

## HOMONACIONALISMO NA LITERATURA IRLANDESA CONTEMPORÂNEA

Victor Augusto da Cruz Pacheco<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo fazer uma leitura comparada da interseção das identidades nacional e sexual nos romances *The Story of the Night* (1996) de Cólum Tóibín, *At Swim, Two Boys* (2001) de Jamie O'Neill e *Days Without End* (2016) de Sebastian Barry a partir do conceito de homonacionalismo proposto por Jasbir K. Puar (2007). Segundo Puar, o excepcionalismo sexual dos Estados Unidos criou uma forma de nacionalismo em que a homossexualidade reforça os limites aceitáveis de gênero, raça e classe. Adotando uma perspectiva literária e transnacional, analisaremos as representações de momentos históricos (Guerra Civil Americana, Levante de Páscoa e o fim da ditadura na Argentina) e suas relações com a possibilidade de uma perspectiva *queer* de identidade nacional. Com isso, o artigo apontará que os romances, ainda que se utilizam de uma pauta progressista, continuam a promover os interesses da homosociabilidade.

**Palavras-chave:** Literatura irlandesa; Sexualidade; Nacionalismo; Homonacionalismo.

### HOMONATIONALISM IN CONTEMPORARY IRISH LITERATURE

**ABSTRACT:** This article aims to present a comparative reading of the intersection between national and sexual identities in the novels *The Story of the Night* (1996) by Cólum Tóibín, *At Swim, Two Boys* (2001) by Jamie O'Neill and *Days Without End* (2016) by Sebastian Barry using the concept of homonationalism proposed by Jasbir K. Puar (2007). According to Puar, the sexual exceptionalism of the United States created a form of nationalism in which homosexuality reinforces the acceptable limits of gender, race, and class. Adopting a literary and transnational perspective, we will analyze the representations of historical moments (American Civil War, Easter Rising, and the end of the dictatorship in Argentina) and their relationship with the possibility of a queer perspective of national identity. With this, the article will point out that the novels, even if they use a progressivist agenda, continue to promote the interests of homosociality.

**Keywords:** Irish literature; Sexuality; Nationalism; Homonationalism.

### Introdução

Em uma análise sobre a literatura irlandesa contemporânea, Eve Patten (2006) diz que, “mesmo antes da descriminalização da homossexualidade na República da Irlanda em 1993, as fronteiras expandidas de identidade sexual serviam como metáfora para os parâmetros

---

<sup>1</sup> Doutorando pela Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo (USP), SP, Brasil. E-mail: [victor.augusto.pacheco@usp.br](mailto:victor.augusto.pacheco@usp.br). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4785-5394>.

colapsados de ‘Irlandesidade’<sup>2</sup> (PATTEN, 2006, p. 270, tradução minha). Como forma de criticar representações solidificadas do passado, romances irlandeses contemporâneos reimaginaram os discursos nacionais que tiveram sua centralidade na masculinidade e heteronormatividade, colocando no plano representacional personagens homossexuais como agentes da história, criando um paralelismo entre os discursos de identidade de gênero, sexual e nacional.

Esse processo foi possibilitado pela inclusão de novas subjetividades dentro do paradigma nacional irlandês. Para Fintan Walsh (2016), a configuração socioeconômica da Irlanda com a entrada para a União Europeia, resultando num processo de secularização do estado irlandês, e a intensificação do neoliberalismo durante o Tigre Celta ao longo dos anos 1990 e começo dos anos 2000, beneficiou o movimento LGBTQIA+ ao “idealizar qualquer formação familiar como *locus* natural de amor, apoio e bem-estar, de modo a absolver o estado de promover proteção”<sup>3</sup> (WALSH, 2016, p. 8-9 — tradução minha). Houve o crescimento de agendas políticas que visavam à formação familiar, como a regulamentação da adoção e casamento entre pessoas do mesmo sexo, promovendo, neste sentido, uma normatização da cultura *queer* na Irlanda. Segundo Anne Mulhall (2011), a “reconstituição do ideal de família irlandesa pós-nacionalista”<sup>4</sup> (MULHALL, 2011, p. 99, tradução minha) conseguiu incorporar noções de homossexualidade como forma de estabelecer uma divisão entre irlandeses e imigrantes.

O uso da homossexualidade nos discursos nacionais, promovendo não só a expansão dos conceitos da identidade nacional, como também a intensificação de políticas de exclusão de sujeitos e corpos não nacionais, está no cerne da teoria presente em *Terrorist Assemblage* de Jasbir K. Puar (2007). Puar cria o conceito de homonacionalismo que consiste na inclusão da homossexualidade no projeto de excepcionalismo dos Estados Unidos na construção do país enquanto nação. Segundo Puar, “a homossexualidade opera como um roteiro regulatório normativo, não apenas para o estilo gay, *queer* ou dos tipos de homossexualidade, mas também

---

<sup>2</sup> “[...] even before the decriminalization of homosexuality in the Republic of Ireland in 1993, the expanded borders of sexual identity provided a metaphor for the collapsing parameters of ‘Irishness’ itself [...]” (PATTEN, 2006, p. 270).

<sup>3</sup> “to idealise any family formation as the naturalised locus of love, support and welfare in a way that can absolve the state from providing care” (WALSH, 2016, p. 8-9).

<sup>4</sup> “reconstitution of the ideal postnationalist Irish family” (MULHALL, 2011, p. 99).

das normas raciais e nacionais que reforçam esses sujeitos sexuais”<sup>5</sup> (PUAR, 2007, p. 2 — tradução minha). Ao considerar o *queer* como algo que integra um processo de racialização, a autora indica três parâmetros do homonacionalismo nos Estados Unidos que são: o excepcionalismo sexual, o *queer* como parâmetro regulatório e a ascensão da branquitude.

Considero *The Story of the Night* (1998) de Cólóm Tóibín, *At Swim, Two Boys* (2001), de Jamie O’Neill e *Days Without End* (2016), escrito por Sebastian Barry, exemplos de paralelismo entre identidade sexual e identidade nacional na literatura irlandesa contemporânea. Estes romances representam fases distintas na sociedade, posto que acompanham os avanços de reconhecimento e direito de identidades sexuais ao longo de 20 anos na Irlanda: enquanto o romance de Tóibín foi publicado 2 anos após a descriminalização da homossexualidade (1996), *Days Without End* foi lançado no mesmo ano da legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo (2016). Para além disso, as três obras apontam para uma configuração nacional da homossexualidade, ao construir enredos que narram de maneira intrínseca as identidades nacional e sