Eder (1999) menciona outro aspecto que aproxima o romance do realismo mágico: o casamento de Henry Smart com sua antiga professora, Miss O'Shea, que é, para Eder, uma mulher guerreira e fora dos padrões sociais da época. Maria Fengler (2010, p. 84) percebe no romance a suspensão parcial de regras miméticas e o uso dos temas históricos como instrumento pós-colonial. Fengler também aponta a precocidade de Henry Smart e as lendas que cria sobre si mesmo. Podemos também citar os personagens quase incríveis, como o próprio Henry Smart e sua beleza (como veremos no segundo capítulo); o pai de Henry e sua perna de pau utilizada para matar; a avó Nash, que aprende "magicamente" a ler e aparece e desaparece como se tivesse poderes sobrenaturais.

A necessidade de retorno ao realismo – não ao clássico, mas um novo tipo de realismo, aquele que considera a importância dos eventos históricos representados, o impacto

---

é a antítese dos valores enaltecidos pela ideologia dominante. O tema é a vida de um pícaro, um *self-made man*, a caminho de superar seu destido pré-determinado. Ele existe como um pícaro enquanto tenta ascender na sociedade de maneira a finalmente 'renunciar' sua natureza de patife. Apesar de o romance finalmente mostrar o 'sucesso' do pícaro na integração da mesma sociedade que o marginalizou, esta é a coroação definitiva de sua atitude picaresca, que estabelece um novo determinismo, mas, desta vez, enfatizada pelo próprio pícaro".

deles em seu tempo e na contemporaneidade, o apelo pela documentação histórica e o que o pós-modernismo faz com esses eventos – é outro aspecto abordado por Michael Rothberg (2002). Para o crítico, o realismo clássico apresenta, entre suas características, a exigência da referência. Há a demanda por documentação e pelo discurso realista a fim de que haja credibilidade na representação dos eventos extremos. Nas palavras de Rothberg,

> realism's very character seems to affirm "what is" and to suggest the possibility of a resurrection of the dead – an affirmation and a resurrection that traduce the unsurpassable negativity of the genocide. The ambivalence that surrounds the question of realism and the Holocaust arises from the contradictory nature of the demands for documentation and self-reflexivity made on the literary genre by the historical event[64] (ROTHBERG, 2000, p. 99).

Duas das principais analogias do realismo são visuais. O realismo é um "espelho *do* mundo" ou um "espelho *no* mundo", transmitindo uma "pintura perfeita" da realidade (ROTHBERG, 2000, p. 110, grifos do autor). Para Rothberg, essas analogias são problemáticas porque transferem a mediação do texto para o visual, sem considerar a problemática específica do realismo. Géorg Lukács defende que é necessária a correta mediação entre texto e o mundo porque a literatura é o meio pelo qual a realidade objetiva é refletida. Um meio incorreto pode confinar a literatura a reproduzir somente o que está na superfície. Para representar a realidade como ela é, isto é, a totalidade, é necessário compreender a "unidade dialética correta entre aparência e essência"[65] (LUKÁCS[66] *apud* ROTHBERG, 2000, p. 110, tradução minha). Segundo Lukács, o realismo que "espelha" é diferente do realismo "dialético", que expressa a diversidade das forças sociais. Essa separação é feita a partir da noção marxista de base e superestrutura: a imagem superficial é

---

[64] "O próprio caráter do realismo parece afirmar "o que é" e sugerir a possibilidade de uma ressurreição dos mortos – uma afirmação e uma ressurreição que difamam a negatividade insuperável do genocídio. A ambivalência que envolve a questão do realismo e do Holocausto resulta da natureza contraditória das exigências de documentação e autorreflexividade feitas no gênero literário pelo evento histórico".

[65] "The correct dialectical unity of appearance and essence".

[66] LUKÁCS, G. "Realism in the Balance". In: Bloch, Ernst, et al. **Aesthetics and Politics**. London: New Left Books, 1977, p. 33.

somente um aspecto da superestrutura, ou seja, pode apresentar uma reflexão distorcida da realidade. A realidade pode ser conhecida somente pela relação completa entre a superestrutura e a base econômica (ROTHBERG, 2000, pp. 110-111).

Erich Auerbach considera o realismo uma afirmação necessária contra a barbárie (ROTHBERG, 2000, p. 100). Auerbach mostra diversas formas de realismo no curso da história ocidental nas quais está relacionado ao cotidiano e à política. O realismo é definido por Auerbach como:

> o tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos cotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea (AUERBACH, 2011 [1953], p. 440).

Portanto, para Auerbach o realismo mostra homens comuns em ação e mudando o curso da história. Em *Mímesis,* Auerbach busca traçar as transformações do homem na literatura, pois o autor entende que as obras literárias fixam e figuram uma imagem do homem (WAIZBORT, 2012, p. 125). Nas palavras de Waizbort, para Auerbach o realismo não é o período histórico-literário, mas sim um modo de realidade histórica, uma modalidade de exposição da realidade: "diferentes maneiras de como os seres humanos percebem a si mesmos e o mundo no qual vivem correspondem diferentes modalidades de 'realismo'" (WAIZBORT, 2012, p. 127). Ao longo de *Mímesis,* Auerbach designa o realismo como sendo a problematização do mundo através da figuração – a conjunção de cotidiano e seriedade trágica. O cotidiano é muito importante porque é onde os homens vivem, onde está a realidade, a historicidade, a condição humana. Auerbach analisa como o cotidiano aparece e desaparece, qual a intensidade e quão problematizado e dramatizado ele é (Op. Cit.).

Auerbach faz uma análise do "problema da unificação" de cotidiano e sociedade ou como a condição humana é percebida. Seu método é baseado na separação de estilos da poética clássica, que classifica três estilos: o sério (assuntos sérios com linguagem elevada -

drama); o baixo (assuntos comuns com linguagem simples - comédia); e o estilo intermediário (assuntos "misturados", com linguagem ao mesmo tempo satírica e séria). Surge um problema quando textos expressam assuntos sérios com linguagem comum, e Auerbach se interessa justamente por isso: pela regra que é rompida (WAIZBORT, 2012 p. 130).

Entretanto, Rothberg afirma que tanto Lukács quanto Auerbach posicionam o realismo na totalidade histórica, buscando explicar todos os fenômenos históricos de acordo com o modelo econômico marxista. Apesar de associar o realismo a uma prática cotidiana, Auerbach tem a crença iluminista no progresso da história ocidental, que é desafiada pelas rupturas causadas pelas duas guerras mundiais e pelo Holocausto (ROTHBERG, 2000, p. 113).

O estruturalismo e o pós-estruturalismo caracterizam o realismo como instrumento da ideologia burguesa. Roland Barthes, em "The Realist Effect" (1989) demonstra o tratamento pós-estruturalista da referência. Para Barthes, realismo é "qualquer discurso que aceita 'atos de fala' justificados somente por seu referente"[67] (BARTHES, 1989, p. 147, tradução minha). Barthes vê a exigência por referência como produto de um "efeito realista" ideológico – o realismo apenas simula a realidade. White enfatiza que Barthes, em seu artigo "To Write: An Intransitive Verb?", questiona se o verbo escrever tornou-se intransitivo no contexto em que se estudam as diversas possibilidades de relacionamento entre o agente e a ação. Segundo Barthes, as línguas indo-europeias apresentam duas possibilidades, a voz ativa e a voz passiva, enquanto outras línguas revelam outras possibilidades. Para Barthes, no modernismo a voz não é passiva nem ativa, mas "média" (*middle*), pois o agente não é externo, mas interior à ação. O sujeito é constituído enquanto a escrita acontece. A posição de Barthes repensa as distinções que são tradicionalmente feitas, como por exemplo, agente e ação, sujeito e objeto, figuração e literalidade. De acordo com White, Barthes é contrário ao

[67] "Any discourse which accepts 'speech-acts' justified by their referent alone".

realismo, que determina a “seriedade” na representação de eventos extremos como o Holocausto (WHITE, 1999, p. 38-39).

Para White, historiadores transformaram a narrativa de uma “maneira de falar” em uma forma de “consciência realista” (ROTHBERG, 2000, p. 101). Consequentemente, a narrativa exige que haja contingência entre ela e seu objeto. Porém, White defende que a narrativa não deseja a referência, pois coerência, detalhe e correspondência (características atribuídas à realidade) são somente imaginárias, isto é, a realidade não é coerente. Portanto, para White, o realismo é um “gênero imaginário”, pois responde a exigências imaginárias (p. 102). White afirma que a determinação realista é inadequada, e o modernismo expõe essa inadequação (WHITE, 1999, p. 41). O modernismo é tanto o reflexo quanto uma resposta à nova concepção de história. White sugere também que o modernismo pode oferecer possibilidades de representar eventos extremos, pois o realismo é repensado para incorporar outras vozes e experiências vividas nos eventos históricos. Segundo White, o que a representação de eventos como o Holocausto precisa é da voz modernista, ou seja, a voz média citada por Barthes (1999) (p. 41-42).

Entretanto, Fredric Jameson se alinha a Lukács e Auerbach e afirma que o realismo é uma força social de prática material. Segundo Jameson, o realismo reivindica conhecimento sobre a realidade e seus efeitos sob ela, isto é, o realismo é produção (JAMESON 1992 *apud* ROTHBERG, 2000, p. 102). O posicionamento do realismo como prática esclarece o realismo traumático proposto por Rothberg: o evento é um “objeto de conhecimento” que força seus leitores a perceberem sua relação com o pós-trauma. O realismo traumático é epistemológico e pedagógico (p. 103).

Em *A Star Called Henry*, Doyle reivindica a escrita da ficção como prática. Ele “suja a figura oficial” deliberadamente porque deseja criticar a forma como os nacionalistas do Levante de Páscoa e da Guerra da Independência são caracterizados como santos:

> I was reacting to the deification of the early 20th Century nationalist leaders. When I was in primary school in the 1960s, these figures – Pearce (*sic*), Griffith etc. – were presented to us as saints. In the eyes of many people, they still are. I am glad I live in the Republic of Ireland but hate how the path from colony to Free State is often romanticized. Eg. Ireland = good; Britain = bad. Or, more recently, the sense that Irish culture is superior and, perhaps, purer than other cultures. The nationalist leaders were impressive, but also human and flawed. Some were vain; some were stupid. Some were horribly anti-Semitic. I wanted to dirty the official picture a bit[68] (BATISTA 2014. Ver Anexo B).

O que Doyle faz em seu romance é uma *reação* ao que John Brannigan (2003) chama de nacionalismo exacerbado, que culminou no Levante de Páscoa e no posterior endeusamento de seus líderes. O realismo de Doyle não demonstra o que segundo Rothberg é "uma exigência da documentação" porque o autor não se preocupa com a exatidão das informações sobre os eventos históricos e sobre as pessoas, mas utiliza a história, aliada à ficção, para criticar e satirizar o nacionalismo. Essa é mais uma característica do romance pós-moderno: a utilização da história como forma de sátira, protesto e subversão.

1.2 O entretecimento de história e memória

Há diversos motivos para o retorno da geração contemporânea ao passado para criticar e/ou satirizar ideologias oficiais. De acordo com Rothberg, desde os anos 80 há um grande apelo popular com relação à produção artística que retrata eventos extremos. Porém, Jay Winter (2006) percebe que esse "*boom*" de memória, ou seja, o grande apelo por eventos traumáticos como as guerras mundiais, não é característico somente da década de 80. Winter afirma que houve pelo menos "três gerações de memória": a primeira entre 1890 e 1920, quando estados evocavam a memória para criar um senso de identidade nacional; a segunda

[68] "Eu estava reagindo ao endeusamento dos líderes nacionalistas do início do século XX. Quando eu estava no primário nos anos 60, essas figuras – Pearse, Griffith etc. – eram apresentadas a nós como santos. Aos olhos de muita gente eles ainda o são. Fico feliz por morar na República da Irlanda, mas odeio como o caminho de colônia a Estado Livre é frequentemente romantizado. Por exemplo, Irlanda = boa; Grã-Bretanha = má. Ou, mais recentemente, a ideia de que a cultura irlandesa é superior e, talvez, mais pura que as outras culturas. Os líderes nacionalistas eram impressionantes, mas também humanos e falhos. Alguns eram vãos, outros eram estúpidos. Alguns eram horrivelmente antissemitas. Eu quis sujar um pouco a imagem oficial".

entre 1960 e 1970, quando o Holocausto e a Segunda Guerra são relembrados para contestar narrativas românticas sobre o genocídio de judeus; e a terceira geração, a contemporânea, através da qual fica claro que, após o Holocausto, as narrativas se quebraram e as formas "fraturadas" são favorecidas. A terceira geração aborda a memória de diversas maneiras: as narrativas podem ser nostálgicas, protestar contra a globalização, fugir da política ou preservar as vozes das vítimas (WINTER, 2006, edição Kindle).

Para Winter, a memória é, na verdade, recordação que implica agência. Recordar é um ato que envolve fraquezas e comprometimento com o que se quer lembrar. É um processo dinâmico que abrange não só o passado, mas também o presente e o futuro. O passado não é retomado, mas sim recriado através de experiências, sentimentos e conhecimento dos agentes (WINTER, 2006, edição Kindle).

Winter rejeita a oposição entre história e memória. Para o autor, a história não está isolada da memória; o próprio trabalho do historiador está influenciado por ela. A recordação histórica envolve tanto história quanto memória, pois depende tanto de narrativas documentais quanto de declarações de quem viveu a experiência. Nas palavras de Winter,

> history is not simply memory with footnotes, and memory is not simply history without footnotes. In virtually all acts of remembrance, history and memory are braided together in the public domain, jointly informing our shifting and contested understandings of the past[69] (WINTER, 2006, edição Kindle).

De acordo com Winter, o poder de destruição e violência das revoluções e guerras pode explicar o *boom* da memória, mas não é só isso que provoca o ato de relembrar. Guerras e revoluções possuem caráter dramático e abalador que atinge não somente os soldados e rebeldes que delas participaram, mas também os civis e as gerações posteriores. Na contemporaneidade não são os estados que recordam – embora os donos do poder tentem

[69] "A história não é simplesmente memória com notas de rodapé, e a memória não é simplesmente história sem notas de rodapé. Virtualmente, em todos os atos de relembrar, história e memória são entrelaçadas no domínio público, conjuntamente informando nossos mutáveis e contestados entendimentos do passado".

construir narrativas que legitimem sua autoridade -, mas sim os indivíduos. Dessa forma, a recordação histórica não acontece somente em narrativas em primeira pessoa, escritas por quem viveu os acontecimentos históricos, mas também por gerações posteriores em romances, filmes, peças, museus etc. (WINTER, 2006, edição Kindle).

Como mencionado no início deste capítulo, Roddy Doyle afirma que uma de suas motivações em escrever *A Star Called Henry* foram as histórias familiares que ouviu durante a vida. A memória é importante instrumento na escrita do romance e o modo como a história é representada é influenciada por ela. Se Doyle afirma que o passado não lhe parece traumático, é inegável perceber que a história da revolução e das guerras irlandesas influenciaram sua família e sua vida, exemplificando o que Jay Winter afirma sobre o caráter dramático e marcante das guerras e revoluções não somente na geração que as vivenciou, mas também nas gerações futuras. A memória está também presente em *A Star Called Henry*, pois seus personagens estão sempre tentando lembrar como pessoas e lugares são. Quando a memória falha, a imaginação entra em cena: inventam-se características e anedotas. A vida de Henry Smart é marcada por histórias que ele ouve ou que inventa.

Smart parece inventar tudo sobre sua família. Seu pai, sua mãe, os irmãos que não conhece. A própria mãe do protagonista, Melody, é criada por ele. Henry sabe pouco sobre ela, então imagina como ela era antes de ele nascer. Após dizer que Melody havia sido uma jovem muito encantadora, Henry admite não ter certeza sobre isso e que, por essa razão, recria sua mãe do jeito que deseja:

> What did Melody Nash look like? She was sixteen. That's all I know. I see her later, only five, six years further on. An eternity. An old woman. Big, lumpy, sad. Melody Smart. I see that woman sitting on the step and I try to bring her back six years, I try to make the age and pain drop off her. I try to make her stand up and walk back, to see her as she had been. I take three stone off her, I lift her mouth, I try to put fun into her eyes. I give her hair some spring, I change her clothes. I can create a good-looking sixteen-year-old. I can make her a stunner. I can make her plainer then, widen her, spoil her complexion. I can play this game for what's left of my life but I'll never see Melody Nash, my sixteen-year-old mother[70] (DOYLE, 2005, p. 5).

[70] "Como Melody Nash era? Ela tinha dezesseis anos. Isso é tudo o que eu sei. Eu a vejo depois, apenas cinco, seis anos mais à frente. Uma eternidade. Uma mulher velha. Grande, cheia de caroços, triste. Melody Smart. Eu

É através da imaginação que as lacunas da história são preenchidas. Henry assim demonstra ao contar que seu pai, misterioso, cria histórias para preencher os espaços de sua história, pois histórias são as únicas posses dos pobres. Inventar não é mentir, é uma forma de sobreviver:

> Was he [Henry Smart Sr.] just a liar? No, I don't think so. He was a survivor; his stories kept him going. Stories were the only things the poor owned. A poor man, he gave himself a life. He filled the hole with many lives. […] He sat on the ditch beside my mother and invented himself[71] (DOYLE, 2005, p. 7).

Além do impulso pessoal e da importância dos eventos históricos representados, não se deve esquecer o papel midiático do pós-modernismo no *boom* da memória na contemporaneidade, pois a mídia massifica a informação e os produtos culturais sobre eventos extremos. Segundo Rothberg, a "mídia, as tecnologias e a economia sempre moldam atos de representação[72]" (ROTHBERG, 2000, p. 184, tradução minha). O fascínio com o passado acontece em parte pelos acontecimentos extremos contemporâneos (por exemplo, o genocídio bósnio, as guerras civis na África, etc.), que estabelecem uma relação entre presente e passado, e também pelo interesse da indústria cultural (ROTHBERG, 2000, p. 182-3). Os produtores das representações também não podem ser esquecidos: frequentemente pertencem "ao espaço geracional da 'pós-memória'", ou seja, "pessoas assombradas não por sua própria

---

vejo aquela mulher sentada no degrau e tento trazê-la de volta seis anos, eu tento fazer com que a idade e a dor a deixem. Eu tento fazê-la levantar-se e retornar, para ver como ela havia sido. Eu retiro três pedras de cima dela, eu levanto sua boca, eu tento colocar alegria em seus olhos. Eu tento dar a seus cabelos algum movimento, eu mudo suas roupas. Eu posso criar uma linda menina de dezesseis anos. Posso fazê-la belíssima. Eu posso fazê-la mais esclarecida, ampliá-la, mudar sua aparência. Eu posso jogar este jogo para o resto da vida, mas eu nunca verei Melody Nash, minha mãe de dezesseis anos".

[71] "Ele [Henry Smart Pai] era somente um mentiroso? Não, eu não acho. Ele era um sobrevivente; suas histórias o faziam prosseguir. Histórias eram as únicas coisas que os pobres possuíam. Um homem pobre, ele deu uma vida a si mesmo. Ele preencheu o buraco com muitas vidas. Ele sentou na valeta, ao lado de minha mãe, e inventou a si mesmo".

[72] "The media, technologies, and economics always frame acts of representation".

memória, mas pela memória que eles herdaram de suas famílias ou [...] da cultura em geral"[73] (p. 186).

Consequentemente, é importante analisar o momento em que *A Star Called Henry* é escrito e publicado. Conforme mencionado anteriormente, Luke Gibbons (2002) afirma que há uma obsessão com o passado durante o período do Tigre Celta (1994-2008) e isso pode ser verificado pelo grande número de romances e filmes que retomam o passado lançados no período. Gibbons sugere que, devido à estabilidade financeira e ao bem-estar coletivo do presente, a produção artística irlandesa percebe que finalmente é possível voltar ao passado e examinar os traumas da história. Outro aspecto que não pode ser ignorado é a proximidade das comemorações dos 100 anos do Levante de Páscoa, que acontecerão em 2016. Os debates acerca do evento histórico e suas representações podem suscitar grande interesse futuro não somente da academia, mas também do público em geral, que pode consumir mais livros, filmes e documentários sobre um evento tão importante para a história irlandesa. A mídia também transforma o passado em produto, não sendo diferente na Irlanda.

As discussões acerca da representação literária da história apresentadas neste capítulo são importantes para compreender como história e literatura se relacionam em *A Star Called Henry*. No romance a história se mistura a narrativas familiares e culturais, assim como à memória e à imaginação, tornando-se não uma referência, mas um novo tipo de ficção, que ao mesmo tempo contesta e satiriza o romantismo das narrativas nacionalistas. A motivação de Doyle para escrever um romance de cunho histórico não é o que Michael Rothberg chama de impulso traumático, mas sim as experiências que viveu e o desejo de criticar o endeusamento dos personagens históricos irlandeses. *A Star Called Henry* é também

[73] "People haunted not by their own memories but by the memories they have inherited from their families, or […] from the culture at large".

produto de seu tempo e das discussões sobre o passado e sua relação com o presente que aconteceram na Irlanda do Tigre Celta, e ainda permanecem na contemporaneidade.

2. O PASSADO: A CRÍTICA AO NACIONALISMO

> *"- Do you love Ireland, lads? said one of them.*
> *They got no answer.*
> *We didn't understand the question. Ireland was something in songs that drunken old men wept about as they held on to the railings at three in the morning and we homed in to rob them; that was all".*
>
> (DOYLE, *A Star Called Henry*, p. 69)

No capítulo anterior vimos a complexa relação estabelecida entre história e literatura em *A Star Called Henry*. O romance se apropria da história para contestá-la, utilizando o humor e a sátira em sua crítica. Roddy Doyle mostra como a história tem lacunas e, para preenchê-las, utiliza a memória e a imaginação. Porém, o objetivo do autor não é negar nem alterar a história, mas sim criticar a representação romântica realizada pelo nacionalismo. Para tanto, Doyle escolhe representar Dublin "por baixo", ou seja, o cenário do romance é uma cidade obscura, violenta e excludente. Os espaços onde as ações acontecem são determinantes para o enredo, pois o protagonista, suas ações e ideais são produtos da cidade em que vive. Neste capítulo observaremos como Doyle tece sua crítica ao idealismo dos líderes nacionalistas e republicanos do início do século XX através da representação da cidade desigual e das contradições do nacionalismo.

David George Boyce (1995) afirma que o nacionalismo irlandês foi definido por "raça, religião, forte senso de unidade e integridade[74]" (p. 19, tradução minha). Segundo o autor, o nacionalismo irlandês era baseado em fortes relações causais que buscavam justificar o presente com o que aconteceu no passado e com as relações entre Inglaterra e Irlanda. Boyce alerta que não houve somente um tipo de nacionalismo; a história irlandesa é marcada

[74] "Race, religion, a strong sense of unity and integrity".

pelo surgimento de diversos nacionalismos cujo denominador comum era a religião (p. 20-21).

Richard English (2006) salienta que as raízes do nacionalismo irlandês não são fáceis de traçar. A literatura nacionalista defende que os irlandeses sempre foram uma raça única descendente dos antigos celtas e que repetidas vezes lutou contra a "invasão" inglesa. Porém, de acordo com English, não se pode falar em verdadeira raça irlandesa; os primeiros povos chegaram à ilha há mais de 10 mil anos e, desde então, há mistura genética entre os nativos (p. 26). English também afirma que o povo chamado "celta" nunca existiu; não há evidências históricas de que os irlandeses se chamavam de celtas antes do século XVIII. No entanto, o autor pondera que a ideia de identidade celta não pode ser ignorada no estudo do nacionalismo irlandês, pois este foi definido pelos ideais de linhagem, autenticidade e autoconsciência (p. 27-28).

O nacionalismo irlandês do século XX também possui influência católica. Após séculos de catequese e convivência com diversas religiões, no século VIII a Irlanda tornou-se católica e a igreja aos poucos estendeu sua influência na sociedade. A igreja também auxiliou na construção dos ideais de realeza e autoridade (ENGLISH, 2006, p. 31-32). Entretanto, o nacionalismo irlandês moderno tem origens protestantes. De acordo com English, o primeiro grupo nacionalista surgiu no século XVIII. Os United Irishmen iniciaram suas atividades em Belfast e Dublin em 1791 e eram originalmente compostos pela classe média protestante. Por volta de 1798 o grupo havia se tornado revolucionário, sendo proibido pela coroa já em 1793. Os United Irishmen defendiam, entre outros pontos, a emancipação dos católicos (que estavam proibidos de participar da vida pública, ter grandes territórios e exercer livremente sua religião desde o início do século XVI[75]) e o estabelecimento do parlamento na Irlanda.

[75] *Penal Laws*: as leis penais foram uma série de regulamentações impostas pela coroa britânica no século XVI para forçar católicos e dissidentes (de outras denominações religiosas) a aceitar a fé anglicana. Essas leis proibiram a prática católica em público, impediram o alistamento de católicos e dissidentes no exército e a

Os Irishmen foram influenciados pelas revoluções Americana e Francesa, tomando para si a necessidade de envolver a participação popular. Nas palavras de English (2006), esse entrelaçamento de legitimidade política e opinião pública foi vital na construção do nacionalismo irlandês, pois as ideias não permaneciam confinadas a um grupo e eram debatidas dentro do cenário político (p. 96).

Uma das principais figuras dos United Irishmen foi Theobald Wolfe Tone (1763-1798), advogado protestante que colaborou no planejamento e na execução do Levante de 1798. A rebelião fracassou e Wolfe Tone foi preso, mas se suicidou na prisão antes de ser executado pela coroa britânica. Sua morte tornou-se um ícone na luta nacionalista e Wolfe Tone, ao morrer jovem, foi transformado em herói nacional (p. 106).

Com o Ato de União de Grã-Bretanha e Irlanda em primeiro de janeiro de 1801[76] mais mudanças aconteceram. O contexto dessa união é vital ao nacionalismo, uma vez que a questão católica estava diretamente relacionada. Segundo English (2006), católicos esperavam que o Ato de União trouxesse também sua emancipação. Contudo, isso não ocorreu com a rapidez esperada e outro levante aconteceu: a rebelião de Robert Emmet (1778-1803), em 1803 (p. 115-116). Emmet conhecia os rebeldes de 1798 e possuía uma trajetória revolucionária. Advogado protestante, conduziu o Levante de 23 de julho de 1803 com armas de fabricação própria. No entanto, Emmet e seus companheiros não conseguiram ocupar o Dublin Castle, centro da administração britânica, e a rebelião logo foi sufocada. Emmet foi preso e condenado à morte por traição. Sua execução pública aconteceu por enforcamento e decapitação para servir de exemplo a outros rebeldes que desejassem insurgir

---

contratação deles para o serviço público, impuseram multas a católicos que não frequentavam as atividades anglicanas e retiraram o direito a grandes propriedades de terra. Em 1828-29, as leis penais foram em grande parte revogadas, mas somente foram excluídas em 1920 com o Ato do Governo da Irlanda.

[76] O Ato de União de Reino Unido de Grã-Bretanha e Irlanda agregou oficialmente a Irlanda ao Reino Unido. Antes disso, os dois países possuíam apenas um acordo e, desde 1542, o rei da Inglaterra era também rei da Irlanda. Na prática o Ato de União unificou os parlamentos irlandês e inglês, incluindo vagas para parlamentares irlandeses, determinou a Igreja da Inglaterra como Igreja da Irlanda e estabeleceu a taxa de impostos a ser paga pela Irlanda.

contra a coroa. Porém, tal qual Wolfe Tone, a memória de Emmet foi imortalizada pela narrativa nacionalista (ENGLISH, 2006, p. 122).

Apesar de todos os levantes e do Ato de União, a questão católica permaneceu sem solução por um longo período. Desse cenário surgiu uma importante figura: Daniel O'Connell (1775-1847), conhecido como "O Libertador". O'Connell foi um advogado católico proveniente do condado de Kerry e responsável pela introdução do nacionalismo de massa na Irlanda. Suas pautas de reinvindicação eram os direitos dos católicos e as relações entre Irlanda e Grã-Bretanha. Acredita-se que O'Connell fundou a Catholic Association (1823), cuja modesta taxa de adesão permitia que pessoas de baixa renda se associassem, o que garantiu a associação de muitos membros (ENGLISH, 2006, p. 129). O'Connell também conquistou o apoio de padres e religiosos, que espalhavam as mensagens das associações nas missas de domingo. Ele, juntamente com o Duq0075e de Wellington (primeiro ministro britânico na época), levou a causa católica para o parlamento de Westminster. Os direitos dos católicos, conhecidos como *Catholic Relief*, foram estabelecidos entre 1828 e 1829. No entanto, nem todos os direitos reivindicados foram concedidos (p. 130-131).

Nas palavras de English (2006), foi com O'Connell que o nacionalismo irlandês se relacionou definitivamente ao catolicismo. Ao conseguir o apoio de padres e autoridades religiosas locais, O'Connell fundiu o nacionalismo com a religião. O'Connell também definiu a política do nacionalismo: um movimento moderno com raízes nas tradições culturais (p. 139).

Além do *Catholic Relief*, Daniel O'Connell possuía outra causa: a revogação do Ato de União. O'Connell pretendia entrar em campanha para que a Irlanda fosse governada por seu próprio monarca, Lordes e Comuns, sem conexões com a Grã-Bretanha (ENGLISH, 2006, p. 132). A Loyal National Repeal Association foi fundada em 1840, com objetivos puramente políticos, uma vez que O'Connell era contrário à revolução e à violência.

Contudo, um braço da associação não compartilhava dos mesmos pensamentos que O'Connell: os Young Irelanders[77] não possuíam qualquer objeção ao uso da violência (p. 132-134).

A Young Ireland defendia a "*desanglicização*"[78] da Irlanda. A nação irlandesa seria definida de acordo com sua história, isto é, o passado celta; toda influência inglesa deveria ser suprimida. Segundo English (2006), o grupo possuía uma linha romântica, que evocava a memória de heróis passados. Porém, a Young Ireland não ficou somente no plano das ideias: em 1848, o grupo organizou um levante, também conhecido como Rebelião da Fome (por ter acontecido durante a Grande Fome), na região sul do condado de Tipperary. No entanto, o levante foi rapidamente reprimido por forças policiais e os envolvidos, presos (p. 144).

A tradição dos levantes continuou durante o século XIX. Em 1858 foi fundada a Irish Republican Brotherhood (IRB), cujos membros eram também conhecidos como "*Fenians*". O grupo acreditava na ação armada como meio para conquistar a independência, pois o nacionalismo constitucional dos parlamentares havia se mostrado pouco útil. Os *Fenians* passaram a importar armas clandestinamente para um levante em 1865. No entanto, o

[77] A Young Ireland foi fundada por Thomas Davis (1814-1845), jornalista e advogado formado pela Trinity College. Davis era membro da Loyal National Repeal Association e admirador de O'Connell, mas tornou-se insatisfeito com a associação ao perceber que O'Connell não defendia a educação não sectária. Davis acreditava que a Irlanda estava muito "*anglicizada*", mas que esse processo poderia ser revertido através da renascença da língua gaélica e do ensino de história irlandesa a fim de que a identidade gaélica fosse recuperada. Juntamente com Charles Gavan Duffy (1816-1903) e John Blake Dillon (1814-1866), fundou o jornal patriota *The Nation*, cujo lema era "eduque para ser livre".

[78] Os escritos de Thomas Davis, que defendiam a necessidade de "desanglicizar" a Irlanda, influenciariam os nacionalistas do século XX. Entre eles estava Douglas Hyde (1860-1949), classicista, professor de gaélico, jornalista e primeiro presidente da Irlanda. Em 1892, Hyde conferiu sua famosa palestra "A necessidade de desanglicizar a Irlanda" à Sociedade Literária Nacional Irlandesa. Sua fala defendeu que a Irlanda precisava voltar às origens celtas devido à posição anômala em que se encontrava: não era irlandesa, nem inglesa. Para Hyde, o processo de "anglicização" da Irlanda aconteceu de forma abrupta (principalmente durante a Grande Fome e a morte/emigração de milhares de pessoas) e que então os irlandeses simplesmente escolheram falar inglês. No entanto, a adoção da língua inglesa não os tornou ingleses. Hyde presumia que seus compatriotas odiavam os ingleses, mas continuavam imitando-os. Consequentemente, Hyde defendeu que a Irlanda não produziria boa literatura ou arte enquanto estivesse em posição anômala. Hyde considerava o objetivo de Thomas Davis - a produção de uma literatura irlandesa em inglês - como uma empreitada brilhante, mas que não obteve sucesso por não conseguir a adesão dos camponeses irlandeses, que ainda falavam a língua gaélica e mantinham vivas as tradições. Por fim, Hyde defendia que era grande a necessidade de produção, leitura e divulgação de literatura anglo-irlandesa ao invés da literatura puramente inglesa, pois a Irlanda não deveria ser uma nação de imitadores.

governo, através de informantes e agentes infiltrados na associação, descobriu os planos de rebelião e prendeu os líderes (ENGLISH, 2006, p. 179-181). Com outras repetidas tentativas de rebelião, os Fenians deixaram um legado de mártires e heróis para as futuras gerações, celebrados como ícones da resistência republicana em baladas, canções e jornais (p. 190-191).

Aqueles contrários à luta armada eram favoráveis ao nacionalismo constitucional. Em 1870 o movimento do *Home Rule* foi fundado por Isaac Butt (1813-1879), que defendia a criação de um parlamento em Dublin (p. 192-193). Butt teve o apoio de uma das figuras políticas mais importantes do século XIX: Charles Stuart Parnell (1846-1891), membro do parlamento inglês, cuja pauta era relacionada à questão agrária na Irlanda. Parnell relacionou a política agrária à luta parlamentar pela autonomia política e conquistou o apoio da igreja católica e da IRB: como comunidade, as forças seriam unidas para conquistar a liberdade (p. 222). A figura de Parnell é emblemática para o nacionalismo, uma vez que ele uniu questões rurais, religiosas e de classe às causas nacionalistas, e utilizou sua influência política para enfatizar a questão irlandesa.

No início do século XX, o nacionalismo irlandês apresenta características bem definidas: influenciado pela Renascença Literária Gaélica do fim do século XIX e início do século XX, pretende reforçar a identidade irlandesa construída pela língua e pela cultura gaélica[79]. O nacionalismo da época representa a Irlanda como um país rural e puro, distante da cultura urbana britânica, e glorifica o passado, considerando-o a solução para o presente (MARTIN, 2003, p. 31). O partido político Sinn Féin, fundado por Arthur Griffith e William Rooney em 1905, era o braço político nacionalista e defendia o fortalecimento da cultura, da indústria e do comércio irlandês para a concretização da autonomia irlandesa.

[79] É importante mencionar aqui o papel da Gaelic League no reavivamento da cultura gaélica. Fundada em 1893 por Douglas Hyde, Eoin MacNeill e outros, a Gaelic League tinha o objetivo de reavivar a língua gaélica e a história irlandesa através de cursos de língua e história. A Gaelic League foi também muito importante na publicação de coletâneas de fábulas folclóricas antigas e na divulgação de práticas culturais tradicionais.

Inicialmente, o Sinn Féin não se aliou a outros movimentos sociais da época, mas a participação de James Connolly trouxe o socialismo para o movimento nacionalista. Connolly acreditava na união entre os ideais sociais e nacionais porque a revolução socialista somente poderia acontecer quando a Irlanda fosse independente. Para Connolly, o nacionalismo era "um veículo de progresso" (BOYCE, 1995, pp. 300-305). Connolly então formou um pequeno exército de trabalhadores, o Irish Citizen Army (ICA), que se aliou aos Irish Volunteers para o Levante de Páscoa de 1916.

No entanto, apesar da contribuição de Connolly, o nacionalismo irlandês não tinha em suas diretrizes de luta a revolução social. Segundo Terence Brown (2004), o nacionalismo considerava os problemas sociais da Irlanda como resultados da exploração britânica; portanto, nas entrelinhas, entendia-se que as desigualdades seriam resolvidas com a independência. Porém, mesmo após o fim do domínio britânico, a sociedade irlandesa continuava desigual, principalmente devido à economia estagnada do Estado Livre Irlandês e à falta de políticas públicas sociais (p. 5-6). Brown alerta que os problemas sociais no início do século XX não se deviam somente às condições econômicas, mas também à composição da sociedade irlandesa, que era conservadora, homogeneizante e rural. O conservadorismo irlandês impulsionou o continuísmo de práticas rurais vistas nos séculos anteriores (p. 8).

É importante salientar que o nacionalismo irlandês, embora diferente do nacionalismo de nações mais extensas (que buscava a união para fortalecer o estado em vez da separação, como no caso irlandês), somente se tornou significante quando foi definido em harmonia com o discurso político europeu (GIBBONS, 1996, p. 137-138). A Irlanda se caracterizou como nação soberana oprimida por um poder estrangeiro; seu povo, sua língua e sua cultura somente encontrariam a plenitude ao expulsar os intrusos de seu território - pensamento comum ao nacionalismo clássico europeu (p. 135). É verdade que grupos armados como a IVF e a UVF foram fundados a partir da crise do *Home Rule*, mas, segundo

Foster (1989), o cenário ideal para o Levante de Páscoa foi também criado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial, que adiou o *Home Rule* e afetou gravemente a economia. Os nacionalistas acreditavam que a guerra era a única oportunidade para o crescimento e fortalecimento da Irlanda como nação (pp. 471-473).

Nas palavras de Roy Foster, a ideologia que motivou os acontecimentos de 1916 se deve ao radicalismo do poeta, professor e jornalista Patrick Pearse[80]. Este associava a causa irlandesa ao sacrifício de Cristo, e a estética de seus escritos "frequentemente celebrava a beleza de rapazes morrendo no auge, no lugar do amadurecimento para os comprometimentos da vida adulta[81]" (FOSTER, 1989, p. 477, tradução minha). Foster afirma que a retórica do Levante foi poética devido à participação de poetas, tal qual Pearse, e a mística cristã que influenciou na construção da identidade irlandesa católica e gaélica (p. 479). Para Diarmaid Ferriter,

> many of the revolutionary generation grew to adulthood on a diet of propaganda and writing which had strongly emphasized Ireland's exclusivity in the annals of heroism and suffering; a tortured history that was merely a prelude to a new chapter of independence. Irish historical fiction in the nineteenth and early twentieth centuries strongly invoked the Irish landscape, character, ancient Celtic genealogy and racial traits, and the continuity between past and present: a Gaelic and Catholic nation that was distinct and which could at best tolerate Norman and Anglo-Irish as exotic minority settlers[82] (FERRITER, 2010, edição Kobo).

Essa ideologia foi intensificada após a independência, quando o estado irlandês enfatizou Pearse e seus companheiros como mártires e heróis da causa irlandesa. A retórica do Levante foi estendida a comemorações posteriores, como o jubileu de 60 anos da rebelião, em 1966 e o jubileu de 75 anos em 1991.

---

[80] Ver nota 34.

[81] "Pearse's aesthetics frequently celebrated the beauty of boys dying bravely in their prime, rather than growing into the compromises of adulthood".

[82] "Muitos da geração revolucionária se tornaram adultos em meio a uma dieta de propaganda e escrita que havia enfatizado fortemente a exclusividade da Irlanda nos anais do heroísmo e do sofrimento; uma história torturada que era meramente o prelúdio de um novo capítulo da independência. A ficção histórica irlandesa do século XIX e começo do século XX invocava fortemente a paisagem irlandesa, o caráter, genealogia celta antiga, características raciais e a continuidade entre passado e presente: uma nação gaélica e católica que era distinta e que poderia, no máximo, tolerar normandos e anglo-irlandeses como colonos minoritários".

É esta retórica católica, romântica e elitista que Roddy Doyle critica em *A Star Called Henry*. O romance contesta desde a representação nacionalista da paisagem pitoresca da Irlanda até o modo como os heróis nacionalistas são representados, mostrando e (des)construindo os mecanismos que o nacionalismo utiliza. Doyle também faz uma enfática crítica social e reforça que a narrativa nacionalista colaborou para a manutenção da desigualdade na Irlanda. A seguir analisaremos como esses pontos são desenvolvidos no romance de Doyle.

2.1 A cidade: berço do heroísmo nacionalista?

A narrativa pitoresca de Henry Smart começa em 1900, quando os pais do narrador-protagonista se conhecem. A família Smart é moradora de Dublin, que era uma cidade de contrastes nos primeiros anos do século XX. Nesse período, a Irlanda vivia um momento peculiar, no qual a memória dos acontecimentos dos últimos cinquenta anos, como a Grande Fome e a Guerra Agrária[83], era contemporânea de um senso de nacionalismo e identidade irlandesa que culminaria na década de revoluções de 1913-1923. Diarmaid Ferriter (2010) salienta o "senso de vibração cultural" do período, consequência do Renascimento Gaélico, que buscava a promoção da língua e da cultura irlandesa, além da popularidade de escritores de excelência que publicavam na época, entre eles James Joyce (1882-1941), William Butler Yeats (1865-1939) e George Bernard Shaw (1856-1950). Segundo Ferriter, a primeira década do século XX foi marcada por um sentimento otimista, pois a Irlanda havia passado por transformações sociais importantes ao final do século anterior:

[83] A Guerra Agrária ou Irish Land War ocorreu entre 1879 e 1882. Impulsionada pela ação da Irish National Land League - que defendia a redistribuição de terras ocupadas por latifundiários, o fim de despejos por falta de pagamento de aluguel e o direito de lucro para o locatário – tratou-se de um conflito muito violento, mas que proporcionou aos pequenos agricultores locatários a redistribuição de terras, além do principal: o direito a comprar propriedades.

> Allowing for some exaggeration, there were many reasons for optimism in late nineteenth- and early twentieth-century Ireland. The social transformation of the nineteenth century had been characterized by the increasing organization of larger agricultural holdings, complemented by a growth in banking and the development of railways. […] The net result, according do F. S. L. Lyons [...] "was to substitute a rural bourgeoisie for a rural proletariat"[84] (FERRITER, 2010, edição Kobo).

No entanto, o otimismo econômico e cultural contrastava com a realidade social da Irlanda, principalmente na capital. Dublin vivia uma séria crise humanitária, com a maior taxa de mortalidade infantil e adulta do Reino Unido, ausência de assistência social e negligência por parte do governo (FERRITER 2010). Uma das características mais marcantes do período são os cortiços de Dublin, grandes casas georgianas pertencentes à aristocracia que foram compradas por arrendatários, divididas em quartos e alugadas para famílias pobres. Segundo Kevin C. Kearns (2006), em 1798 já havia cortiços em Dublin, mas o problema habitacional se agravou durante a Grande Fome, quando houve grande êxodo do campo para a cidade. Uma casa georgiana poderia abrigar de 50 a 80 pessoas e, no ano de 1900, 21.747 famílias viviam em 6.196 cortiços (p. 7-8). As condições de vida nessas casas eram precárias:

> The living conditions of many tenement dwellers were hellish. Their buildings were decayed, dangerous, and sometimes collapsed, killing occupants. Conditions of overcrowding were appalling. Some tenement areas had 800 people to the acre, as many as a hundred persons in one house, and fifteen to twenty family members in a single tiny room. A primitive toilet and water tap in the rear yard to serve all the inhabitants of a house. Amid such suffocating humanity and lack of sanitation it is small wonder that the tenements were condemned as "multitudinous fever nests and death traps"[85] (KEARNS, 2006, p. 2).

---

[84] "Permitindo-se exagero, havia muitas razões para otimismo no fim do século XIX e no início do século XX. A transformação social do século XIX foi caracterizada pela crescente organização de maiores arrendamentos agrários, complementada pelo crescimento no sistema bancário e no desenvolvimento de ferrovias. [...] O resultado líquido, de acordo com F. S. L. Lyons [...] 'foi substituir uma burguesia rural por um proletariado rural'".

[85] "As condições de vida de muitos moradores de cortiços eram infernais. Seus prédios eram deteriorados, perigosos e às vezes desabavam, matando os ocupantes. As situações de superlotação eram terríveis. Algumas áreas de cortiços tinham oitocentas pessoas por acre, cem pessoas em uma só casa e de quinze a vinte famílias em um único quarto minúsculo. Um banheiro primitivo e uma torneira de água no quintal de trás serviam todos os habitantes de uma casa. Em meio a tão sufocante humanidade e ausência de saneamento, não é de se admirar que os cortiços tenham sido condenados como 'numerosos ninhos de febre e armadilhas mortais'".

Os arrendatários dos cortiços, geralmente donos de pequenos negócios, eram cruéis e violentos, e muitas vezes expulsavam locatários injustamente. Os donos das casas também não realizavam qualquer tipo de manutenção nos velhos edifícios. A Dublin Corporation, responsável pela estrutura habitacional da cidade, era negligente e não fiscalizava a manutenção das casas (KEARNS, 2006, p. 8-9).

A questão da saúde era igualmente problemática nos cortiços. Devido à falta de saneamento e às péssimas condições de vida, as principais doenças que acometiam os pobres eram tuberculose, difteria, catapora, febre tifóide, pneumonia, coqueluche, doenças respiratórias em geral, artrite reumatoide e diarreia (KEARNS, 2006, p. 13). As crianças eram as principais vítimas das condições precárias:

> Children, naturally, were the most helpless victims. In the 1920s the infant mortality rate (death of infants under age one) was 116 per thousand, a figure five times higher than among the children of the healthy suburbs. About 20 per cent of all deaths in the inner-city occurred among those less than a year old and nearly all of these were among the poorer classes. Even those infants who did survive their first year faced an ongoing struggle to sustain life amid their unhealthy surroundings[86] (KEARNS, 2006, p. 14).

Os habitantes de cortiços também enfrentavam preconceito por parte da sociedade e até mesmo das ordens religiosas. Pobres eram considerados merecedores de sua condição "devido ao seu caráter corruptível" e "seu hábito de viver em meio à sujeira e à doença" (KEARNS, 2006, p.15). Talvez por essa razão os cortiços tenham sido pouco estudados academicamente, e não há muitos registros de suas histórias (p. 3). Contudo, enquanto há poucos estudos acadêmicos, escritores da época, tais como Seán O'Casey (1880-1964),

[86] "Crianças, naturalmente, eram as vítimas mais indefesas. Nos anos 1920, a taxa de mortalidade infantil (morte de crianças abaixo de um ano) era de 116 entre mil, um número cinco vezes maior do que entre as crianças dos subúrbios saudáveis. Cerca de 20 por cento de todas as mortes no centro da cidade ocorriam entre os menores de um ano e quase todos eles estavam entre as classes mais pobres. Até mesmo as crianças que realmente sobreviviam seu primeiro ano enfrentavam uma luta contínua para manter a vida em um ambiente não saudável".

James Plunkett (1920-2003) e James Stephens (1880-1950) já ficcionalizavam o êxodo do campo para a miséria na cidade e a vida nos cortiços[87].

A Dublin dos cortiços é o cenário da vida de Henry Smart em *A Star Called Henry*. Repleta de pobreza, com altos índices de mortalidade infantil, violência, prostituição e decadência, a cidade representada no romance necessita de uma séria revolução social. Na primeira parte da obra, Henry narra seu nascimento em um quarto de cortiço em 1901. Sua mãe, Melody Nash, é ainda adolescente; seu pai, que tem uma perna só e também se chama Henry Smart, é segurança de prostíbulo e assassino de aluguel. Durante o pouco tempo em que permanece unida, a família de Henry é marcada por doenças, mortes, despejos, alcoolismo e negligência. Henry quer contar sua história porque ele pouco sabe de suas origens - "as árvores genealógicas dos pobres não crescem a qualquer altura"[88] – e histórias "eram as únicas coisas que os pobres tinham"[89] (DOYLE, 2005, p. 7, tradução minha). A vida de Henry é marcada por histórias que ouve ou que ele mesmo inventa.

Sua história começa com o "primeiro encontro" de seus pais. Henry imagina que sua mãe Melody, ao retornar de uma missa, encontra seu futuro literalmente esbarrando em Henry Pai, que estava caído em uma sarjeta, bêbado e sem sua perna de pau. Os dois se casam e alugam um quarto em Silver Alley, onde muitas outras famílias pobres moram. Henry descreve o cenário dos cortiços:

> Houses bending towards each other, hooding the alley below, and ready to topple. Flaking brick and rotten wood; a good wind or a push would bring them down. Sneering replicas of their own room, leaning towards them, they could see the houses dying. To the right of their window they could see the alley's missing teeth, three houses that had fallen into fire five years before. Three houses and eighty-seven people, the flames licking Melody and Henry's window. They could open the window and look down at the alley, at the stray dogs and children, bare feet and

[87] Obras contemporâneas também exploram os cenários dos cortiços. Um exemplo é o livro *Angela's Ashes* (1996), de Frank McCourt (1930-2009).

[88] "The family trees of the poor don't grow to any height".

[89] "Stories were the only things the poor owned".

> rickets, the beatings and evictions, the running dirt and pain[90] (DOYLE, 2005, p. 13).

Esse ambiente, muito diferente das paisagens pitorescas onde os heróis míticos lutaram pela liberdade da Irlanda, não estava destinado a criar um herói que lutaria pela independência irlandesa anos depois. A arquitetura social de Dublin em *A Star Called Henry* exclui e reforça a desigualdade, dividindo a cidade entre ricos e pobres, e tornando quase impossível que o protagonista deixe as margens da sociedade.

Os familiares de Henry são personagens característicos desse ambiente. São pessoas sem oportunidade, doentes, com muitos filhos e sem emprego digno. Henry conta que sua mãe era uma jovem inteligente, com chances de um futuro esplêndido, tal qual seu nome, que evoca musicalidade e leveza:

> Melody Nash. I think of the name and I don't see my mother. Melody melody. She skips, she laughs, her black eyes shine happy. Her blue-black hair dances, her feet lick the cobbles. Her teacher is fond of her, she's a fast learner. She's quick at the adding, her letters curl beautifully. She has a great future, she'll marry a big noise. She'll have good meat each day and a house with a jacks. Out of the way, here comes melody Melody, out of the way, here comes melody Melody[91] (DOYLE, 2005, p. 3).

Porém, Henry afirma que, assim como ele, Melody nunca pôde ser uma criança porque "não havia crianças em Dublin"[92] (DOYLE, 2005, p. 3, tradução minha). Ao contrário do que Henry afirma inicialmente, sua mãe nunca foi bonita. Suas lembranças são de Melody doente, fraca e consumida pela pobreza. Embora Melody quisesse escolher se

---

[90] "Casas se inclinando em direção às outras, escondendo o beco abaixo e prontas para cair. Tijolos descamados e madeira apodrecida; um bom vento ou um empurrão as colocaria abaixo. Réplicas irônicas de seu próprio quarto, inclinando-se em sua direção, era possível ver as casas morrendo. À direita de sua janela eles podiam ver o beco desdentado, três casas que haviam se incendiado cinco anos antes. Três casas e oitenta e sete pessoas, as chamas lambendo a janela de Melody e Henry. Eles podiam abrir a janela e olhar o beco, os cães de rua e as crianças, os pés descalços e o raquitismo, os espancamentos e os despejos, a sujeira corrente e a dor".

[91] "Melody Nash. Eu penso no nome e não vejo minha mãe. Melody melodia. Ela pula, ela ri, seus olhos negros brilham felizes. Seu cabelo preto azulado dança, seus pés lambem os paralelepípedos. Sua professora tem carinho por ela, ela é uma rápida aprendiz. É ágil na adição, suas letras curvam lindamente. Ela tem um grande futuro e casará com um figurão. Terá carne boa a cada dia e uma casa com banheiro. Saia da frente, lá vem melodia Melody, saia da frente, lá vem melodia Melody".

[92] "There were no children in Dublin".

teria filhos ou não, é forçada a encarar o futuro já em sua festa de casamento, quando as vizinhas a aconselham:

> There was a party in her parents' room on Bolton Street. Nothing swanky, a few bottles and some music. The neighbour women queued up to hand over the wisdom to Melody.
> —Remember now, love, said old Missis Doody from the back parlour. —Give the babby half a bottle of stout every night and that'll kill the maggots.
> —I'm not having a baby, said Malody Smart.
> —Of course you'll be having a baby, said Missis Doody, a woman as old and as dirty as the house. – We all had babbies. I had five or six.
> —I'm not having a baby *now*, said Melody. —And I don't know who told you any different.
> —And now, said old Missis Doody. —One-legged babbies you'll be having. One after the other[93] (DOYLE, 2005, p. 9, grifo do autor).

Melody não tem escolha. A maternidade consome seu corpo e, como se cumprisse a profecia da Senhora Doody, ela tem um filho após o outro. Seu primogênito, a quem ela e seu marido dão o nome de Henry, morre no parto. Dessa forma, o protagonista do romance é "o Segundo ou Terceiro Henry" de Melody, e ela terá vários outros bebês que sobreviverão ou não. Após o nascimento do protagonista, Melody torna-se depressiva e alcoólatra, situação que se agrava quando seu marido desaparece. Ela se transforma em uma mulher fraca e doente, e essa é a última imagem que Henry tem dela:

> What did Melody Nash look like? She was sixteen. That's all I know. I see her later, only five, six years further on. An eternity. An old woman. Big, lumpy. sad. Melody Smart. I see that woman sitting on the step and I try to bring her back six years, I try to make the age and the pain drop off her[94] (DOYLE, 2005, p. 5).

---

[93] "Houve uma festa no quarto de seus pais em Bolton Street. Nada sofisticado, apenas algumas garrafas e um pouco de música. As mulheres vizinhas fizeram fila para dar conselhos à Melody.
—Se lembre agora, querida, disse a velha Senhora Doody, do salão de trás. —Dê ao bebê meia garrafa de cerveja preta todos os dias e isso vai matar os vermes.
—Eu não vou ter um bebê, disse Melody Smart.
—Claro que você vai ter um bebê, disse a Senhora Doody, uma mulher tão velha e suja quanto a casa. —Todas nós tivemos bebês. Eu tive cinco ou seis.
—Eu não vou ter um bebê *agora*, respondeu Melody. — E eu não sei quem te disse o contrário.
—Ah, disse a velha Senhora Doody. —Bebês de uma perna só você vai ter. Um atrás do outro".

[94] "Como Melody Nash era? Ela tinha dezesseis anos. Isso é tudo o que eu sei. Eu a vejo tempos depois, somente cinco, seis anos à frente. Uma eternidade. Uma mulher velha. Grande, cheia de caroços, triste. Melody Smart. Eu vejo aquela mulher sentada no degrau e eu tento trazê-la de volta seis anos, eu tento fazer a idade e a dor deixá-la".

Henry Pai é, segundo o narrador, um homem de 25 anos cheio de mistérios. Segurança do bordel de Dolly O'Blong e também matador de aluguel, Henry Pai transmite sua mensagem através do "tap tap" de sua perna de pau. Ao matar pessoas, Henry Pai deixa um recado de seu chefe: "Alfie Gandon diz Oi"[95] (p. 26, tradução minha), uma referência a seu patrão, Gandon, que ordena as mortes. Henry Pai desaparece misteriosamente, deixando apenas sua perna de pau, que Henry carrega consigo durante grande parte da vida. Por ser uma pessoa misteriosa, o pai do protagonista não tem uma descrição detalhada de sua vida no romance. Ele representa os frutos de famílias rompidas e disfuncionais que habitam os cortiços.

Os filhos de Melody e Henry Smart são negligenciados. A família se deteriora após o desaparecimento de Henry Pai e o alcoolismo de Melody. Desde cedo, Henry Filho caminha sozinho pelas ruas de Dublin juntamente com seu irmão menor, Victor. Eles vagam pela cidade à procura de comida e fazem pequenos serviços e furtos; são verdadeiros pícaros. Segundo o protagonista, o que os mantinha aquecidos à noite eram as histórias que o próprio contava (DOYLE, 2005, p. 67).

A educação na cidade de *A Star Called Henry* também não é para todos. Henry e Victor chegam a ser aceitos em uma escola por uma professora, a Senhora O'Shea; o protagonista e seu irmão demonstram muita inteligência, mas não permanecem muito tempo no ambiente escolar. Eles são insultados por uma freira, que os chama de "pagãos" e "órfãos". A educação, juntamente com a religião, é instrumento de marginalização. Henry afirma que crianças pobres não prosperam na Dublin de seu tempo, mesmo se forem espertas o bastante para sobreviver. Dublin é uma cidade cheia de "fagulhas brilhantes" que nunca terão a chance de brilhar: "[...] nós nunca, nunca seríamos permitidos nos degraus brilhantes,

[95] "Alfie Gandon says Hello".

no conforto e no aconchego atrás das portas e janelas. [...] Eu era a fagulha mais brilhante em uma cidade cheia de fagulhas brilhantes e desesperadas"[96] (DOYLE, 2005, p. 66).

A arquitetura humana dos cortiços é composta por doença e morte. Devido às péssimas condições, Melody Smart tem uma série de abortos ou perde seus bebês logo após o parto. Henry é uma criança miraculosamente saudável, mas seu irmão Victor é vítima de tuberculose. Henry atribui a morte de seu irmão à privação. Dublin, seu ar e sua negligência matam Victor:

> There was only me and Victor. We were all that mattered. He would never leave my side. His cough had been different. Just a cough. It was what you did when you breathed Dublin air. When you slept on the ground. When you didn't have shoes. […] You coughed when you ate bad food or none. When you'd never worn a coat. When everyone else around you coughed. […] The city killed Victor. And, today, the King was being crowned. In another city. In London. Did they cough till they died in London? Did kings and queens cough up blood? Did their children die under tarpaulins?[97] (DOYLE, 2005, p. 83).

Alguns anos depois, Henry conhece James Connolly, o líder do Irish Citizen Army, que o ensina a ler e a escrever. Henry sugere a Connolly a inserção de um trecho sobre os direitos das crianças na proclamação da independência em memória de Victor e de sua própria experiência, sugestão que é aceita por Connolly:

> —There should be something in there about the rights of children.
> He looked at me. He saw my pain, and the pain of millions of others. And his own.
> You're right, he said. Where, though?
> —Here, I said. —Between that there and the bit about the alien government. That's where it would fit.
> —Good, he said. —I'll suggest that, so.
> […]
> *The Republic guarantees religious and civil liberty*
> […]
> *and declares its resolve to pursue the happiness and prosperity of the whole nation and all its parts, cherishing all the children of the nation equally—*

[96] "[…] we'd never, ever be allowed the bright steps and into the comfort and warmth behind the doors and windows. […] I was the brightest spark in a city full of bright and desperate sparks".

[97] "Éramos só eu e Victor. Éramos tudo o que importava. Ele nunca saía do meu lado. Sua tosse era diferente. Só uma tosse. Era isso que você fazia quando respirava o ar de Dublin. Quando dormia no chão. Quando não tinha sapatos. […] Você tossia quando comia comida ruim ou nada. Quando nunca havia vestido um casaco. Quando todos à sua volta tossiam. […] A cidade matou Victor. E hoje o Rei estava sendo coroado. Em outra cidade. Em Londres. Eles tossiam até morrer em Londres? Reis e rainhas tossiam sangue? Suas crianças morriam embaixo de lonas?".

> My part. My contribution. My present to Victor[98] (DOYLE, 2005, p. 96-97, grifos do autor).

Apesar do cenário de violência, privação e pobreza, Henry Smart se autoproclama um prodígio. No entanto, o fato de ter sobrevivido à dura infância o leva a se alistar ao Irish Citizen Army e integrar o grupo que invade o General Post Office na Semana de Páscoa de 1916. A escolha de um herói proveniente das classes baixas é um dos aspectos da dessacralização dos heróis nacionalistas realizada por Roddy Doyle em *A Star Called Henry*.

2.2 A dessacralização do herói nacionalista

Henry vê a possibilidade de reagir à realidade hostil dos cortiços e ascender socialmente ao se juntar à comunidade de rebeldes que busca a liberdade da Irlanda. Influenciado pelas ideias de James Connolly, um dos objetivos do protagonista é lutar contra todas as instituições que mantêm a desigualdade em Dublin:

> I shot and killed all that I had been denied, all the commerce and snobbery that had been mocking me and other hundreds of thousands behind glass and locks, all the injustice, unfairness and shoes – while the lads took chunks out of the military[99] (DOYLE, 2005, p. 105).

John Brannigan (2003) afirma que a geração de Roddy Doyle, que presenciou as celebrações do 75º aniversário do Levante de Páscoa em 1991, enxerga uma lacuna entre o

---

[98] "—Devia ter alguma coisa sobre os direitos das crianças.
Ele olhou para mim. Ele viu minha dor e a de milhões de outros. E a sua própria.
—Você está certo, ele disse. —Mas onde?
—Aqui, eu disse. —Entre isso aqui e o pedaço sobre o governo estrangeiro. É onde encaixaria.
—Bom, ele disse. —Eu vou sugerir isso, então.
[...]
A república garante liberdade religiosa e civil
[...]
e declara sua resolução procurar a felicidade e a prosperidade de toda a nação e todas as suas partes, cuidando de todos os filhos da nação igualmente –
Minha parte. Minha contribuição. Meu presente para Victor".

[99] "Eu atirei e matei tudo o que me havia sido negado, todo comércio e esnobismo que havia caçoado de mim e outras centenas de milhares atrás de vidros e cadeados, toda injustiça, abuso e sapatos – enquanto os rapazes tiravam pedaços dos militares".

simbolismo nacionalista e a Irlanda pós-independente. Nas palavras de Brannigan, Doyle parece "articular a dissidência das ideologias falidas do nacionalismo ao final do século XX"[100] (BRANNIGAN, 2003, p. 119, tradução minha).

Nas palavras de Eric Hobsbawm (1995b), o nacionalismo chega enfraquecido ao final do século XX, não sendo mais a força histórica vista na Revolução Francesa e na Segunda Guerra Mundial porque fora enfraquecido pela criação de pequenos estados após a descolonização e pela divisão internacional do trabalho, que criou economias transnacionais ou multinacionais desde os anos sessenta. Além disso, segundo Hobsbawm, a nação foi revolucionada por avanços tecnológicos nos transportes e na comunicação, efeitos típicos da globalização (p. 169-182). Entretanto, é curioso perceber como o nacionalismo permanece no discurso das celebrações oficiais irlandesas, que continuam a exaltar os mártires nacionais e propagam o mesmo simbolismo de décadas atrás.

Em 1983, Ernest Gellner elabora uma das mais importantes teorias sobre o nacionalismo. Diferentemente de Hobsbawm (1995b), Gellner percebe que manifestações e conflitos nacionalistas, tais como o colapso da União Soviética, ainda estão em voga e isso justifica a relevância do estudo do nacionalismo sob um viés sociológico. Para Gellner, o nacionalismo é um fenômeno da industrialização e uma função da modernidade. O nacionalismo não é natural, arbitrário ou acidental: as mudanças trazidas pela industrialização, tais como as divisões sociais do trabalho, a homogeneização da alta cultura através da educação de massa e a definição de identidade através da cultura contribuem para a formação da nação (GELLNER, 2006, p. 24).

Gellner entende que a nação aglutina indivíduos de mesma cultura, isto é, sujeitos que possuem as mesmas ideias, signos, associações, comportamento e formas de comunicação. A

[100] [He seems to] articulate dissidence from the bankrupt ideologies of nationalism at the end of the twentieth century".

nação existe somente se seus membros reconhecem uns aos outros como membros dela; é preciso que atribuam direitos e deveres uns aos outros. Porém, Gellner enfatiza que nações e estados não são sinônimos e que nações não são uma necessidade. O nacionalismo entende a nação como destino, ou seja, todos os membros de uma mesma cultura estão destinados a formar a nação. No entanto, o estado não é dependente da existência da nação (p. 6). Dessa forma, Gellner define o nacionalismo primeiramente como um princípio político e, em seguida, diferencia *sentimento* de *movimento* nacionalista:

> Nationalism is primarily a political principle, which holds that the political and the national unity should be congruent. Nationalism as a sentiment, or as a movement, can best be defined in terms of this principle. Nationalist *sentiment* is the feeling of anger aroused by the violation of the principle, of the feeling of satisfaction aroused by its fulfilment. A nationalist *movement* is one actuated by a sentiment of this kind[101] (GELLNER, 2006, p. 1, grifos do autor).

Consequentemente, o princípio do nacionalismo é violado quando a nação falha na inclusão de todos os seus membros ou quando inclui estrangeiros. A violação mais séria do princípio nacionalista é o poder político nas mãos de indivíduos que não pertencem ao grupo dos dominados (p. 1). Assim sendo, o nacionalismo é baseado em etnia e no entendimento de que as nações devem ser governadas por seu próprio povo, e que estrangeiros não devem ser aceitos:

> Nationalism is a theory of political legitimacy, which requires that ethnic boundaries within a given state – a contingency already formal excluded by the principle in its general formulation – should not separate the power holders from the rest[102] (GELLNER, 2006, p. 1)

Eugene O'Brien (2002) afirma que Gellner está correto em apresentar a dimensão emocional do nacionalismo, mas sua definição estabelece que o "político" e o "nacional" são

---

[101] "O nacionalismo é primeiramente um princípio político, o qual determina que as unidades política e nacional devem ser congruentes. O nacionalismo como um sentimento ou como um movimento pode ser melhor definido nos termos deste princípio. O *sentimento* nacionalista é a sensação de raiva despertada pela violação do princípio, da sensação de satisfação provocada por seu cumprimento. Um *movimento* nacionalista é aquele acionado por um sentimento deste tipo".

[102] "O nacionalismo é uma teoria de legitimidade política, a qual requere que fronteiras étnicas dentro de um determinado estado – uma contingência já formalmente excluída pelo princípio em sua formulação geral – não separem os detentores do poder do resto".

fatos. Gellner também associa política à etnia, o que é problemático para O'Brien: essa associação trata a política como algo que não vai além de identidade (*selfhood*) e alteridade, se tornando apenas mantenedora do *status quo* definido pela etnia (p. 13-14). No entanto, para O'Brien, a separação entre "sentimento" e "movimento" é importante para o entendimento epistemológico do nacionalismo, uma vez que essa separação é crucial para a formação do nacionalismo e sua questão central: a identidade (p. 14).

Dessa forma, é importante questionar o que é pertencer a uma nação e como o indivíduo se torna membro dela. O'Brien comenta a origem etimológica do termo nação, que vem do latim *natio*, significando "raça". Na lei romana havia a diferenciação entre a "lei de sangue" – o país de uma pessoa é o mesmo de seus pais – e a "lei do solo" – o país de uma pessoa é onde ela nasce. Assim, O'Brien entende que a etimologia estabelece as raízes da nação e do nacionalismo como definição de raça, território, língua e homogeneidade ideológica (2002, p. 11). Para o nacionalismo irlandês, o *lococentrismo* é essencial: o local de nascimento do indivíduo determina se ele é nacionalista ou unionista (p. 12).

O'Brien defende que para o exame efetivo da identidade nacionalista é necessário considerar as questões de linguagem e do consciente (2002, p. 15). A narrativa é importante para o nacionalismo pois é através dela que a história da nação é reescrita. Os mitos desempenham papel necessário na narrativa nacionalista: são ao mesmo tempo reflexão e reescrita. Segundo O'Brien,

> narratives create the myths of nationalism, and these are both protean and similar in that they feature a telling to the self of the self, a telling which, in the process, is performative in that it is creative of that self, at both conscious and unconscious levels. […] language [is] a medium through which a reflection of the self is created and reified so that it eventually becomes a hypostasized image which fixates and controls the development of that self. This narrative reflection will prove to be a misrecognition of selfhood, and my central premise is that nationalist discourse is constituted by this very act of misrecognition[103] (O'BRIEN, 2002, p. 15-16).

[103] "Narrativas criam os mitos do nacionalismo e são tanto variáveis quanto similares na apresentação de uma narrativa do ser para o ser, uma narrativa que, no processo, é performativa ao criar o ser, em níveis conscientes e inconscientes. [...] a linguagem [é] um meio através do qual um reflexo do ser é criado e reificado para que ele finalmente se torne uma imagem hipostasiada que fixa e controla o desenvolvimento daquele ser. Este reflexo

Em *A Star Called Henry*, Roddy Doyle percebe a importância dos mitos para o nacionalismo e os usa como cerne do romance. Henry Smart constrói seu próprio mito: assim como ele inventa sua mãe e seu pai (este que por sua vez inventa sua esposa e a si mesmo), o protagonista cria um mito sobre si que é corroborado mais tarde a fim de trazer Henry novamente para a luta nacionalista (LANTERS, 2002, p. 249). Henry se compara a Cristo, transformando ironicamente seu nascimento em mito:

> Henry Smart the Second or Third came charging into the world on a river of water and blood that washed the news off the papers. […] A shooting star went scooting across the black sky over Dublin. […] Where were the three wise man? Where were the sheep and the shepherds? They missed it, the fuckin' eejits. They were following the wrong star. They missed the birth of Henry Smart, Henry S. Smart, the one and only me. On the 8th of October, 1901, at twenty-two minutes past seven[104] (DOYLE, 2005, pp. 21-22).

Henry Smart se declara como *The Glowing Baby*, a criança mais saudável e bonita da região, com um futuro brilhante à vista. O bebê Smart também tem o poder de transformar o ambiente à sua volta: é considerado um "milagre". Assim como Cristo, o bebê tem o poder de retirar toda a miséria apenas com o "toque dos dedos" (DOYLE, 2005, p. 23). Alguns anos mais tarde, Henry é transformado em balada por seu companheiro nacionalista Jack Dalton - "[...] *Ele lutou como um leão com o coração de um irlandês* [...] *O orgulho de todos os* Gaels *era o jovem Henry Smart*"[105] (p.170, grifos do autor, tradução minha) - e busca convencer o leitor de que, realmente, era uma lenda. Porém, "um pouco de adulação constrói grandes rebeldes"[106] (p. 249, tradução minha), afirma Henry, e a sua lenda não passa de auto-

---

narrativo provará ser um falso reconhecimento do eu e minha premissa central é de que o discurso nacionalista é constituído por este mesmo ato de falso reconhecimento".

[104] "Henry Smart Segundo ou Terceiro veio ao mundo em um rio de água e sangue que lavou as notícias dos jornais. [...] Uma estrela cadente cruzou o céu negro de Dublin. Onde estavam os três reis magos? Onde estavam as ovelhas e os pastores? Eles perderam o meu nascimento, malditos idiotas. Eles estavam seguindo a estrela errada. Eles perderam o nascimento de Henry Smart, Henry S. Smart, o verdadeiro e único eu. Em 8 de fevereiro de 1901, às sete e vinte e dois".

[105] "*He fought like a lion with an Irishman's heart* [...] *The pride of all Gaels was young Henry Smart*".

[106] "A bit of flattery makes great rebels".

adulação. Seu nascimento foi como o de Cristo, mas os três reis magos não estavam lá para testemunhar. Henry nem sequer tem um nome próprio, pois seu irmão mais velho também tem esse nome e todos se recusam a chamar o protagonista assim. O narrador é "o outro Henry. A sombra. O impostor"[107] (p. 33, tradução minha) com a necessidade de afirmar repetidas vezes sua identidade. Até mesmo sua suposta importância é limitada, pois, após certo tempo, ninguém mais se lembra do "bebê brilhante". Henry é um "herói vivo", "o homem mais bonito da sala", mas reconhece que não é importante. Após construir seu próprio mito, Henry admite que é fruto de sua própria invenção e que é completamente descartável também devido à sua classe social.

Para O'Brien (2002), o estudo da narrativa nacionalista supera os problemas decorrentes das tentativas de definir nacionalismo. Na Irlanda, o ano de 1916 marca a reafirmação da *irlandesidade*; diversas empreitadas de narrativa nacional foram realizadas no período, tais como o Renascimento Literário Gaélico, a fundação da Gaelic League e outras associações. Segundo O'Brien,

> this period of colonial upheaval – with the almost standard attendant processes of nationalist consciousness-raising, independence movement, armed rebellion, war of independence/liberation and an ensuing civil war – became part of the process of a national imaginary, defining Irishness as it emerged from the colonial shadow of Britain. This whole period, or more correctly, the narrative enculturation of this period, became a nodal point, or *point de caption* from which particular notions of Irishness were traced[108] (O'BRIEN, 2002, p. 16).

No entanto, O'Brien alerta que tal processo cultural corre o risco de se tornar uma ortodoxia epistemológica, o centro da identidade, a reafirmação de um mito que eleva e reifica poderes políticos, tornando-se um fetiche (O'BRIEN, 2002, p. 16). Para Jacklein

[107] "I was the other Henry. The shadow. The impostor".

[108] "Este período de agitação colonial – com os processos quase padrão e concomitantes de conscientização nacionalista, movimento pela independência, rebelião armada, guerra da independência/liberação e guerra civil subsequente – se tornou parte do processo do imaginário nacional, definindo a *irlandesidade* ao emergir da sombra colonial da Grã-Bretanha. Todo este período, ou mais corretamente, a enculturação narrativa deste período, se tornou um ponto nodal ou *point de caption* a partir do qual noções específicas de irlandesidade foram traçadas".

(2005), o passado mitológico tem caráter negativo em *A Star Called Henry*, o que é percebido também na ligação entre música e violência estabelecida no romance (p. 132). No entanto, é através do mito e da música que Henry recebe uma identidade pela primeira vez e isto é possível devido ao envolvimento do protagonista com o nacionalismo. Dessa forma, vemos que Henry Smart desconstrói e reconstrói mitos através da imaginação e da paródia a fim de construir a própria identidade. Nas palavras de José Lanters,

> Henry Smart challenges the accepted view of history by parodying the official version of it, but while doing so, his own position also becomes discredited. In the end, Henry undermines himself as much as he undermines the master narratives of Irish history"[109] (LANTERS, 2002, p. 246).

A desconstrução de si próprio não enfraquece o romance de Henry Smart. Pelo contrário, esse é justamente um dos aspectos da crítica ao nacionalismo que a obra realiza. Ao definir-se como herói e mito, Henry mostra como o discurso nacionalista pomposo e exagerado é facilmente construído, mas igualmente frágil. Henry é descartado assim que a Irlanda consegue sua liberdade, tal qual o discurso oficial descarta o que não lhe é favorável. Em seu narcisismo, o nacionalismo engrandece alguns fatos e personalidades, enquanto reprime ou ignora pessoas e condições sociais, impedindo que haja reflexão sobre a história. *A Star Called Henry* desafia o narcisismo coletivo (ADORNO 1998), isto é, a crença na superioridade de um grupo e a necessidade de constante autovalidação. Para Adorno (1998), o narcisismo coletivo impede a reflexão adequada sobre o passado, culminando no esquecimento e na perigosa possibilidade de repetição de atrocidades. Em seu romance, Roddy Doyle critica o narcisismo coletivo nacionalista e o romantismo exacerbado em torno das ações e ideias dos heróis nacionais. O autor demonstra o desejo de expor as falhas na ideologia nacionalista e suas consequências na Irlanda do pós-independência.

[109] "Henry Smart desafia a visão da história aceita através da paródia da versão oficial, mas enquanto faz isso, sua própria posição torna-se desacreditada. No fim, Henry enfraquece a si mesmo tanto quanto enfraquece as narrativas mestres da história irlandesa".

Paul Ricoeur (1973 *apud* O'BRIEN 2002) entende que a imaginação se apresenta em duas formas: como "uma consciência não-crítica" que aceita todas as coisas como definitivas ou como consciência "crítica de si mesma", sendo capaz de distanciar-se da realidade para analisá-la. O'Brien (2002) sugere que a narrativa nacionalista pertence à primeira forma devido à incapacidade do nacionalismo de separar mito de realidade. A narrativa nacionalista é construída no inconsciente e baseia-se em estereótipos culturais, étnicos e raciais (p. 17).

Um exemplo é a reescrita da rebelião dos United Irishmen em 1798 feita por Patrick Pearse. De acordo com O'Brien, Pearse reescreveu a história de modo a criar uma narrativa nacionalista da luta irlandesa contra os britânicos. Wolfe Tone, o líder iluminista da rebelião, desejava unir protestantes, católicos e dissidentes na comunidade do povo irlandês. Tone não era adepto do culto aos celtas, mas Pearse o transformou em um "avatar nacionalista" (p. 18). Outras personalidades, tais como Robert Emmet, Daniel O'Connell e Charles Stuart Parnell foram igualmente transformadas em ícones do imaginário nacionalista.

Em *A Star Called Henry* o nacionalismo é uma ideologia falida. Doyle revisa o Levante de Páscoa de 1916 e a Guerra da Independência não somente ao representar Dublin como uma cidade desigual, violenta e perigosa, mas também ao escolher para o seu romance um anti-herói proveniente dessa mesma cidade de contrastes. Aos olhos do herói, os líderes da revolução são mesquinhos, arrogantes, religiosos demais e cegos aos verdadeiros problemas. Henry Smart faz uma crítica enfática ao nacionalismo, afirmando que a retórica romântica de Pearse e seus companheiros não é compartilhada por todos os irlandeses. Conforme mencionado anteriormente, a motivação de Doyle em representar os heróis nacionalistas de maneira negativa é mostrar que não eram santos; pelo contrário:

> I was reacting to the deification of the early 20th Century nationalist leaders. When I was in primary school in the 1960s, these figures – Pearce (*sic*), Griffith etc – were presented to us as saints. In the eyes of many people, they still are. I am glad I live in the Republic of Ireland but hate how the path from colony to Free State is often romanticized. Eg. Ireland = good; Britain = bad. Or, more recently, the sense that Irish culture is superior and, perhaps, purer than other cultures. The nationalist leaders were impressive, but also human and flawed. Some were vain; some were

> stupid. Some were horribly anti-Semitic. I wanted to dirty the official picture a bit[110] (BATISTA 2014. Ver Anexo B).

Ao contrário do que o discurso nacionalista afirma, a maioria dos irlandeses não tinha qualquer interesse em lutar pela independência; muitos até gostariam de ter um governo próprio, mas não uma república (McGARRY, 2013, p. 46). Entre as classes mais pobres a indiferença era ainda maior, porque os marginalizados não nutriam esperança de uma revolução social provocada pela saída dos ingleses. No romance, Henry fala sobre essa indiferença ao contar sobre mulheres de soldados irlandeses que estavam na Primeira Guerra e que precisavam de suas pensões, mas que foram impedidas de receber seu dinheiro devido à ocupação do General Post Office pelos rebeldes. As mulheres exemplificam a resistência aos ideais republicanos:

> —You can't come in, said Collins.
> —Who'll stop us?
> —The Army of the Irish Republic.
> —The Irish wha'?
> —Republic.
> —We don't want a republic.
> —That's right. God save the fuckin' King.
> —Call yourselves men? You're only molly men.
> —Wait till the real Army catches yis[111] (DOYLE, 2005, p. 102).

---

[110] "Eu estava reagindo ao endeusamento dos líderes nacionalistas do início do século XX. Quando eu estava no primário nos anos 60, essas figuras – Pearse, Griffith etc. – eram apresentadas a nós como santos. Aos olhos de muita gente eles ainda o são. Fico feliz por morar na República da Irlanda, mas odeio como o caminho de colônia a Estado Livre é frequentemente romantizado. Por exemplo, Irlanda = boa; Grã-Bretanha = má. Ou, mais recentemente, a ideia de que a cultura irlandesa é superior e, talvez, mais pura que as outras culturas. Os líderes nacionalistas eram impressionantes, mas também humanos e falhos. Alguns eram vaidosos, outros eram estúpidos. Alguns eram horrivelmente antissemitas. Eu quis sujar um pouco a imagem oficial".

[111] —Vocês não podem entrar, disse Collins.
—Quem vai impedir a gente?
—O Exército da República Irlandesa.
—Irlandesa o quê?
—República.
—A gente não quer uma república.
—É verdade. Deus salve a droga do Rei.
—Ocêis se acham homens? Ocêis são molengas.
—Espera até o Exército de verdade pegar ocêis".

Como já mencionamos neste trabalho, nas palavras de Roy Foster (1989) a novidade do Levante de Páscoa não foi a ideologia, mas a natureza dos idealizadores, que eram provenientes da classe média católica (p. 492). Ferriter (2010) corrobora essa afirmação, mencionando que a geração de Pearse e William Cosgrave[112] "tinha muito mais em comum com a administração que estavam tentando expulsar do que gostariam de admitir"[113], ou seja, era igualmente opressora e excludente (FERRITER, 2010, edição Kobo, tradução minha). Ainda segundo Ferriter, os excluídos e marginalizados não compartilhavam da ideia de "nação irlandesa" e não eram contemplados pelos desejos do movimento nacionalista irlandês. Os partidos políticos nacionalistas Sinn Féin e Fianna Fáil enfatizaram seus ideais nacionais, pois o interesse da nação é mais importante do que o de classe. O ideal nacionalista era o oposto do materialismo, pois incentivava o ruralismo e o racismo (FERRITER, 2010, edição Kobo).

De acordo com Brannigan (2003), em *A Star Called Henry* o GPO é uma representação da luta de classes e das divisões sociais na Irlanda pós-independência. Em *A Star Called Henry*, o protagonista exemplifica essa realidade: quando questionado se ele e outras crianças amam a Irlanda, Henry não sabe o que responder porque a Irlanda para ele é apenas tema de canções. Os desprivilegiados não têm o senso de comunidade nacional que conduz à luta nacionalista pela independência. Em outro trecho, Henry comenta sua própria ideologia e oposição ao slogan nacionalista:

> I liked it that way. *We Serve Neither King Nor Kaiser*. So said the massage on the banner that had hung across the front of Liberty Hall, headquarters of the Irish Transport and General Workers Union. If I'd had my way, *Or Anyone Else* would

[112] William Thomas Cosgrave (1880- 1965) foi o primeiro presidente do Conselho Executivo do Estado Livre Irlandês, de 1922 a 1932. Desde sua juventude Cosgrave se envolveu com a causa nacionalista, construindo sua carreira política no partido Sinn Féin. Lutou no Levante de Páscoa de 1916 e chegou a ser condenado à morte, mas teve sua sentença comutada para prisão perpétua, sendo libertado juntamente com Michael Collins e outros prisioneiros em 1917.

[113] [Their generation] had much more in common with the administration they were attempting to overthrow that they cared to admit".

> have been added, instead of *But Ireland*. I didn't give a shite about Ireland[114] (DOYLE, 2005, p. 91, grifos do autor).

Henry se junta aos Voluntários não apenas para retribuir a ajuda de James Connolly, que o ensinara a ler e a escrever meses antes, mas também para obter lucro, ser reconhecido e vingar as crianças negligenciadas como ele e seu irmão Victor. Dessa forma, o protagonista tem três lutas, uma pública e duas particulares: a nobre luta nacionalista pela independência, a vingança contra a cidade que o marginalizou e o benefício próprio que ele pode obter com a revolução, respectivamente. Contudo, Henry percebe que as lutas são incompatíveis, uma vez que não se sente parte dos Voluntários. Estes são, em sua maioria, poetas e comerciantes, membros da elite e da classe média, cujo objetivo não é lutar por mudança social - na verdade, nas palavras de Henry, os Voluntários odeiam os pobres. Quando a violência toma a forma de saques a lojas e fábricas durante a semana da Páscoa de 1916, choca os Voluntários que nunca haviam tido contato com a pobreza. Ao perceber isso, Henry tem uma reação também violenta e aponta sua arma em direção a Patrick Pearse, querendo matar o homem que, segundo o protagonista, representa as instituições que contribuem para a desigualdade tanto dentro quanto fora do General Post Office. Henry diz:

> Jesus, I hated the Volunteers. The poets and the farm boys, the fuckin' shopkeepers. They detested the slummers – the accents and the dirt, the Dublinness of them. When was the last time Collins had been hungry? I knew the answer just by looking at the well-fed puss on him[115] (DOYLE, 2005, p. 103).

No romance os heróis nacionalistas são representados como homens fracos e patéticos. Henry e seus amigos percebem a religiosidade e a alienação dos líderes do

---

[114] "Eu gostei daquilo. *Nós Não Servimos Nem Rei Nem Kaiser*. Assim dizia a mensagem na faixa pendurada na frente do Liberty Hall, sede da Irish Transport and General Workers Union. Se eu pudesse fazer do meu jeito, *Ou Ninguém Mais* teria sido acrescentado em vez de *Mas a Irlanda*. Eu não dava a mínima para a Irlanda".

[115] "Jesus, eu odiava os Voluntários. Os poetas e os meninos da roça, os idiotas dos lojistas. Eles detestavam os pobres – os sotaques e a sujeira, a *dublinesidade* deles. Quando foi a última vez que Collins sentiu fome? Eu sabia a resposta só de olhar a cara rechonchuda dele".

Levante, que, em um momento crítico da Semana de Páscoa, se ajoelham e rezam o rosário em vez de pegar em armas:

> —Will you look at those gobshites.
> […] Some of the Volunteers had their beads out and were down on their knees, humming the rosary.
> —The revolutionaries, said Felix. —Will you look at them?
> Plunkett was in there with them. He could hardly stand; he spent most of his time on a mattress. The man was dying, a waste of bullet, but he had the energy to beat his breast and drive his knees into the tiles.
> —The first sorrowful mystery, said Paddy. —How we ever ended up with those gobshites[116] (DOYLE, 2005, p. 111).

O'Brien menciona que Benedict Anderson (1991) caracteriza a nação como "comunidade imaginada" e percebe a relação estreita entre nacionalismo e religião. Ambos produzem "textos sagrados" que são aceitos como verdade suprema (O'BRIEN, 2002, p. 18). O nacionalismo é uma forma que transcende o discurso e a política. Dessa forma, o Nacionalismo Irlandês, em letra maiúscula, é uma "fé" que não precisa ter objetivos definidos; ela apenas exige que as pessoas a aceitem (p. 20).

Na narrativa nacionalista o emprego da primeira pessoa do plural se engaja ao "evangelho" do nacionalismo consciente e inconscientemente. O povo irlandês é representado de acordo com a "fé de Tone" (O'Brien, 2002, p. 20). A nação então é "quase sagrada" e seus representantes também se tornam um tipo de Messias. Para O'Brien,

> it is precisely this form of messianism that is part of the religious aspect of nationalism in that it selects one tradition, one set of salvific heroes and binds them into a lococentric fusion of place, belief and race, a fusion that is, in fact, a phantasy[117] (O'BRIEN, 2002, pp. 21-22).

---

[116] —Olhe pr'esses merdas.
[...] Alguns dos Voluntários tinham suas contas em mãos e estavam ajoelhados, murmurando o rosário.
—Os revolucionários, disse Felix. —Olhe pra eles.
Plunkett estava lá com eles. Mal podia ficar em pé; ele passava a maior parte do tempo em um colchão. O homem estava morrendo, era desperdício de bala, mas ele tinha energia para bater no peito e ajoelhar nas telhas.
—O primeiro triste mistério, disse Paddy. —Como nós fomos parar com esses merdas".

[117] "É precisamente esta forma de messianismo que é parte do aspecto religioso do nacionalismo na medida em que este seleciona uma tradição, um conjunto de heróis salvíficos e os une em uma fusão "lococêntrica" de local, crença e raça, uma fusão que é, na verdade, uma fantasia".

Fantasia, para O'Brien, é definida de acordo com Anthony Easthope (1989), para quem a criação da fantasia segue um processo de alteração ou adulteração de uma cena ou narrativa presente a fim de atender o desejo do sujeito. Pearse tenta alterar a história irlandesa para criar uma narrativa que relaciona Tone, os irlandeses, o Messias e ele próprio (O'BRIEN, 2002, p. 23):

> The suasive and rhetorical effect of this process, when repeated, is to allow a linguistic performative to achieve a constative function. Here, myth and reality are fused in a nationalist *imaginaire*, and the mutual reflection of one in the other combines to create narrative structure which is impervious to the conventions of political and veridical discourse. This narrative structure is also constitutive of what we might term nationalist identity, given that it reflects a particular type of subjectivity that is deemed to be Irish. No matter how much evidence of Wolfe Tone's attitude to religion is instantiated in biographies, he is still seen as part of a Catholic, Gaelic, nationalist pantheon, as narrated by Pearse […]. What Pearse has been attempting is a narrative which will create trans-rational, unconscious, ethnic bonds between the past and the present. The facts of history are not a part of such a discourse; they are only of value in selected instances, and if they reinforce the agenda of the narrative: they are creative of an identification, they are creative of an 'us'[118] (O'BRIEN, 2002, p. 25).

A Star Called Henry é um posicionamento contra o nacionalismo irlandês. Roddy Doyle escolhe um anti-herói que constrói a si mesmo como mito a fim de demonstrar que o nacionalismo depende de mitos, manipulando a história para justificar sua ideologia. No romance, os heróis do Levante de Páscoa de 1916 perdem sua aura heroica e são apresentados como homens fúteis, elitistas e inúteis; Patrick Pearse e seus companheiros são "poetas que odeiam ingleses" (HAND, 2011, p. 269). O nacionalismo irlandês é uma "comunidade imaginada" incapaz de exercer a autocrítica. Para Henry Smart, esses homens ignoravam a crise humanitária em Dublin e a urgência de revolução social. *A Star Called Henry* é um exemplo da "consciência social da escrita de Doyle, uma aspiração recorrente por justiça e

[118] "O efeito persuasivo e retórico deste processo, quando repetido, é permitir um performativo linguístico para atingir uma função constativa. Aqui, mito e realidade estão fundidos em um imaginário nacionalista, e a reflexão mútua de um no outro se combinam na criação de uma estrutura narrativa que é impenetrável às convenções do discurso político e verídico. Esta estrutura narrativa é também constitutiva do que podemos chamar de identidade nacionalista, dado que a narrativa reflete um tipo particular de subjetividade que é considerada irlandesa. Não importa o quanto a evidência da atitude de Wolfe Tone em relação à religião é instanciada em biografias, ele é ainda visto como parte de um panteão católico, gaélico e nacionalista, tal qual narrado por Pearse [...]. O que Pearse tentou é uma narrativa que criaria vínculos transrraciais, inconscientes e étnicos entre o passado e o presente. Os fatos históricos não são parte de tal discurso; eles têm valor somente em instâncias selecionadas e, se reforçam a agenda da narrativa, criam uma identificação, criam um 'nós'".

equidade[119]" (HAND, 2011, p. 266, tradução minha), e que apresenta o nacionalismo como força opressora que impede a igualdade social.

É impossível recriar a história hoje sem reinterpretá-la com a perspectiva contemporânea. Em *A Star Called Henry* percebemos que a crítica à história não é somente sobre o passado nacionalista, mas também sobre o presente. Esse aspecto será explorado no próximo capítulo. Analisaremos como Roddy Doyle constrói a crítica à era do Tigre Celta utilizando o passado, entrelaçando as temporalidades e aproximando as realidades.

[119] "[...] a social conscience within all Doyle's writing, a recurring aspiration for justice and fairness".

3. O PRESENTE: A CONFLUÊNCIA DO PASSADO E DO TIGRE CELTA

> *"—That's how society works. Money. Making it, taking it, spending it. Without money, we're nothing, not even animals. We're not efficient enough to be animals, Mister Smart, so we make money instead. So. You must give the men the opportunity to spend their money. This makes more money. It is good for society. It is good for the city, the country and the Empire. Everybody" (DOYLE, 2005, p. 42).*

A terceira e última parte deste trabalho está diretamente relacionada ao capítulo anterior, no qual a análise da representação do passado revelou uma crítica complexa ao nacionalismo irlandês. Desde a escolha de um anti-herói proveniente dos cortiços dublinenses até a desconstrução da história nacionalista oficial, Roddy Doyle se mostra como um crítico da atmosfera romântica de celebrações, monumentos e representações do período revolucionário irlandês do início do século XX. Entendemos que a representação do passado na atualidade se dá através da perspectiva do presente e, especialmente em *A Star Called Henry*, onde passado é representado por valores e formas contemporâneas. Dessa forma, percebemos que, além de condenar o nacionalismo, o romance também critica os valores da Irlanda do período do Tigre Celta. É uma crítica em dois níveis: o passado está exposto abertamente, mas o presente também está manifesto. Neste capítulo analisaremos a evidência do Tigre Celta em *A Star Called Henry* e o entrelaçamento entre passado e presente no romance.

As origens do Tigre Celta ainda são debatidas nos dias de hoje. Não há consenso sobre quando o período de prosperidade econômica irlandesa começou exatamente, nem sobre quem criou o termo "Tigre Celta". Colin Coulter (2003) afirma que Kevin Gardiner, do grupo de investimentos americano Morgan Stanley, utilizou o termo para se referir à Irlanda em 1994. Declan Kiberd (2003) menciona a citação do termo pelo negociador irlandês David

McWilliams em relatório ao Banque Nationale de Paris também no ano de 1994. É igualmente difícil estabelecer a data de início do Tigre Celta devido ao fato de que o sucesso econômico irlandês é resultado de um longo processo de desenvolvimento econômico, social e cultural. É inegável, no entanto, que desde a metade dos anos 90 a sociedade irlandesa passou por profundas mudanças, se tornando alvo de estudos nas ciências humanas e exatas.

Durante a era do Tigre Celta, a Irlanda foi um dos países europeus com impostos mais baixos para empresas, o que contribuiu para a conquista de investidores e vinda de companhias multinacionais. O Produto Interno Bruto (PIB) per capita cresceu em média 7% ao ano, sendo o maior da Europa em 1997, quando cresceu 10,7% e a economia irlandesa ultrapassou a britânica pela primeira vez em sua história (COULTER, 2003, p. 3). O PIB irlandês atingiu seu ápice em 2000, quando registrou alta de 11,5% (O'HEARN, 2003, p. 36). O crescimento econômico se refletiu em empregos e a Irlanda alcançou a menor taxa de desemprego em sua história: 3,7% em 2000 (PEARLSTEIN 2013). Tal destaque da economia irlandesa reverteu os índices de migração: pela primeira vez o número de imigrantes superou o de emigrantes: em média 60.000 estrangeiros chegaram ao país em 1996 (citado por PRENDIVILLE 2013). A Irlanda do Tigre Celta também se tornou destino de refugiados e asilados, tendo recebido um total de 10.938 solicitações de asilo em 2000 (LOYAL, 2003, p. 77).

Colin Coulter (2003) afirma que comentaristas sociais são geralmente favoráveis às mudanças na Irlanda do Tigre Celta. Muitos consideram que medidas prévias tomadas entre os anos 60 e 80 (tais como prudência fiscal, cortes nos gastos públicos, educação universal e formação de mão-de-obra qualificada) seriam as principais razões do sucesso irlandês. Igualmente, a parceria social durante o Tigre Celta passou por transformações: valores morais foram revolucionados e os irlandeses se tornaram flexíveis e enérgicos, valorizando a figura do empreendedor (p. 11-12).

O período é também visto como o grande modificador da visão que os irlandeses tinham de si mesmos. Eles teriam se tornado mais abertos a mudanças, menos apegados à tradição e à Igreja Católica e mais individualistas, buscando mais posses materiais. A Irlanda do Tigre Celta havia chegado ao seu lugar merecido: entre as maiores nações mundiais, um país cosmopolita e pós-nacionalista (COULTER, 2003, p. 14-15). No entanto, Coulter alerta que tais visões hegemônicas percebem o Tigre Celta como produto de mudanças positivas e não problemáticas (p. 13). As transformações, embora progressistas, custaram o "tecido moral" da sociedade, e os críticos favoráveis ao período parecem acreditar que a "velha mentalidade" irlandesa tenha sido completamente substituída por um novo modo de pensar (p. 14-15). Coulter percebe que a ortodoxia crítica do Tigre Celta é distorcida: ela ignora que, embora a prosperidade econômica tenha sido boa para alguns setores da sociedade, o Tigre Celta aumentou as desigualdades sociais e enfatizou antigos problemas sem resolvê-los (p. 17-18).

Coulter igualmente salienta que a chegada de multinacionais ao país aqueceu a economia, mas a maior parte do lucro nunca ficou na Irlanda, tendo retornado aos países de origem das multinacionais e sendo incorporado a fundos de investimento estrangeiros (2003, pp. 20-21). O argumento de que o momento de prosperidade econômica beneficiou todos os setores da economia é também um mito, defende Coulter: a Irlanda era um país desigual, assim como qualquer sociedade capitalista, com má distribuição de renda e poucos benefícios sociais. Para o autor, parceria social é o termo que, na Irlanda, descreveu a participação de apenas alguns setores privilegiados da sociedade, enquanto outros setores menos favorecidos tinham suas rendas sob constante controle. Durante o Tigre Celta, a Irlanda tornou-se a segunda sociedade mais desigual e possuía a segunda maior concentração de pobreza no mundo ocidental (COULTER, 2003, p. 21-13). Kirby *et al.* (2002) mostra que entre 1997 e 2000 foram construídos 200 novos centros de detenção e, durante esse período de sucesso

econômico, havia mais pessoas encarceradas do que nunca na história do país. Além disso, a Irlanda possuía a população carcerária mais pobre e jovem da Europa, enquanto crimes de colarinho branco representavam apenas 0,3% dos casos de condenação (2002, p. 9).

A visão da Irlanda do Tigre Celta como um país acolhedor e cosmopolita também é contestável. Segundo Steve Loyal (2003), a Irlanda, considerada "aberta, cosmopolita, multicultural e amigável a turistas" e marcada pelos valores liberais de "liberdade, escolha e oportunidade", na verdade revelou-se uma sociedade capitalista, discriminatória e xenófoba (p. 74). Para Loyal, o racismo e a xenofobia eram institucionais durante o Tigre Celta, pois o estado separava claramente permissões de trabalho e solicitações de asilo, aceitando turistas e mão-de-obra qualificada abertamente enquanto fazia vistas grossas a asilados e refugiados. O estado determinava quem chegava e saía e, além disso, escolhia as etnias que seriam aceitas (LOYAL, 2003, p. 77).

Tendo em vista tais críticas contemporâneas ao Tigre Celta, nossa leitura de *A Star Called Henry* visará expor como o romance julga não apenas o passado, mas os valores excludentes ainda vigentes na época de sua publicação. Ao refletirmos sobre as razões que levaram Roddy Doyle a escrever um romance sobre o passado em 1999, percebemos que a época de publicação do romance não seria apenas um detalhe: Doyle investe os nacionalistas de seu livro com características contemporâneas para também criticar sua sociedade e assim *entrelaçar temporalidades*, isto é, escrever criticamente sobre passado e presente, simultaneamente. Vejamos como o autor desenvolve sua crítica no decorrer do romance.

3.1 A Irlanda de Henry Smart: a aproximação entre o hoje e o ontem

Luke Gibbons (2002) sugere que a ação da arte e da crítica irlandesas durante o período do Tigre Celta é terapêutica. O crítico lista três fases da terapia irlandesa: o primeiro momento é o convencimento do "paciente" de que os traumas do passado nunca aconteceram.

No caso da Irlanda, isso acontece com a desconstrução da historiografia nacionalista e a tentativa do movimento revisionista de mostrar que a história não foi tão ruim. O movimento revisionista irlandês atua desde os anos trinta, com a fundação da revista *Irish Historical Studies*, por T.W. Moody (1907-1984) e R. D. Edwards (1909-1988) em 1938. Desde sua fundação, o revisionismo defende o estudo da história de maneira objetiva e se opõe à narrativa nacionalista. Segundo Kevin Whelan (2004), há três fases do revisionismo irlandês: a primeira, com Moody, Edwards e outros, é influenciada pelo positivismo e pelo empirismo, e o foco é político e administrativo (p. 184-185). Os estudos se concentram na Irlanda republicana e possuem um viés cultural, iniciado pelo escritor Seán O'Faoláin (1900-1991) em sua revista *The Bell*. O'Faoláin defende que a narrativa nacionalista prende a Irlanda ao passado, impedindo-a de se mover em direção ao futuro. Em resposta ao nacionalismo, surge o movimento literário de contra-renascimento, que afirma o lugar ordinário da Irlanda em oposição à caracterização heroica feita pelo nacionalismo (p. 187). A segunda fase do revisionismo tem início em 1960, influenciada pelas mudanças econômicas e sociais provocadas pela abertura do mercado econômico irlandês. O revisionismo adota um viés marxista, que caracteriza o nacionalismo como movimento burguês, católico e de classe média (p. 189). Revisionistas desse período, tais como Conor Cruise O'Brien (1917-2008) e Padre Francis Shaw, questionam o projeto de independência e apontam o fracasso do Estado no pós-independência, alertando para a responsabilidade do nacionalismo nos conflitos do Norte. A terceira fase do revisionismo, também conhecida como pós-revisionismo, têm início nos anos oitenta, quando o movimento se torna mais popular através de sua inserção na mídia. Whelan aponta para uma "guerra da propaganda" cujo objetivo é minimizar a importância do nacionalismo através do controle de histórias, baladas e canções populares com mensagem nacionalista (p. 193). O livro *Modern Ireland* (1988), de Roy Foster, é considerado o representante do período. Nos anos noventa, o revisionismo e a literatura vivem a ascensão da

autobiografia e do livro de memórias, gêneros que se opõem à narrativa nacional. De acordo com Whelan, escritores de autobiografias e livros de memórias escrevem narrativas similares às nacionais, mas o foco é o indivíduo – o fracasso é sempre individual, não nacional (p. 193-194). Há também abertura a estudiosos e publicações não irlandesas.

A segunda fase da terapia elaborada por Gibbons representa um revés. Quando movimentos como a Field Day Company[120] expuseram os efeitos do colonialismo, do imperialismo e do capitalismo na sociedade irlandesa, as memórias traumáticas retornaram à superfície. Peças teatrais como *Translations* (1980), de Brian Friel, *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* (1986), de Frank McGuinness, *Double Cross* (1986), de Thomas Kilroy, e *Pentecost* (1987), de Stuart Parker, além de romances como *Cal* (1983), de Bernard McLaverty, *Shadows on our Skin* (1977), de Jennifer Johnston, e *One by One in the Darkness* (2003), de Deidre Madden, representam direta ou indiretamente as consequências do nacionalismo e dos *Troubles*, buscando entender as causas psicológicas, culturais e sociais dos conflitos na Irlanda do Norte.

A terceira e última fase da terapia acontece na contemporaneidade irlandesa, quando, em tempos de globalização, surge a necessidade de integrar o passado às "narrativas globais" a fim de inserir a narrativa irlandesa em contextos mais amplos (GIBBONS, 2002, p. 90-91). Romances como *The Commitments* (1987), de Roddy Doyle, *Let the Great World Spin* (2009), de Colum McCann e *Skippy Dies* (2010), de Paul Murray inserem temas irlandeses em contextos globais, introduzindo elementos da cultura pop, aproximando realidades e discutindo questões mais amplas.

[120]A Companhia Field Day foi fundada em 1980 por Seamus Deane, Brian Friel e Stephen Rea, entre outros escritores, críticos e dramaturgos. Atua com publicações críticas e teatro, e seu foco é a crise política na Irlanda do Norte como produto do período colonial. As publicações da Field Day contestam o estudo e as conclusões revisionistas, revelando a responsabilidade do colonialismo sobre a sociedade irlandesa e os eventos históricos. Dentre as publicações de destaque está a *Field Day Anthology of Irish Writing* (1990), três volumes sobre a produção literária, histórica e política irlandesa.

Gibbons menciona essas fases de terapia para explicar o constante retorno ao passado nas artes irlandesas durante o Tigre Celta. A tendência em escrever não sobre o que se vive hoje, mas sobre a infância, as histórias familiares e eventos históricos nacionais é uma tentativa de trabalhar e superar os traumas do passado. Por outro lado, Declan Kiberd (2003) observa que as obras produzidas na contemporaneidade tentam trabalhar com o presente, mas falham. Não é o passado que amedronta, mas sim o presente, que é escavado, mas não confrontado. Kiberd acredita que a maioria dos escritores irlandeses contemporâneos não consegue ir além da família como unidade de análise e falham na representação do presente. Em suas palavras, os escritores escolhem não trabalhar com o presente e se recusam a aceitar que a Irlanda do Tigre Celta é um país transformado, e que tem muito em comum com os líderes do mundo dos negócios:

> The reluctance of artists to celebrate or castigate those business leaders who provide daily fodder for excited journalists at the many public tribunals is all the more baffling when one recognises that both artists and entrepreneurs have one thing in common: each is a broker in risk, a devotee of an instinctual insight which can only be confirmed or negated by subsequent years of exhausting hackwork. It was on the basis of such self-identification that the writers of revolutionary France celebrated the genius of the revolutionary energisers of 1789, of those who favoured a career open to talents, but contemporary Irish writers have chosen not to reinvigorate that enlightenment tradition. Instead, they pursue a tradition of intellectual dissidence, belatedly picked up from European modernism, but never practised by the real Irish modernists of the revival period[121] (KIBERD, 2003, p. 12).

Kiberd afirma que essa posição dos escritores irlandeses é um uso revolucionário da tradição, mas tal uso não considera as mudanças na sociedade como crescimento, mas continuidade. Segundo o crítico, os escritores demonstram não estarem obcecados com o passado, mas com o poder sobre ele. Nada disso é novo, afirma Kiberd; escritores como William Butler Yeats (1865-1939) e Seán O'Casey (1880-1964) já recorriam a formas

[121] "A relutância de artistas em celebrar ou castigar os líderes de negócios que proporcionam forragem diária para jornalistas animados nos muitos tribunais públicos é ainda mais desconcertante quando se reconhece que tanto artistas quanto empreendedores têm algo em comum: ambos são corretores em risco, dedicados a uma visão instintiva que somente pode ser confirmada ou negada por anos subsequentes de trabalho monótono e exaustivo. Foi com base em tal auto identificação que os escritores da França revolucionária celebraram o gênio de revolucionários enérgicos de 1789, daqueles que favoreceram uma carreira aberta a talentos, mas escritores irlandeses contemporâneos escolheram não revigorar essa tradição iluminista. Em vez disso, eles perseguem uma tradição de dissidência intelectual, tardiamente adotada do modernismo europeu, mas nunca praticada pelos verdadeiros modernistas irlandeses do período renascentista gaélico".

passadas ou revolucionárias para representar ideias conservadoras (no caso de Yeats) ou mascarar ideias transformadoras (tal qual O'Casey). Kiberd afirma que essa característica é típica de um povo que foi apressado a entrar na modernidade e que, por isso, se apega a formas estáveis. Escrever sobre o passado é trabalhar com o que já é conhecido (KIBERD, 2003, pp. 15-17). Além disso, para Kiberd, artistas e mídia não colaboram para o debate, vendo com hostilidade as mudanças que a era do Tigre Celta apresenta (p. 24).

Neil Murphy (2014) igualmente comenta as críticas aos escritores irlandeses. Estes são acusados de não serem "críticos o suficiente", não se comprometerem com o presente e estarem presos ao passado. Nas palavras de Murphy,

> Kevin Myers, writing approvingly of Peter Cunningham's novel *Capital Sins* (2010), argues that '[t]he accusation often leveled at Irish novelists is that they write about the past: the safe, secure, easy-to-capture historical episodes that have an ending we all know about' (Myers 2010), and proceeds to suggest that many of the major authors of the Celtic Tiger have evaded their responsibility as social critics. This kind of position, not uncommon among social-materialist-minded commentators, represents a significant narrowing of comprehension of how literary art works, and raises the question of whether writers are even required to be socially responsive[122] (MURPHY, 2014, p. 178).

Murphy contesta a obrigatoriedade de artistas produzirem obras que sempre refletem o contexto histórico-social. Porém, o crítico alerta que, embora os escritores irlandeses contemporâneos sejam acusados de não se comprometerem com o presente, muitos deles realmente se comprometem, utilizando um "olhar indireto" que reflete sobre a realidade dos autores e as mudanças que acontecem ao seu redor. Murphy afirma que

> far from offering neat realist versions of 'safe, secure, easy-to-capture historical episodes', [the authors] repeatedly revolve around the problems of historical reconstruction, the vagrancy of memory, the indistinct nature of human perception

[122] "Kevin Myers, escrevendo com aprovação sobre o romance *Capital Sins* (2010) de Peter Cunningham, afirma que 'a acusação geralmente levantada contra romancistas irlandeses é de que eles escrevem sobre o passado: os episódios seguros e históricos fáceis de capturar cujos fins são conhecidos por todos' (Myers 2010), e continua ao sugerir que muitos dos maiores autores do Tigre Celta evitaram sua responsabilidade como críticos sociais. Este tipo de posição, não incomum entre os comentaristas social-materialistas, representa uma compreensão reducionista de como a arte literária funciona, e levanta a questão: saber se escritores seriam sequer requisitados a ser socialmente responsáveis".

> and the inevitable transformative effect of linguistic expression[123] (MURPHY, 2014, p. 178).

A Star Called Henry desafia as visões de Gibbons e Kiberd. Como visto no primeiro capítulo deste trabalho, Doyle defende que sua motivação para escrever um romance sobre temas do passado não foi a necessidade de uma terapia sobre o trauma cultural ou a resistência em acolher as transformações do presente. Ao contrário do que afirma Kiberd, Doyle não reluta em se comprometer com o presente ou criticar os líderes de negócios que promovem transformações na sociedade irlandesa do Tigre Celta[124]. É igualmente equivocado afirmar que *A Star Called Henry* é um exemplo de escrita que considera o passado como tempo dominado e compreendido. A obra de Doyle mostra, ao contrário, o engajamento social do escritor: Doyle responde ao questionamento de Murphy sobre a exigência a escritores em atender às demandas sociais exercendo sua crítica tanto ao passado quanto ao presente. Doyle não se restringe ao passado, mas o aproxima ao presente, com isso sugerindo a *continuidade* entre a realidade de outrora e o que se vê no contemporâneo Tigre Celta. Nossa leitura do romance percebe que *A Star Called Henry* volta ao passado e, através da linguagem, incumbe nele características contemporâneas porque percebe que ambos são bastante semelhantes.

Henry Smart retrata os nacionalistas do início do século XX como capitalistas e exploradores, utilizando muitas vezes palavras e expressões que remetem ao mundo dos negócios. Desde o início de seu envolvimento com o nacionalismo, Henry simpatiza com James Connolly, líder socialista que uniu o seu pequeno exército de trabalhadores aos nacionalistas. A simpatia tem laços inicialmente emocionais, pois Connolly acolhe o adolescente Smart e o ensina a ler e a escrever. No entanto, o protagonista também se encanta

[123] "[...] longe de oferecer uma versão clara e realista de "episódios seguros e históricos fáceis de capitar", [os autores] repetidamente giram em torno de problemas de reconstrução histórica, as idas e vindas da memória, a natureza indistinta da percepção humana e o inevitável efeito transformativo da expressão linguística".

[124] Além de abordar assuntos como desemprego, violência familiar e desigualdade social em trabalhos anteriores, Roddy Doyle também escreveu sobre as transformações do Tigre Celta, principalmente a chegada de imigrantes, em *The Deportees and Other Stories* (2007) e contos semanais publicados no jornal *Metro Eireann*. Como mencionado na introdução deste trabalho, Doyle refuta a afirmação de que seus livros não são políticos. Para o autor, as escolhas que os escritores fazem, sejam elas estéticas ou temáticas, são políticas.

com os ideais socialistas, se alistando aos Irish Volunteers com o objetivo de lutar pelos pobres e trabalhadores. Smart acolhe os ideais de Connolly, inclusive a rejeição ao capitalismo. Segundo o protagonista, Connolly vê a combinação de catolicismo e capitalismo do movimento nacionalista como "terrível" (DOYLE, 2005, p. 116). No romance, os Voluntários socialistas se juntam à luta republicana porque esperam benefícios para pobres e trabalhadores após a independência, mas tais melhorias permanecem apenas como promessa:

> —Welcome to the Republic of Ireland, lads, said Charlie.
> —That's all fine and dandy, said Paddy Swanzy. —But I heard nothing in all that about the workers' state.
> —That comes after, comrade. Hold on to your rifle[125] (DOYLE, 2005, p. 98)

Como visto no capítulo anterior, *A Star Called Henry* representa o nacionalismo como um movimento elitista e excludente. Neste capítulo veremos que, para Henry Smart, o nacionalismo é também capitalista. Esta representação nos é intrigante, pois é semelhante ao que a crítica sociocultural e econômica afirma sobre o período do Tigre Celta. Este, por sua vez, foi um fenômeno típico do capitalismo que não influenciou somente a economia, mas também as artes. Segundo Kirby *et al.* (2002), o sucesso econômico irlandês é produto de "uma integração subserviente em que um livre mercado radical ou capitalismo informacional anglo-americano moldou valores, atitudes e formas de expressão cultural [que] funcionam no interior da economia irlandesa contemporânea" (p. 2).

Como fenômeno capitalista, o Tigre Celta apresenta características comuns às sociedades capitalistas do século XX. Em sua análise sobre as mudanças ocorridas no século, Eric Hobsbawm (1995a) percebe que no século XX passado e presente perdem a conexão, as pessoas se tornam mais individualistas e as religiões e os valores morais antigos se dissolvem. Nas palavras de Hobsbawm, a sociedade capitalista do século XX "operou não pela destruição

[125] "—Bem-vindos à República da Irlanda, rapazes, disse Charlie.
—Isso tudo é legal, disse Paddy Swanzy. —Mas não ouvi nada sobre o estado dos trabalhadores.
—Isso vem depois, companheiro. Segure seu rifle".

maciça de tudo o que herdara da velha sociedade, mas adaptando seletivamente a herança do passado para uso próprio" (HOBSBAWM, 1995a, p. 25). A ideologia do livre mercado, essência do Tigre Celta, previa menos impostos e impedimentos para que o dinheiro circulasse na sociedade. O consumo gerado pelas facilidades de crédito e oferta de produtos transforma a sociedade: ao mesmo tempo em que gera empregos e movimenta a economia, tem-se uma sociedade consumista, desigual e elitista, segundo SHARE *et al.:*

> [...] [the] incorporation into multinational capitalism reinforces or increases social division in the incorporated society. Penetration of multinational companies into Ireland creates a local business elite (Eipper, 1986) who can aspire to a level of consumption like that of equivalent groups in core societies. With its cross-national contacts and networks, this elite may adopt "conspicuous consumption" values or emulate international colleague groups in lifestyle and purchasing behaviour. Dependent development simultaneously generates a marginalized low-waged sector, condemned to relative poverty and excluded from much discretionary consumption[126] (SHARE *et al*., 2012, p. 389).

Segundo Kirby *et. al* (2002, p. 24), a Irlanda do Tigre Celta é considerada pluralista, igualitária, internacional, consciente de sua própria história e economicamente próspera. No entanto, para Fintan O'Toole (2009), a ideologia do período é baseada em propriedade e preço de terras, além da ânsia em comprar mais propriedades e ganhar ainda mais dinheiro (p. 216). Na epígrafe deste capítulo vemos a fala de Dolly O'Blong, dona do prostíbulo em que trabalhava o pai do protagonista, explicando essa visão do dinheiro como base e motor da sociedade:

> —That's how society works. Money. Making it, taking it, spending it. Without money, we're nothing, not even animals. We're not efficient enough to be animals, Mister Smart, so we make money instead. So. You must give the men the opportunity to spend their money. This makes more money. It is good for society. It is good for the city, the country and the Empire. Everybody[127] (DOYLE, 2005, p. 42).

---

[126] "[…] a incorporação ao capitalismo multinacional reforça ou aumenta a divisão social na sociedade incorporada. A penetração de companhias multinacionais na Irlanda cria uma elite de negócios local (Eipper, 1986) que pode aspirar a um nível de consumo similar ao de grupos equivalentes em sociedades principais. Com seus contatos e redes transnacionais, esta elite pode adotar valores de 'consumo conspícuo' ou emular grupos internacionais semelhantes em estilo de vida e comportamento de compra. O desenvolvimento dependente gera simultaneamente um setor de baixa renda marginalizado, condenado a relativa pobreza e excluído de grande parte do consumo discricionário".

[127] "—É assim que a sociedade funciona. Dinheiro. Produzindo dinheiro, pegando dinheiro, gastando dinheiro. Sem ele, não somos nada, nem animais. Nós não somos eficientes o suficiente para sermos animais, Senhor Smart, então nós produzimos dinheiro em vez disso. Então. Você deve dar oportunidade aos homens de gastarem

Com o capital circulando em níveis nunca antes vistos, a Irlanda do Tigre Celta era uma terra de oportunidades: o investimento estrangeiro, a chegada de empresas multinacionais como Google, Facebook, IBM, entre outras, e a expansão do mercado imobiliário tornaram os olhos do mundo para o sucesso econômico irlandês. É possível perceber que Roddy Doyle faz um paralelo entre o General Post Office em 1916 e a Irlanda do Tigre Celta, uma vez que, para o protagonista Henry Smart, o GPO é uma "terra de oportunidades" e está "cheio de dinheiro":

> I was ready to die myself – I was **banking** on it – but I'd still been hoping to get a few quid into my pocket in case the worst came to the worst and I lived. We were locked into the biggest post office in the country and, even though it was now the centre of the new republic, it was still a post office, **a land of opportunity**, a great big building **full of money**. And I wanted some of it. My conscience wouldn't let me ignore it[128] (DOYLE, 2005, p. 89, grifos meus).

Uma das preocupações da crítica sociocultural contemporânea ao *boom* é "o papel destrutivo da economia na vida social e, em particular, na dominação de uma lógica de mercado como principal orientação da vida pública"[129] (KIRBY 2002b, p, 159) durante o fenômeno do Tigre Celta. Os críticos percebem com preocupação as mudanças de uma sociedade anteriormente construída sob valores comunitários, mas que agora se mostra individualista, materialista e intolerante. Em *A Star Called Henry*, é possível verificar precisamente a obsessão com bens materiais característica ao Tigre Celta na Semana da Páscoa de 1916. Os Voluntários se preocupam com os saques de lojas e fábricas realizados pelos pobres durante o Levante e desejam proteger a "propriedade" irlandesa dos próprios

---

o dinheiro deles. Isto traz mais dinheiro. Isto é bom para a sociedade. Isto é bom para a cidade, para o país e para o império. Todos".

[128] "Eu estava pronto para morrer – estava apostando nisso -, mas ainda estava esperando colocar algumas libras no meu bolso caso o pior acontecesse e eu sobrevivesse. Nós estávamos trancados na maior agência dos correios no país e, apesar de ela ser agora o centro da nova república, ainda era uma agência dos correios, uma terra de oportunidades, um grande edifício cheio de dinheiro. E eu queria um pouco dele. Minha consciência não me deixaria ignorá-lo".

[129] "[...] the destructive role of the economy in social life and, in particular, the dominance of a market logic as a guiding principle of public life […]".

irlandeses, sob a justificativa do nacionalismo (as lojas inglesas deveriam ser saqueadas, não as irlandesas). Henry Smart percebe com desgosto a intenção dos Voluntários e aponta sua arma contra Patrick Pearse, o homem que representa a classe média irlandesa dentro do GPO:

> An outraged voice beside us cried out.
> —They're Irish shops they're robbing!
> —Good for them, said Paddy Swanzy back at the Volunteer.
> —It's all Irish **property**!
> —It'll still be Irish after it's taken.
> Without saying anything, without even looking at one another, we – the Citizen Army men – suddenly knew that we would have to protect the people outside. My barrel still faced the street but I was ready to turn it in on the Volunteers who were itching to save Irish property[130] (DOYLE, 2005, p. 114, grifos meus).

Os líderes e pessoas de destaque do nacionalismo irlandês são representados como homens de negócios, pessoas que defendem a independência irlandesa para obter benefícios próprios. Vemos aqui um paralelo entre a representação de líderes nacionalistas no romance e a "cultura do empreendedor" dominante no Tigre Celta. Segundo Kerrigan (2012, p. 36), durante os anos de sucesso econômico "você se tornava um empreendedor do mesmo modo que outrora poderia se tornar um poeta – ao declarar-se como um"[131]. No romance, o nacionalista Alfie Gandon, dono de bordéis e arrendador de imóveis, é classificado como "homem de negócios", defensor do *Home Rule* e católico. Porém, ao mesmo tempo, Gandon investe em prostituição, ordena assassinatos e se beneficia da luta pela independência:

> Mister Gandon was a **businessman**, and one of our own, the bouncer from across the street told me. He was a Home Ruler and a Catholic, not like most of the tail-coated fuckers who robbed the people blind and called it business.

---

[130] "Uma voz ultrajada gritou atrás de nós.
—São lojas irlandesas que eles estão roubando!
—Bom pra elas, disse Paddy Swanzy ao Voluntário.
—É tudo propriedade irlandesa!
—Continuará sendo irlandesa depois de tomada.
Sem dizer qualquer coisa, sem mesmo olhar uns para os outros, nós – os homens do Exército de Cidadãos – de repente soubemos que teríamos de proteger as pessoas lá fora. O cano de minha arma ainda estava apontado para a rua, mas eu estava pronto para apontá-lo para os Voluntários que se coçavam para salvar a propriedade irlandesa".

[131] "You became an entrepreneur in the same way as you might have once become a poet – by declaring yourself to be one".

> —He's a landlord and a killer, said Granny Nash[132]. […] (DOYLE, 2005, p. 165, grifos meus).

Ivan Reynolds, um jovem treinado por Henry Smart para atuar no IRA, se autoproclama também "homem de negócios" e zomba dos ideais nacionalistas. Ao fim da Guerra da Independência, Reynolds se torna um chefe da guerra, abandonando a luta pela liberdade de seu país quando percebe que a guerra é, de fato, sobre quem tem o controle da ilha. O objetivo da guerra não é conquistar a Irlanda para os irlandeses; é sobre quem detém o controle:

> —Listen, Captain, he said. —Enough playing around. Here's how it is. I'm a **businessman**. You said it yourself there, **a young man on the make**. That's me, boy. I discovered this a few months ago only. All these years I thought I was a soldier, a warrior even. A fuckin' nation builder. Fighting for Ireland. And I was. But there's the truth now. All the best soldiers are **businessmen**. There had to be a reason for the killing and late nights, and it wasn't Ireland. Ireland's an island, Captain, a dollop of muck. It's about **control** of the island, that's what the soldiering's about, not the harps and martyrs and the freedom to swing a hurley[133] (DOYLE, 2005, p. 314, grifos meus).

Além da cultura do empreendedor, eram prioridades do Tigre Celta o comércio e o livre mercado. Políticos e empresários se uniram para reduzir impostos, aumentar lucros e estimular o desenvolvimento. Em *A Star Called Henry* o arquiteto e rebelde Jack Dalton compartilha do entusiasmo pelo comércio e explica para Henry o que deveria (e o que não deveria) ser feito a esse respeito; ao invés de auxiliar as pessoas mais pobres dando a elas o que comer, a economia irlandesa deveria ser fortalecida através do aquecimento do mercado interno:

---

[132] "O Senhor Gandon era um homem de negócios, e um dos nossos, o segurança do outro lado da rua me disse. Gandon era a favor do *Home Rule* e católico, não como a maioria dos idiotas de terno que roubavam cegamente as pessoas e chamavam isso de negócio.
—Ele é um latifundiário e um assassino, disse Granny Nash".

[133] "—Escuta, Capitão, ele disse. —Chega de brincadeira. Aqui está. Eu sou um homem de negócios. Você mesmo disse isso, um jovem ambicioso. Sou eu, cara. Descobri isso só alguns meses atrás. Todos esses anos eu achei que era um soldado, até um guerreiro. Um maldito construtor da nação. Lutando pela Irlanda. E era. Mas esta é a verdade. Todos os melhores soldados são homens de negócios. Deveria ter uma razão para as mortes e as noites adentro, e não era a Irlanda. A Irlanda é uma ilha, Capitão, um bocado de estrume. É sobre o controle da ilha, ser soldado é sobre isso, não sobre as harpas e os mártires e a liberdade para usar um taco de hurley".

> —We should give this bacon out to the people, I said to Jack as I steered the cart onto Patrick Street.
> —No, Henry, he said. —Not a good idea. We don't want to interfere with **internal trade** or anything like that. What we want to do is show everyone that we can run our own country. We have to show the factory owners and the rest of them that these things will go on without the English. And that they'll go on even better without them[134] (DOYLE, 2005, p. 178, grifos meus).

Para Dalton, a luta nacionalista está também envolvida em fortalecer a economia irlandesa para mostrar ao mundo (e principalmente a Inglaterra) que a dependência construída pelo colonialismo era reversível. Apenas uma economia forte seria capaz de demonstrar para a Inglaterra que a Irlanda poderia ser independente. Força econômica significa, para Dalton, satisfação a todos os setores da sociedade irlandesa:

> —Jobs, he said —Making bacon and making the money to buy the bacon. That's what this is all about. **Keeping our own money**. We get rid of the English and everybody is happy, man. Everybody. The owners, the workers. Even the pigs because they died for Ireland.
> He had everything figured.
> —This is just the beginning, Henry. We're going to take over everything. **Commerce**, the post, the courts, **tax collection**. The works, man. We'll run the country like they're not even here. And all the time we'll be persuading them to go.
> —And what happens after that?
> —After what?
> —After they go.
> —What do you mean?[135] (DOYLE, 2005, p. 179, grifos meus).

Henry Smart percebe que os ideais de liberdade são na verdade tentativas de controle e poder. Durante seu envolvimento com nacionalistas, Henry conhece líderes violentos e

---

[134] "—Nós deveríamos dar este bacon para as pessoas, eu disse a Jack ao empurrar o carrinho pela Rua Patrick.
—Não, Henry, ele disse. —Não é uma boa ideia. Não queremos interferir no mercado interno ou qualquer coisa assim. O que queremos é mostrar a todos que podemos tocar nosso próprio país. Temos que mostrar aos donos de fábricas e o resto que estas coisas continuarão sem os ingleses. E que continuarão ainda melhor sem eles" (DOYLE, 2005, p. 178).

[135] "—Empregos, ele disse —Fazer o bacon e ter dinheiro para comprar o bacon. É sobre isso. Manter nosso próprio dinheiro. Nós nos livramos dos ingleses e todo mundo fica feliz, cara. Todo mundo. Os patrões, os trabalhadores. Até os porcos porque eles morreram pela Irlanda.
Ele tinha tudo planejado.
—É só o começo, Henry. Vamos dominar tudo. O comércio, o correio, os tribunais, a coleta de impostos. Os trabalhos, cara. Nós vamos tocar o país como se eles nem estivessem aqui. E todo o tempo vamos convencê-los a ir embora.
—E o que acontece depois disso?
—Depois disso o quê?
—Depois que eles forem embora.
—O que você quer dizer com isso?".

corruptos, e ele mesmo se apropria de dinheiro que não é seu. Este é outro paralelo entre o período revolucionário irlandês no romance e o contexto do Tigre Celta: o romance também retrata uma das características do sucesso econômico irlandês, a corrupção. Kirby (2002a) cita que, entre a metade da década de 90 e 2002, quatro Tribunais de Inquérito foram instaurados pelo Parlamento para investigar, entre outros crimes, denúncias de pagamentos de propina a políticos feitos por donos de empresas. Tais denúncias eram graves, principalmente pela possibilidade de que decisões políticas e administrativas tenham sido influenciadas por interesses privados. Comentaristas políticos afirmam que durante o Tigre Celta a corrupção na Irlanda seria institucional e rotineira (KIRBY, 2002a, p. 174). É interessante notar que, no romance, Doyle faz uma pequena referência a um dos escândalos de corrupção dos anos 1990 envolvendo o ex-primeiro ministro Charlie Haughey e o dono da rede de lojas Dunnes, Ben Dunne. Ao receber uma das parcelas dos 1,3 milhões de euros de Dunne, Haughey disse: "Thanks a lot, big fella". A mesma frase de agradecimento aparece em *A Star Called Henry* quando o protagonista e seus amigos se apoderam de algumas moedas que estavam no GPO durante a Semana de Páscoa e Paddy responde: "Thanks a million, big fella" (DOYLE, 2005, p. 129).

Kirby (2002b) afirma que a Irlanda neoliberal do Tigre Celta é "um país estrangeiro", ou seja, as transformações provocadas pelo sucesso econômico dão lugar à perda de identidade. Retórica e realidade se distanciam; intolerância e racismo se tornam evidentes. Esconde-se a pobreza crescente, e manifestações culturais, como a língua irlandesa, são excluídas (p. 34). Para Steve Loyal (2003), o Tigre Celta é uma metáfora dúbia que exclui e inclui, representa e distorce. Ao mesmo tempo em que a prosperidade econômica traz riquezas, a sociedade irlandesa estratifica gênero, classe e raça (p. 74). Isso pode ser verificado no tratamento diferenciado para estrangeiros: turistas são bem-vindos; refugiados e asilados, excluídos. A Irlanda do Tigre Celta contesta as crenças correntes de que o passado

colonial e de emigração do país tornaria os cidadãos irlandeses mais acolhedores a imigrantes. No entanto, casos de racismo contra estrangeiros se tornaram frequentes nos anos 90 e 2000.

Na Irlanda de Henry Smart, nacionalistas são antissemitas e racistas. Henry se torna amigo de um imigrante letão judeu chamado Climanis. O protagonista pouco sabe sobre o estrangeiro: de família judia, o homem havia fugido do regime comunista em seu país. Desde o início, Henry recebe ordens para se afastar de Climanis, primeiramente porque este é judeu:

> —Who's the Jew? said Jack.
> […]
> —And how are you, Jack?
> —Who is he? he said.
> —Who's who?
> —The **little Jew** you're knocking around with.
> —That might be Mister Climanis, I said. —I don't know if he's Jewish. He's Latvian.
> Jack snorted.
> —He's grand, I said.
> —Stay clear of him.
> —He's grand, I said.
> —Fucking do what I say![136] (DOYLE, 2005, p. 250-251, grifos meus)

Climanis é casado com uma das ex-prostitutas do bordel de Dolly O'Blong, que renomeava todas as meninas como Maria. Ele é visto como um judeu comunista e espião, uma ameaça ao IRA e à liberdade irlandesa. Ele e Maria desaparecem misteriosamente, assim como todos aqueles que são considerados inimigos da Irlanda. Henry conclui que ambos foram mortos e Jack Dalton demonstra sua antipatia por estrangeiros, chamando-os de "espiões" e "patifes":

> —Come on, why did you kill him?
> —I didn't.

[136] "—Quem é o judeu? disse Jack.
[...]
—E como vai você, Jack?
—Quem é ele? disse Jack.
—Quem é quem?
—O judeuzinho com quem você tá andando.
—Deve ser o Senhor Climanis, eu disse. —Não sei se é judeu. Ele é letão.
Jack bufou.
—Ele é ok, eu disse.
—Fique longe dele.
—Ele é ok, eu disse.
—Faça o que eu digo!"

> —Why was he killed?
> —Why were they all killed? He was a **spy**.
> —He wasn't a **spy**. He was just a —
> —Listen, man. He was a **spy**. That's all there is to it. Like it or fuckin' lump it.
> —He wasn't a **spy**.
> —He patrolled the pubs looking for eejits like you. To pour their hearts out of **the poor foreigner who'd been run out of his own country**.
> —He wasn't a **spy**.
> —Those **blackguards** have no bloody country"[137] (DOYLE, 2005, pp. 324-325, grifos meus).

Steve Loyal (2003) escreve que o discurso nacionalista prega a homogeneidade étnica, mas a presença de *travellers*[138], protestantes e negros no país revela que a Irlanda sempre foi bastante heterogênea. Devemos considerar também a ocorrência de uma significante imigração judaica no início do século XX e após a Segunda Guerra Mundial; nos anos 50, húngaros, chilenos, vietnamitas e bósnios se refugiaram na Irlanda (p. 75). O racismo é um fato recorrente: *travellers* e judeus eram frequentemente vítimas de preconceito no país, afirma Loyal. No entanto, durante o período do Tigre Celta, o "país de mil boas-vindas" se mostra ainda mais duro contra imigrantes. De acordo com Declan Kiberd (2001), políticos e jornalistas usam termos como "enchentes", "invasões" e "inundações" ao retratar a chegada de imigrantes, insinuando que a imigração estaria fora de controle. Nas palavras de Kiberd, "o racismo é geralmente originado de uma busca por bodes expiatórios e sua emergência é mais

---

[137] "—Me diz, por que você o matou?
—Não matei.
—Por que o mataram?
—Por que todos eles são mortos? Ele era um espião.
—Ele não era um espião. Era apenas um—
—Escuta, cara. Ele era um espião. Só isso. Aceite ou esqueça.
—Ele não era um espião.
—Ele patrulhava os pubs à procura de idiotas como você. Para encher suas cabeças como o pobre estrangeiro que fugiu de seu próprio país.
—Ele não era um espião.
—Esses patifes não têm um maldito país".

[138] Os *travellers* irlandeses são um grupo étnico e nômade de tradições e línguas próprias. Estão presentes não somente na Irlanda, mas também no Reino Unido e nos Estados Unidos, tendo participado dos movimentos diásporos irlandeses ao longo da história. Os *travellers* têm sido alvo de atitudes xenófobas e de caracterizações negativas por parte da imprensa.

provável em um clima de culpabilidade, tal como promovido pelo jornalismo de pânico sobre asilados sugando o estado"[139] (2001, p. 59).

É exatamente o discurso de culpabilidade de estrangeiros que é proferido por nacionalistas em *A Star Called Henry*. Imigrantes são inimigos do nacionalismo e do estado independente irlandês; assim que os ingleses forem embora, a Irlanda estará à mercê de pessoas apátridas que sugarão e explorarão os irlandeses. É o que Jack Dalton diz a Henry:

> […] We've nearly got rid of the English. And we want no more **strangers** in our house. Those guys, the **pedlars** and the **moneylenders**, **your poor little friends with no country of their own**, they're roaming the country **getting the small farmers into hock**. **Ready to take the land off them** when the time comes. They're all set. Just when we're rid of the English we'll have **new masters**"[140] (DOYLE, 2005, p. 324-325, grifos meus).

Esta fala de Jack Dalton se assemelha ao discurso contemporâneo da extrema direita que defende ideais xenófobos e excludentes: imigrantes são "estrangeiros", "vagabundos" e "apátridas" que vagam pelo país ameaçando propriedade e empregos. Para Dalton, os imigrantes estão prontos para "roubar a terra dos agricultores" e se tornarem "novos mestres" assim que a Inglaterra deixar a Irlanda.

Kiberd (2001) ressalta que a "Irlanda de mil boas-vindas" não aceita a todos. Apesar de seu histórico de assimilação de estrangeiros, a Irlanda do Tigre Celta vê imigrantes como sinônimo de problemas. Porém, assim como a chegada de estrangeiros no país não é fenômeno recente, o racismo contra eles também não é novo: nas palavras de Kiberd, a discriminação contra estrangeiros talvez não fosse visível antes devido ao baixo número de imigrantes que chegavam a Irlanda. Contudo, Kiberd nota já em *Ulysses* (1904) o que se dizia dos judeus, mas que agora pode ser dito contra negros: "que a Irlanda tinha a distinção de

---

[139] "Racism is often born of a search for scapegoats and is more likely to emerge in a climate of scapegoating, such as that promoted in scare journalism about asylum-seekers sponging on the state".

[140] […] Nós quase nos livramos dos ingleses. E não queremos mais estranhos em nossa casa. Esses caras, os ambulantes e agiotas, seus pobres amiguinhos sem país próprio, estão se deslocando pelo país e roubando os pequenos agricultores. Prontos para se apossar das terras quando a hora chegar. Estão prontos. Bem quando nos livrarmos dos ingleses, teremos novos senhores".

nunca os perseguir porque nunca teve a sensação de deixá-los entrar”[141]. Ronit Lentin (2007) complementa as palavras de Kiberd ao afirmar que o racismo existe na Irlanda e é, essencialmente, estatal. Lentin entende que a Irlanda não é um “estado racial”, mas sim um “estado racista”, “onde ‘biopolíticas’ e tecnologias governamentais de racialização de grupos nativos e regulamentação de imigração e asilo ditam a construção discursiva e prática de alteridade da *irlandesidade*”[142] (LENTIN, 2007, p. 62). A terminologia usada pelo estado é também racial e controla através da categorização, explica Lentin. Ao mesmo tempo em que o estado promove o discurso de “diversidade cultural”, estabelece diferenças e exclui minorias (p. 62).

Assim como a revolução republicana de 1916, a qual ocorreu sob o lema de liberdade, igualdade de direitos e prosperidade, a Irlanda do Tigre Celta reivindicava os ideais de liberdade e igualdade, em uma sociedade cosmopolita onde todas as culturas seriam aceitas (LOYAL, 2003, p. 74). No entanto, Henry Smart vive em um país pobre, desigual, elitista e preconceituoso, uma sociedade que não muda após a revolução republicana porque esta não era a prioridade nacionalista. Igualmente, o Tigre Celta na Irlanda se revelou como um período de “produção capitalista, nacionalismo excludente e xenofobia crescente”[143] (LOYAL, 2003, p. 74). Tanto a narrativa nacionalista quanto o discurso do Tigre Celta se mostram em *A Star Called Henry* na forma de “metáforas distorcidas”, segundo o termo formulado por Loyal (2003). Quando Ivan Reynolds fala sobre a nova Irlanda independente, Henry sabe que o país continua não sendo para todos, mas para apenas alguns:

> —I’ll be ready to lead my people into the new Ireland.

---

[141] “That Ireland had the distinction of never having persecuted them, because it had the sense never to let any numbers of them in".

[142] "Where governmental 'bio politics' and technologies of racializing indigenous groups and regulating immigration and asylum dictate the discursive and practical construction of Irishness's otherness".

[143] “Ireland is regarded as "open, cosmopolitan, multicultural, tourist-friendly", marked by the liberal values of "freedom, choice and opportunity", but which revealed in fact "capitalist production, exclusionary nationalism and growing xenophobia".

> —And it'll be very like the old one.
> —It might well be, Captain, but it'll be ours.
> —**Yours**[144] (DOYLE, 2005, p. 315).

Ao analisar as circunstâncias da queda do Tigre Celta, Fintan O'Toole (2009) afirma que durante este período de sucesso econômico a sociedade perdeu os valores de moralidade cívica, cedendo a uma cultura de corrupção, consumismo e individualismo. Em suas palavras, políticos, empresários e líderes

> allowed an unreconstructed culture of cryonism, self-indulgence and, at its extremes, of outright corruption, to remain in place, with fatal long-term consequences. They fostered alongside the real economy of facades and fictions. They practised the economics of utter idiocy, watching a controlled explosion of growth turn into a mad conflagration and aiming petrol-filled pressure-hoses at the ranging flames. They amused themselves with fantasy lifestyles and pet projects while the opportunity to break cycles of deprivation and end child poverty was frittered away. They turned self-confidence into arrogance, optimism into swagger, aspiration into self-delusion[145] (O'TOOLE, 2009, p. 20).

Ivan Reynolds, Alfie Gandon, Jack Dalton e outros personagens de *A Star Called Henry* são exemplos do que Kirby *et. al.* chamam de discurso cultural do Tigre Celta, que prioriza valores como individualismo, empreendedorismo, mobilidade, flexibilidade, inovação e competitividade tanto para o indivíduo como para a sociedade, e desloca os valores de desenvolvimento nacional, identidade nacional, família, autossacrifício, autossuficiência e nacionalismo (KIRBY *et al*, 2002, p. 13). O passado é lembrado apenas quando convém:

> —[…] Mister O'Gandúin is a national politician, of **a new nation eager to prove itself to the world**. The world is watching Mister O'Gandúin and he loves this. More than the girls here in his house. More than anything. But he has been slow to give up his old life. He is still Alfie Gandon. He was worried that the new nation would not

---

[144] "—Eu estarei pronto para guiar meu povo à nova Irlanda.
—E ela será bem parecida com a velha.
—Pode ser, Capitão, mas será nossa.
—Sua".

[145] "[Eles] permitiram que uma cultura não reconstruída de favoritismo, autoindulgência e, em seus extremos, de completa corrupção permanecesse, com consequências fatais a longo prazo. Eles a adotaram, juntamente com a economia real de fachadas e ficções. Eles praticaram a economia de completa idiotia, assistindo a uma explosão controlada de crescimento se tornar uma conflagração louca, apontando mangueiras cheias de gasolina às chamas oscilantes. Eles se divertiram com estilos de vida fantasiosos e projetos almejados enquanto a oportunidade de quebrar ciclos de privação e acabar com a pobreza de crianças foi desperdiçada. Eles transformaram autoconfiança em arrogância, otimismo em bravata, aspiração em auto ilusão".

> life. And so, he kept his old business interests. This house. His other interests[146] (DOYLE, 2005, p. 336).

Esse tratamento do passado consiste em uma adaptação seletiva comentada por Hobsbawm (1995a) sobre o capitalismo do fim do século XX. No entanto, para Fintan O'Toole (2009), durante o Tigre Celta o passado não é apenas selecionado, mas sim ocultado por não servir para o atual modelo ideológico irlandês. No imaginário coletivo do período, todas as mazelas passadas haviam desaparecido e, portanto, o "fim da história" é celebrado:

> The Irish boom coincided with not just one 'end of history' but four. There was the general Western illusion that, after the fall of the Berlin Wall, history was over and the American model of free-market democracy would be established as the universal norm. There was the complementary illusion that the historical cycles of capitalism had been ended by the sheer brilliance of the masters of the universe […]. And there was a specifically Irish 'end of history'. Two of the great continuities of Ireland since the eighteenth century - mass emigration and political violence – seemed, by the late 1990s, to be definitely over. Together, these forces fed a feeling that the past had little relevance to the new era and that it should be, quite literally, obliterated"[147] (O'TOOLE, 2009, p. 175).

O que se vê em *A Star Called Henry* é justamente a resistência ao esquecimento da história. Percebemos no romance o que O'Toole (2009, p. 185) afirma sobre a literatura do Tigre Celta: a lembrança de que o passado não vai simplesmente embora. O romance insiste que é necessário retornar ao passado para entender o que acontece no presente, aproximando temporalidades a fim de expor as semelhanças entre o ontem e o hoje. Roddy Doyle não reluta em criticar os líderes de negócios ou os "energizadores revolucionários" do Tigre Celta, como

---

[146] "—[…] O Senhor O'Gandúin é um político nacional, oriundo de uma nação ávida em se provar para o mundo. O mundo está assistindo o Senhor O'Gandúin e ele ama isso. Mais que as meninas aqui nesta casa. Mais do que tudo. Mas ele tem hesitado em abandonar sua velha vida. Ele ainda é Alfie Gandon. Ele temia que a nova nação não se tornasse realidade. Então manteve seus velhos interesses de negócio. Esta casa. Seus outros interesses".

[147] "O *boom* irlandês coincidiu não com apenas um 'fim da história', mas quatro. Havia a ilusão ocidental que, depois da queda do muro de Berlin, a história havia terminado e o modelo americano de democracia de livre mercado seria estabelecido como norma universal. Havia também a ilusão complementar de que os ciclos históricos do capitalismo haviam sido finalizados pelo brilho absoluto dos mestres do universo [...]. E havia especificamente um 'fim da história' irlandês. Duas das maiores continuidades da Irlanda desde o século XVIII – emigração de massa e violência política – pareciam, por volta do fim dos anos 90, haver terminado. Juntas, estas forças alimentaram um sentimento de que o passado tinha pouca relevância para a nova era e que deveria ser, quase literalmente, destruído".

afirma Kiberd (2003) sobre os escritores contemporâneos. Pelo contrário, Doyle ataca aqueles que mantêm a desigualdade social na Irlanda, tal qual os nacionalistas do início do século XX. É exatamente o que Neil Murphy (2014) percebe sobre os escritores contemporâneos ao Tigre Celta:

> Contemporary Irish writers assert their aestheticizing agendas in diverse ways but a declared awareness of the transformative process that governs the process of narrated experience remains constant [...]. One should not mistake the absence of direct social-representational mode for an absence of authentic artistic and philosophical engagement. If there is a distinct pattern that emerges during these years it is a deep, persistent acknowledgement of the essential challenge that accompanies one's efforts to know the world, and one's self in that world, and these are not negligible concerns[148] (MURPHY, 2014, p. 184).

Em *A Star Called Henry l*emos um exemplo complexo do "olhar indireto" que Murphy (2014) percebe na literatura irlandesa contemporânea. Enquanto autores como John Banville, Anne Enright e Kevin Barry abordam as transformações de sua sociedade ao retratar o indivíduo e a visão que este carrega do mundo, Roddy Doyle, ao contemplar o passado, percebe que a prosperidade do Tigre Celta não transformou a Irlanda em uma sociedade igualitária, assim como o Levante de Páscoa e a Guerra da Independência, que, embora tenham trazido a independência da Irlanda, não provocaram a necessária revolução social. Doyle de fato utiliza as técnicas de retorno ao passado para expor ideias novas, tal qual Kiberd afirma sobre Sean O'Casey; no entanto, faz algo um pouco diferente: em *A Star Called Henry* ele aproxima as temporalidades para demonstrar a continuidade de ideologias e mazelas sociais. A Irlanda do início do século XX é tão desigual quanto a Irlanda do presente. *A Star Called Henry* reage contra a divinização dos líderes nacionalistas enquanto também critica a sociedade contemporânea do Tigre Celta, entrelaçando temporalidades e expondo as fraturas nas narrativas do passado e do presente.

---

[148] "Escritores irlandeses contemporâneos afirmam suas agendas estéticas de diversas formas, mas a consciência declarada do processo transformativo que governa o processo da experiência narrada permanece constante [...]. Não se deve confundir a ausência do modo representacional social direto com a ausência de autêntico engajamento artístico e filosófico. Se há um padrão distinto que emerge durante estes anos é o reconhecimento do desafio essencial que acompanha os esforços de conhecer o mundo, do ser nesse mundo, e estas não são preocupações insignificantes".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *"I was going. I couldn't stay here. Every breath of its stale air, every square inch of the place mocked me, grabbed at my ankles. It needed blood to survive and it wasn't getting mine.*
> *I'd start again. A new man. I had money to get me to Liverpool and a suit that didn't fit. I had a wife I loved in jail and a daughter called Freedom I'd held only once. I didn't know where I was going. I didn't know if I'd get there.*
> *But I was still alive. I was twenty. I was Henry Smart.*
> (DOYLE, 2005, p. 342)

Após ser ameaçado de morte pelo IRA, Henry Smart é obrigado a fugir da Irlanda. O protagonista tem de deixar para trás a pequena família que formou: a esposa, Miss O'Shea, que está presa por seu papel em guerrilhas, e a filha recém-nascida, Saoirse, que em irlandês significa "Liberdade". É assim que a história do "jovem Henry Smart", que "lutou como um leão com o coração de um irlandês" e desejava enriquecer, termina em *A Star Called Henry*: sua família separada pela luta anti e pró-Tratado Anglo-Irlandês, poucas moedas no bolso, roupas que não servem e um destino incerto. A grande ironia de Henry Smart é a necessidade de fugir de seu país porque não é mais bem-vindo. A liberdade, para Henry Smart, é possível somente fora da Irlanda.

A conclusão do romance demonstra uma de nossas hipóteses neste trabalho: *A Star Called Henry* é uma crítica ao nacionalismo irlandês, que na obra é elitista, excludente e racista. Henry Smart é descartado por não ter origens nobres, não compartilhar dos valores vigentes e por perceber as incongruências entre o discurso e a ação nacionalista. O protagonista descobre que pessoas como ele não conseguem prosperar em uma realidade desigual como a Irlanda pós-independência.

A Star Called Henry pertence ao panorama da produção artística do período conhecido como Tigre Celta. O romance contradiz a crítica do período, que apontava para o fim da reverência ao passado na Irlanda devido à prosperidade econômica. *A Star Called Henry* observa criticamente o passado. Segundo Michael Rothberg (2002), o impulso da arte em retomar a história se deve ao aspecto traumático e ao apelo popular dos eventos do século XX. Jay Winter (2006) atribui o movimento em direção ao passado aos diversos *booms* de memória que ocorrem desde o século XIX. Na contemporaneidade, esses *booms* impulsionam narrativas que dão vozes a vítimas de eventos extremos e que protestam contra os perpetradores de atrocidades, e percebe-se o engajamento de gerações que não vivenciaram tais eventos. Outro aspecto a ser enfatizado é o interesse da indústria cultural e da mídia, que aproveitam o apelo popular de eventos históricos para os transformar em mercadoria. Na Irlanda, o Levante de Páscoa, a Guerra da Independência e a Guerra Civil são temas de grande apelo coletivo, o que também explica sua constante representação. Ao escolher representar literariamente tais eventos, Roddy Doyle se engaja à sua geração de memória (WINTER 2006), assumindo a tarefa da representação como prática de crítica social à continuidade do romantismo nacionalista e à sociedade irlandesa contemporânea ao período do Tigre Celta.

A Star Called Henry é um romance histórico que se distancia do modelo scottiano e que carrega traços de realismo mágico e de romance picaresco de modo a exagerar alguns pontos da história e satirizá-los. As informações são imprecisas e inacreditáveis; os personagens, incríveis; a história se mescla à ficção, à memória e à imaginação. O narrador-protagonista vive jornada semelhante à de um pícaro que busca ascender socialmente ao mesmo tempo em que deseja lutar por revolução social. O leitor não se convence de que as informações dadas pelo narrador são verídicas, descobrindo, de fato, que é possível manipular o discurso histórico na ficção e utilizá-lo para fins satíricos e subversivos, uma característica do romance pós-moderno. Assim, vemos que *A Star Called Henry* é a mescla de diversos

gêneros literários, tais como o romance histórico pós-modernista, o realismo mágico e o romance picaresco.

A obra analisada neste trabalho possui um narrador-protagonista originário dos cortiços de Dublin e lugar de origem do personagem tem papel determinante para sua participação nos eventos decisivos para a independência irlandesa. Diferentemente dos heróis míticos irlandeses que pertencem às paisagens rurais da Irlanda, Henry Smart é produto do espaço urbano da capital e, por isso, possui a agenda de lutar por problemas sociais típicos da cidade. Entretanto, o protagonista também deseja se beneficiar financeiramente da luta pela independência, não compartilhando dos ideais nacionalistas de liberdade para a Irlanda. Estas posições em relação a seu país, aliadas à sua origem, tornam Henry Smart um anti-herói.

O romance utiliza das mesmas técnicas de narrativa nacionalista para criticar os heróis nacionais. Henry Smart constrói a si próprio como um herói, criando mitos sobre sua trajetória e inserindo-se nos discursos da nação. Eugene O'Brien (2002) mostra como tal uso da linguagem é essencial para o nacionalismo, pois é através dele que a identidade nacional é construída e a história é reescrita: mitos e canções populares desempenham papel crucial na formação da identidade nacional. No entanto, Henry Smart percebe que seus próprios mitos não se sustentam e que ele mesmo é uma pessoa descartável. Com isso, *A Star Called Henry* mostra o uso nacionalista da linguagem para inventar e reinventar mitos e divinizar personagens históricos, mas alerta que tal uso carrega incongruências e reforça estereótipos. Assim como outros discursos, a narrativa nacionalista determina quem faz parte da história e descarta aqueles considerados irrelevantes.

Além da condenação do nacionalismo, em *A Star Called Henry* vemos a análise crítica do período em que o livro é escrito e publicado: a era do Tigre Celta. A análise do panorama do contexto histórico e da crítica social ao período de prosperidade financeira revela que, apesar da aparente celebração do sucesso irlandês, críticos e artistas já reconhecem

as incongruências do Tigre Celta antes mesmo do fim do período de prosperidade. O que, para Declan Kiberd (2003), é uma relutância de escritores em celebrar e se engajar à prosperidade econômica, se revela na verdade como crítica aos problemas sociais, culturais e morais contemporâneos. Quando um escritor representa o passado, ele escreve com a perspectiva do presente; mesmo que aparentemente só o passado esteja à mostra, o contexto de escrita e publicação está inevitavelmente inserido na obra.

Concluímos que em *A Star Called Henry* a linguagem utilizada para representar nacionalistas e republicanos, assim como os termos e expressões utilizados por eles, revela o afã por propriedades e lucro; a xenofobia e o racismo recorrentes em sociedades que recebem muitos imigrantes; e a ausência de valor moral e os escândalos de corrupção envolvendo figuras públicas, características marcantes da Irlanda do Tigre Celta. Todos estes elementos demonstram que Doyle está atento ao presente e o analisa criticamente. *A Star Called Henry* aproxima passado e presente e mostra a continuidade de problemas antigos, enfatizando que nenhuma das revoluções vividas pela Irlanda apagou desigualdades.

Roddy Doyle apresenta um "olhar indireto" (MURPHY 2014) para o presente e engaja sua crítica. A linguagem utilizada para representar nacionalistas e republicanos, muitas vezes feroz, aproxima as temporalidades e expõe os problemas. A escolha lexical aproxima o General Post Office da "terra de oportunidades" do Tigre Celta, que considera imigrantes como "patifes" ou "idiotas" à espreita da propriedade irlandesa, que transforma nacionalistas em "homens de negócios" ou ladrões "que roubam cegamente as pessoas" e que lutam pelo controle da ilha. A Irlanda de Henry Smart é muito próxima da Irlanda contemporânea; as lacunas sociais e morais de ontem ou de hoje não estão resolvidas. *A Star Called Henry* é o resultado da *ação crítica* de Roddy Doyle, que responde às demandas de representação de sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, S. “A banalidade da violência contemporânea: o problema da anestesia moral.” In: **Eichmann em Jerusalém: 50 anos depois**. Marion Brepohl (org.). Curitiba: Editora UFPR, 2013.

ADORNO, T. “The Meaning of Working Through the Past”: In: **Critical Models: Interventions and Catchwords**. Tradução: Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, 1998[1959].

AGUDO, J. F. E. “Demystifying Irish History in Roddy Doyle’s *A Star Called Henry*”. **ABEI Journal – The Brazilian Journal of Irish Studies**, N. 7. Munira H. Mutran e Laura P. Z. Izarra (eds.). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

AKBAR, A. “Roddy Doyle on his new novel, Roy Keane, and writing about ordinary people's lives”. **The Independent.** 9 de fevereiro de 2015. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/roddy-doyle-on-his-new-novel-roy-keane-and-writing-about-ordinary-peoples-lives-10034632.html>. Acesso em 3 de abril de 2015.

ANDERSON, B. **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.** London: Verso, 1991.

ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, E. Mimesis: **The Representation of Reality in Western Literature**. Princeton: Princeton University Press, 1968[1953].

_____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BATISTA, C.F. **Sessão de perguntas e respostas na livraria Hodges & Figgis, Dublin.** 01 de agosto de 2013.

_____. **Entrevista com Roddy Doyle por email.** 14 de janeiro de 2014.

BARTHES, R. "The Reality Effect." In: **French Literary Theory Today**, Tzvetan Todorov (ed.). New York: Cambridge University Press, 1982, p. 11-17.

BBC History. **Easter 1916: From Home Rule to Independence.** Disponível em: http://www.bbc.co.uk/history/british/easterrising/. Acesso em 27 de abril de 2013.

BBC Wars and Conflict. **1916 Easter Rising: Profiles:** Arthur Griffith, Constance Markiewicz, Eamon de Valera, James Connolly, Patrick Pearse, Michael Collins. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/history/british/easterrising/profiles/index.shtml. Acesso em 27 de abril de 2013.

BOYCE, D. G. **Nationalism in Ireland**. London: Routledge, 1995.

BRANNIGAN, J. “’The Battle for the GPO’: Literary Revisionism in Roddy Doyle’s A Star Called Henry and Jamie O’Neill’s At Swim, Two Boys”. In: **Kaleidoscopic Views of**

Ireland. Ed. Munira H. Mutran e Laura P.Z. Izarra. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003. pp. 115-32.

BROCKES, E. "'Sexy Dublin? It's a con'". **The Guardian,** 06 de setembro de 2004. Disponível em: www.theguardian.com/books/2004/sep/06/booksforchildrenand teenagers.fiction/print. Acesso em 28 de dezembro de 2013.

BROWN, T. **Ireland: A Social and Cultural History 1922-2002.** London: Harper Perennial, 2004.

BYRNE, G. "The Guts by Roddy Doyle". **The Irish Times**, 25 de setembro de 2013. Disponível em: www.irishtimes.com/culture/books/the-guts-by-roddy-doyle-1.1487230. Acesso em: 18 de dezembro de 2013.

CLEARY, J. **Outrageous Fortune: Capital and Culture in Modern Ireland**. Dublin: Field Day Publications, 2007.

CLEMENS, D.; PURCELL, B. "Editor's Introductions". In: **Hitler and the Germans**. Translated by Detlev Clemens and Brendan Purcell. Columbia: University of Missouri Press, 1999.

COULTER, C. "Introduction". In: **The End of Irish History? Critical Reflections on the Celtic Tiger**. Manchester: Manchester University Press, 2003.

COULTER, C.; COLEMAN, S. **The End of Irish History? Critical Reflections on the Celtic Tiger**. Manchester: Manchester University Press, 2003.

CROWN, S. "Roddy Doyle: A life in writing". **The Guardian**, 16 de abril de 2011. Disponível em: www.theguardian.com/books/2011/apr/18/roddy-doyle-life-writing-profile/print. Acesso em 22 de novembro de 2013.

DAVIES, P. "*Paddy Clarke Ha Ha Ha* by Roddy Doyle". In: **Harvard Review**, No. 6, 1994, p. 219. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/27560130. Acesso em: 18 de dezembro de 2013.

DOYLE, R. **A Star Called Henry**. London: Vintage Books, 2005[1999].

_____. **Bullfighting.** New York: Viking Penguin, 2011.

_____. **The Deportees and Other Stories.** New York: Viking Penguin, 2008.

_____. **Paddy Clarke Ha Ha Ha.** New York: Viking Penguin, 1995.

_____. **Paula Spencer.** London: Vintage Books, 2007.

_____. Rory & Ita. London: Vintage Books, 2003.

_____. **The Barrytown Trilogy**. New York: Penguin Books America, 1995.

_____. **The Woman Who Walked Into Doors.** New York: Viking Penguin, 1996.

_____. **The Dead Republic**. New York: Vintage Books, 2010.

_____. Oh, Play That Thing. New York: Viking, 2004.

_____. **The Guts**. London: Jonathan Cape, 2013.

DUNNE, J. “Citizenship and Education: A Crisis of the Republic?”. In: **Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy**. Peadar Kirby, Luke Gibbons and Michael Croning (eds.). London: Pluto Press, 2002.

EAGLETON, T. “Ireland on my mind”. **The Guardian**. 11 de setembro de 2004. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2004/sep/11/fiction.roddydoyle>. Acesso em: 5 de janeiro de 2015.

EASTHOPE, A. **Poetry and phantasy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

EDER, R. “Unrest Was General All Over Ireland”. **The New York Times,** 12 de setembro de 1999. Disponível em: www.nytimes.com/books/99/09/12/reviews/ 990912.12eder2t.html. Acesso em: 18 de dezembro de 2013.

ENGLISH, R. **Irish Freedom: The History of Nationalism in Ireland.** London: Macmillan, 2006.

FACKENTHAL, J. D. **The Problem of Coming to Terms with the Past: A Post-Holocaust Theology of Remembrance**. Claremont Colleges. Theses & Dissertations (2012). Disponível em: http://scholarship.claremont.edu/cgu_etd/33/.

FARROW, B. “The Woman Who Walked Into Doors”**.** In: **The Missouri Review**, Volume 20, N. 2, 1997, pp. 208-209. Disponível em: http://muse.jhu.edu/journals/mis/ summary/v020/20.2.farrow.html. Acesso em: 18 de dezembro de 2013.

FEENEY, B. **O’Brien Pocket History of The Troubles**. Dublin: The O’Brien Press, 2010.

FIELD DAY COMPANY. Disponível em: <http://fieldday.ie/>. Acesso em 04 de abril de 2015.

FLENGLER, M. “Revising the Rising: Irish history in Roddy Doyle'a *A Star Called Henry”*. In: **History is Mostly Repair and Revenge: Discourses Of/on History in Literature in English**. Edited by Liliana Sikorska. Frankfurt: Peter Lang, 2010. P. 79-89. Online.

FERRITER, D. **The Transformation of Ireland, 1900-2000.** London: Profile Books, 2010. Edição Kobo.

FOSTER, R. “War and Revolution”. In: **Modern Ireland 1600-1972**. London: Penguin Books, 1989.

_____. “We Are all Revisionists Now”. In: **The Irish Review**, N. 1, 1986, pp. 1-5.

_____. “Roddy and the ragged-trousered revolutionary”. **The Guardian**, 29 de agosto de 1999. Disponível em: www.theguardian.com/books/1999/aug/29/ fiction.roddydoyle/print. Acesso em 12 de junho de 2013.

GELLNER, E. **Nations and Nationalism**. London: Blackwell, 2006[1983].

GIBBONS, L. “The Global Cure: History, Therapy and the Celtic Tiger”. In: **Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy**. Peadar Kirby, Luke Gibbons and Michael Croning (eds.). London: Pluto Press, 2002.

_____. **Transformations in Irish Culture.** Cork: Cork University Press, 1996.

_____. "Challenging the Canon: revisionism and cultural criticism". In: Deane, Seamus (ed.). **The Field Day Anthology of Irish Writing**. Derry: Field Day Publications, 1991

GORDON, M. "The Good Mother". In: **The New York Times**, 28 de abril de 1996. Disponível em: www.nytimes.com/1996/04/28/books/the-good-mother.html? pagewanted=all&src=pm. Acesso em 18 de dezembro de 2013.

HAND, D. **A History of the Irish Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

HIGGINS, C. "Roddy Doyle says Irish financial crisis drew him back to *The Commitments*". **The Guardian**, 09 de agosto de 2013. Disponível em: www.theguardian.com/books/2013/aug/09/roddy-doyle-financial-crisis-commitments/print. Acesso em 29 de dezembro de 2013.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991.** Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995a.

_____. **Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995b.

HOPKINSON, M. **The Irish War of Independence.** Dublin: Gill & MacMillan, 2004.

HOWARD, B. "Audacious Ireland". In: The Sewanee Review, Vol. 114, No. 3, 2006, pp. 403-418. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/27549855. Acesso em 06 de fevereiro de 2013.

HORNE, J., MADIGAN, E (org). **Towards Commemoration: Ireland in War and Revolution – 1912-1923.** Dublin: Royal Irish Academy, 2013.

HUTCHEON, L. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**. London: Routledge, 1990.

HUTCHINGS, W. "*A Star Called Henry* by Roddy Doyle". In: **World Literature Today**, Vol. 74, N. 3, 2000, p. 594. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/ 40155879. Acesso em: 03 de dezembro de 2013.

_____. "*Paddy Clarke Ha Ha Ha* by Roddy Doyle". In: **World Literature Today**, Vol. 68, No. 4, Kamau Brathwaite: 1994 Neustadt International Prizefor Literature, 1994, pp. 810-811. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/40150687. Acesso em: 18 de dezembro de 2013.

HYDE, D. "The Necessity for De-Anglicising Ireland". Palestra pública em 25 de novembro de 1892. Disponível em: < http://www.gaeilge.org/deanglicising.html>. Acesso em: 12 de janeiro de 2015.

IZARRA, L. P. Z. **James Stephens: The *Demi-Gods* at the cross-roads.** Dissertação. Universidade de São Paulo, 1988.

JACKLEIN, C. "Rebel Songs and Hero Pawns: Music in *A Star Called Henry*". New Hibernia Review, Vol. 9, N. 4, 2005, pp. 129-143. Disponível em: http://muse.jhu.edu/journals/nhr/summary/v009/9.4jacklein.html. Acesso em: 11 de setembro de 2012.

JAMESON, F. **Signatures of the Visible**. New York: Routledge, 1992.

KEARNS, K. C. **Dublin Tenement Life: An Oral History**. Dublin: Gill & MacMillan, 2006. F

KERRIGAN, G. **The Big Lie: Who Benefits from Austerity?** Dublin: Transworld, 2012.

KIBERD, D. **Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation.** London: Vintage, 1996.

_____. "Strangers in their Own Country: Multi-Culturalism in Ireland". In: **Multiculturalism: The View from the Two Irelands**. Cork: Cork University Press, 2001.

_____. "The Celtic Tiger: A Cultural History". The Parnell Lecture 2002-03. Magdalene College Occasional Paper No. 32., 27 de janeiro de 2003.

KIRBY, P. **The Celtic Tiger in Distress: Growing with Inequality in Ireland**. New York: Palgrave, 2002a.

_____. "Contested Pedigrees of the Celtic Tiger". In: **Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy**. London: Pluto Press, 2002b. P. 21-37.

KIRBY, P., GIBBONS, L., CRONIN, M. **Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy**. London: Pluto Press, 2002.

_____. "Introduction: The Reinvention of Ireland: A Critical Perspective". In: **Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy**. London: Pluto Press, 2002.

LANTERS, J. "Demythicizing/Remythicizing The Rising: Roddy Doyle's *A Star Called Henry*". In: **Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS),** Vol. 8, No. 1, 2002, pp. 245-258 Disponível em: http://www.jstor.org/stable/41274170. Acesso em 02 de agosto de 2012.

LeCLAIR, T. "Henry Rising". **The New York Times**, 14 de maio de 2010. Disponível em: http://www.nytimes.com/2010/05/16/books/review/LeClair-t.html. Acesso em: 18 de dezembro de 2013.

LEHMANN-HAUPT, C. "Books of The Times; Window Into the Mind of a 10-Year-Old Irish Boy". **The New York Times,** 13 de dezembro de 1993. Disponível em: http://www.nytimes.com/1993/12/13/books/books-of-the-times-window-into-the-mind-of-a-10-year-old-irish-boy.html?pagewanted=print. Acesso em: 18 de dezembro de 2013.

LENTLIN, R. "Ireland Racial State and Crisis Racism". In: **Ethnic and Racial Studies**, V. 30/4, 2007, pp. 610-627. Disponível em: http://hdl.handle.net/2262/25152. Acesso em: 03 de dezembro de 2013.

LEVI, J. "Beauty and the Beast". **Los Angeles Times**, 03 de outubro de 1999. Disponível em: articles.latimes.com/print/1999/oct/03/books/bk-17967. Acesso em: 08 de dezembro de 2013.

LONGLEY, E. **The Living Stream. Literature & Revisionism in Ireland**. New Castle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1994.

LOYAL, S. “Welcome to the Celtic Tiger: Racism, Immigration and the State”. In: **The End of Irish History? Critical Reflections on the Celtic Tiger.** Colin Coulter and Steve Coleman (eds.). Manchester: M.U.P, 2003.

LUKÁCS, G. **La Novela Historica.** Tradução Jasmin Reuter. Ciudad del Mexico: Ediciones Era, 1966[1955].

_____. “Realism in the Balance”. In: Bloch, Ernst, et al. **Aesthetics and Politics**. London: New Left Books, 1977, p. 33.

MAHER, E; O’BRIEN, E. **From Prosperity to Austerity: A Sociocultural Critique of the Celtic Tiger and its Aftermath**. Manchester: Manchester University Press, 2014.

McGARRY, F. “1916 and Irish Republicanism: between Myth and History”. In: **Towards Commemoration: Ireland in War and Revolution 1912-1923.** Dublin: Royal Irish Academy, 2013.

McMULLEN, K. “New Ireland/Hidden Ireland: Reading Recent Irish Fiction”. In: **The Kenion Review,** New Series, Vol. 26, N. 2, 2004, pp. 126-148. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/4338588. Acesso em 03 de dezembro de 2013.

MOYNIHAN, S. “‘The Ghost of the Real Leg’: Maurice Walsh, John Ford, and Adaptation in Roddy Doyle’s *The Dead Republic*. In: **New Hibernia Review**, Volume 15, N. 1, 2011, pp. 49-63. Disponível em: http://muse.jhu.edu/journals/nhr/summary/ v015/15.1.moynihan.html. Acesso em: 11 de setembro de 2012.

MURPHY, B. “Will Irish Literature Survive Prosperity?”. **Los Angeles Times**, 14 de março de 2001. Disponível em: articles.latimes.com/print/2001/mar/14/news/cl-37208. Acesso em: 05 de setembro de 2013.

MURPHY, N. “Contemporary Irish Fiction and the Indirect Gaze”. In: **From Prosperity to Austerity: A Sociocultural Critique of the Celtic Tiger and its Aftermath**. Manchester: Manchester University Press, 2014. P. 174-187.

National Library of Ireland. **The Proclamation of Irish Republic**, 1916. Disponível em: <http://www.nli.ie/1916/pdf/1.intro.pdf>. Acesso em 11 de novembro de 2013.

O’BRIEN, E. **Examining Irish Nationalism in the Context of Literature, Culture and Religion: A Study of the Epistemological Structure of Nationalism.** Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2002. Disponível em: <http://dspace.mic.ul.ie/bitstream/10395/1432/2/O%E2%80%99Brien,%20E.,%20%282002%29%20%E2%80%98Examining%20Irish%20Nationalism%20in%20the%20context%20of%20Literature,%20Culture%20and%20Religion,.pdf>

O’CONNOR, J. **Star of the Sea.** London: Vintage, 2002.

O’HEARN, D. “Macroeconomic policy in the Celtic Tiger: a critical reassessment”. In: **The End of Irish History? Critical Reflections on the Celtic Tiger**. Manchester: Manchester University Press, 2003.

O’MALLEY, J.P. “Roddy Doyle: I’m a middle class person commenting on working class life”. **The Spectator**, 06 de agosto de 2013. Disponível em:

blogs.spectator.co.uk/books/2013/08/roddy-doyle-im-a-middle-class-person-commenting-on-working-class-life/. Acesso em: 29 de novembro de 2013.

O'TOOLE, F. **Ship of Fools. How Stupidity and Corruption Sank the Celtic Tiger**. New York: PublicAffairs, 2009.

_____. "Irish Society and Culture in the Twentieth-First Century". In: **ABEI Journal – The Brazilian Journal of Irish Studies**. N. 11. Munira H. Mutran e Laura P. Z. Izarra (eds.). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2009.

PEARLSTEIN, S. "Can Ireland's Celtic Tiger Roar Again?". **The Washington Post**. 16 de agosto de 2013. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/business/can-irelands-celtic-tiger-roar-again/2013/08/16/1462304c-0460-11e3-a07f-49ddc7417125_story.html>. Acesso em: 05 de dezembro de 2014.

PIROUX, L. "'I'm Black and I'm Proud': Re-Inventing Irishness in Roddy Doyle's *The Commitments*". In: **College Literature**, Vol. 25, N. 2, 1998, pp. 45-57. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/25112377. Acesso em 03 de dezembro de 2013.

POWER, C. "What Happened to Irish Art?". **Newsweek**, 19 de agosto de 2001. Disponível em: http://www.newsweek.com/what-happened-irish-art-151319. Acesso em 05 de setembro de 2013.

PRENDIVILLE, C. "The rise & fall of the Celtic Tiger". **The Socialist Party**. 19 de outubro de 2013. Disponível em: < http://socialistparty.ie/2013/10/the-rise-a-fall-of-the-celtic-tiger/>. Acesso em: 5 de dezembro de 2014.

QUINN, A. "'Oh Play That Thing': Out of Ireland". **The New York Times,** 14 de novembro de 2004. Disponível em: nytimes.com/2004/11/14/books/review/ 14QUINNL.html. Acesso em 18 de dezembro de 2013.

RICOEUR, P. **The Philosophy of Paul Ricoeur**. C. Regan and D. Stewart (eds). Boston: Beacon Press, 1973.

RIDING, A. "The Creative Mind: Chipping Away the Blarney; Ireland Lauds a Novelist Who Dismantles National Myths". **The New York Times**, 22 de setembro de 1999. Disponível em: http://www.nytimes.com/1999/09/22/books/creative-mind-chipping-away-blarney-ireland-lauds-novelist-who- dismantles.html?pagewanted =all&src=pm. Acesso em 05 de abril de 2013.

_____. "The Arts Find Fertile Ground In a Flourishing Ireland". **The New York Times**, 21 de dezembro de 1997. Disponível em: http://www.nytimes.com/1997/12/21/arts/the-arts-find-fertile-ground-in-a-flourishing-ireland.html?pagewanted=all&src=pm. Acesso em 11 de janeiro de 2014.

ROCKWELL, J. "Is It Autobiography or Fiction? But Then Does It Really Matter?". **The New York Times,** 20 de dezembro de 1993. Disponível em: www.nytimes.com/1993/12/20/books/is-it-autobiography-or-fiction-but-then-does-it-really-matter.html?pagewanted=print. Acesso em: 23 de setembro de 2013.

ROTHBERG, M. **Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation.** Minneapolis: University of Minnesota, 2000.

SCHILLINGER, L. “Anatomy of Misery”. **The New York Times**, 21 de janeiro de 2007. Disponível em: www.nytimes.com/2007/01/21/books/review/Schillinger.t.html. Acesso em 18 de dezembro de 2013.

SAWYER, R. **Casement: The Frawled Hero.** London: Routledge, 1984.

SHARE, P.; CORCORAN, M. P; CONWAY, B. **Sociology of Ireland.** Dublin: Gill & Macmillan, 2012 [2002].

SKLOOT, F. “Irish Myth-Making and Myth-Breaking: *A Star Called Henry*, by Roddy Doyle”. In: **The Sewanee Review**, Vol. 107, N. 4, 1999, pp. c, cii, civ. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/27548733. Acesso em 03 de dezembro de 2013.

STEPHENS, J. **The Insurrection in Dublin.** Dublin: Maunsel & Company, 1916.

TAYLOR, C. “The Salon Interview: Roddy Doyle”. **Salom.com**, 28 de outubro de 1999. Disponível em http://www.salon.com/1999/10/28/doyle_2/print. Acesso em: 05 de abril de 2013.

THE IRISH TIMES. “Roddy Doyle? So What?”. **The Irish Times,** 10 de agosto de 2013. Disponível em: <http://www.irishtimes.com/roddy-doyle-so-what-1.1489502>. Acesso em 18 de dezembro de 2013.

THE NATIONAL ARCHIVES OF IRELAND. **The 1911 Census: Ireland in the Early 20th Century**. Disponível em: http://www.census.nationalarchives.ie/exhibition/index.html. Acesso em 25 de maio de 2013.

TÓIBIN, C. “Thomas Murphy’s Volcanic Ireland”. In: Christopher Murray (e.d.). **Irish University Review, Thomas Murphy Issue**, vol. 17, n. 1, Spring, 1987, pp 24-31).

TRAYERS, S. N. **National Family Allegory: Irish Men and Post-Independence Novels and Film.** Dissertation. Texas A & M University, 2006. Disponível em: https://repository.tamu.edu/handle/1969.1/ETD-TAMU-1112.

WAIZBORT, L. “Erich Auerbach e a condição humana”. In: Almeida, Jorge; Bader, Wolfgang. (Org.). Pensamento alemão no século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 125-153.

WHELAN, K. “The Revisionist Debate in Ireland”. In: **boundary**, Vol. 31, N. 1, 2004, pp. 179-205. Disponível em: http://muse.jhu.edu/journals/b2/summary/v031/31.1 whelan.html. Acesso em: 11 de setembro de 2012.

WHITE, C. **Reading Roddy Doyle.** New York: Syracuse University Press, 2001.

_____. **Reading *More* of Roddy Doyle**. Dublin: Glasneving Publishing, 2012. Edição Kindle.

WHITE, H. **Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect.** Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

_____. **The Content of the Form**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1987.

WINTER, J. **Remembering War: The Great War between Memory and History in the 20th Century**. New Haven: Yale University Press, 2006. Edição Kindle.

ZAMORA, L. P; FARIS, W. B. (eds). **Magical Realism: Theory, History, Community.** Durham: Duke University Press, 1995.

ANEXO A

Sessão de perguntas e respostas na livraria Hodges & Figgis, Dublin – 01/08/2013

Camila Franco Batista: Hello! My question is about *The Last Roundup* Trilogy. What was your motivation to write historical novels?

Roddy Doyle: The question [is] about The Roundup, *The Last Roundup*, *A Star Called Henry*, *Oh, Play That Thing* and *The Dead Republic*. Why did I write them, basically, you call them historical novels, I actually never thought of them as historical in a way because the narrator is alive as the book's being written, you know, and in a way as it's being read. So, I always thought I'll use a very, very old man, I mean, you know, he lived through the 1916 Rising, the War of Independence. And because he's writing as a living, breathing human being, you can see out the window here, it's not historical. It demands all the research, whatever book I've written has had some research involved. But I think it was the family history as much as anything else; the stories I grew up with. My father was born in 1923, and he was born in the Rotunda Hospital, on the top of O'Connell Street; I'm not sure if it was O'Connell Street. And when he talked about it, because I used to ask him questions, you got the impression that he remembered his birth, he remembered his father going down through the path on O'Connell Street, where, you know, the bomb shells had destroyed the government buildings [in the 1916 Rising]. He was born on the 8th of December, and he was Christened Rodrick, as I was, because on the previous 8th of December one of the republicans, Rory O'Connor or Rodrick O'Connor, was executed. So, his father, a republican, named him after Rodrick O'Connor, and I'm named after my father, and my son, one of my sons has the same name. Although the political context has gone, it's still there, if you know what I mean. So, I grew up with the proclamation of independence on the wall in the hall. We went on holidays to Wexford, and there were two shops in the place we went to, and one of them - we were told

never to go to the other – one of them was the Fianna Fáil shop and the other was the Fianna Gael shop, and we were told "go to the Fianna Fáil shop". Some years later I understood what was going on. These were loving people, my parents are lovely gentle people, but they grew up with this, you know, it's still a raw thing. And I grew up with this as well. You know, on a more personal level, you know, in *A Star Called Henry*, with the brother, the other Henry, the star in the sky; I was in my parents' bedroom once and there was a Sacred Heart picture, a picture of Christ with his heart in his hand – he looked quite well for a man holding his heart, you know – but the names of the children born into the house were written by the priest who baptized them, underneath, and there were four children – I just went there to read really – there were four children's names, and there were four children in the house, and the first was my eldest sister, the second was my second sister, then there was my name, Rodrick, but it was Rodrick Anthony Doyle – 1956, and there was Rodrick Timothy Doyle – 1958, and that was me, and who's the other guy? So I asked my mother and she told me he was a baby who was born and he died at birth, and he was buried in Mountjoy. And I grew up knowing that stuff, and she talked very straightforwardly, and she didn't say "he is a little star in heaven", she used the word "died". She didn't say "passed away" or "God took him because He loved him so much" - although she's a very devoted Catholic - she just said: "he died". I grew up knowing that and it affected my imagination, you know, it really did. It's a notion of names; you get a name that defines you. You get people going to Ellis Island and having their names misspelled, and it can be a hurtful thing, it can destroy people, so it's a fascinating thing. So all these little things came together in that series of books that took me more than ten years to write. And I love research, you know. So I hope I've answered your question.

ANEXO B

Entrevista com Roddy Doyle por email em 14/01/2014

Camila Franco Batista: When a writer works with the past, he does so with a present perspective, obviously. One of the things that I notice in *A Star Called Henry* is how the past resembles the present, how Ireland then resembles Ireland now - some characters share some ideals typical of the capitalist Celtic Tiger Ireland, like Dolly Oblong with her "money is how society works", Jack Dalton's refusal of giving bacon to the poor because of commerce, and Paddy's line "Thanks a million, big fella" (which seems to echo Charles Haughey's corruption scandal), just to mention a few examples. It might seem a dull question, but was that intentional? Did you want to make a parallel between the "two Irelands"?

Roddy Doyle: I didn't particularly want to draw parallels between then and now – or, 'now' as it was when I wrote the book in the late 1990s. But I wanted to make sure that the story wouldn't be read as something safely historical or away in the past – issues and images that we were finished with and could have no relevance to the present day. The insertion of the Haughey line was deliberate, a bit of fun – I hope. I'm amused at how, for the last few years, people have tried to distance themselves from the Celtic Tiger years, as if a. they hadn't been there, and b. there'd never been money in Ireland before, or the desire to have it and use it.

CFB: Mr. Climmanis is an immigrant and he disappears in the hands of the IRA. Did you wish to picture the immigrants of the Celtic Tiger Ireland in his character? Could we say he is a victim of xenophobia like many immigrants that arrived to Ireland in the 90's?

RD: I was reacting to the deification of the early 20th Century nationalist leaders. When I was in primary school in the 1960s, these figures – Pearce, Griffith etc. – were presented to us as saints. In the eyes of many people, they still are. I am glad I live in the Republic of Ireland but hate how the path from colony to Free State is often romanticized. Eg. Ireland = good; Britain = bad. Or, more recently, the sense that Irish culture is superior and, perhaps, purer than other cultures. The nationalist leaders were impressive, but also human and flawed. Some were vain; some were stupid. Some were horribly anti-Semitic. I wanted to dirty the official picture a bit. I didn't see clear parallels between then and now.

CFB: The Irish heroes are not represented in a good way in A Star Called Henry; all but one, James Connolly. Why is he so dear to Henry? Only because Connolly taught him how to read or is there any other reason for that?

RD: Connolly is a paternal figure to Henry. Henry's father, as you know, disappeared when Henry was very young. I have a dear memory, of my mother teaching me to read. I was slow in my early years at school, and my mother saw this and taught me to read. I remember it vividly. Obviously, the bond with the mother is special but I think this memory has added to that, given that I now make my living using words. Connolly, in teaching Henry to read, gave him great power. The reading represents other powers the revolution could, potentially, have given to working class people. Connolly was, to Henry, warm, solid, reliable, exciting – an ideal father.

CFB: I was at the Q&A session at Hodges Figgis in August last year, and I asked you a question about *The Last Roundup* trilogy. I asked you what your motivation to write historical novels was, and you answered, among other things, that you don't consider the

books of the trilogy historical. However, if you were to classify those books, how would you call them then, if they're not historical?

RD: I've no interest in labeling or classifying my work. All I call it is 'fiction'. But if a label were needed, I wouldn't lose sleep if *The Last Roundup* was called 'historical'.

CFB: Another thing that calls my attention is how Henry's life seems to be parallel to Ireland's history; some key events of his life happen at the same time some key events of Irish history happen. It's like Henry is somehow an allegory of Ireland. Could I say that? Is Henry a kind of allegory of Ireland?

RD: I don't see Henry as allegorical. If, as he was, you were born at the start of the 20th Century, in Dublin, in a small country, and you had lived long enough, you would have witnessed many of what became historical events. I pushed it a bit further by, say, putting Henry in the G.P.O., instead of just seeing the Rising from the outside. So, I wanted him to witness, and take part in, events and to reach conclusions about how events were turning out, but I never saw him as representing more than what he is, a somewhat larger-than-life character.

CFB: The critic Luke Gibbons, writing about the artistic production during Celtic Tiger Ireland, sees an obsession with the past. There are quite a few historical novels (or novels with a historical setting) published in the period, and some movies, like Michael Collins and The Butcher Boy, which deal with some historical issues. You mentioned in that Q&A session last year that one of your motivations to write *The Last Roundup* trilogy was the stories you heard as child, but did Ireland's moment then influence you as well?

RD: I wrote a novel called PAULA SPENCER after I'd finished the second part of the trilogy, OH, PLAY THAT THING. I took a break from Henry's story, because I wanted to write about a character living in the Tiger years, what was then the present day – I wrote the book between 2004 and '05, when the novel's action takes place. I was also writing short stories, responding to, say, the new immigrant population and economic events. These stories are collected in THE DEPORTEES and BULLFIGHTING. So, yes, 'Ireland's moment' did interest, and influence, me – and continues to.

CFB: Another thing that Gibbons says is that Ireland has a traumatic history that the Celtic Tiger wished to wipe away in order to celebrate the good economic moment. However, all the traumas the Irish experienced over the years are still felt. Do you see a mark of trauma in Ireland's collective memory? Does Ireland's troubled past still haunt the Irish?

RD: Ireland's troubled past still haunts the Irish – when the Irish are drunk. I don't want to seem too flippant but I find much of the examination of Ireland's traumatic history very shallow and, more importantly, very sentimental. I think Ireland's present is more than enough to cope with – and I think many Irish people would agree with me.

CFB: Another critic called Kim McMullen defends that in *A Star Called Henry* you express "a persistent faith in the possibility of a newer Ireland", i.e., that the revolution Henry was hoping for could come true someday. Is that so? Do you really have faith in a "newer Ireland"?

RD: I think Henry is very disillusioned by the end of A STAR CALLED HENRY, but he's still in love. One of the reasons that the trilogy is a trilogy is that I wanted Henry to come back and reassess what had become of Ireland in the years since 1916. It's far from perfect

but I think Henry starts to feel comfortable in it, and with it. I don’t know if I have faith, but I do have hope.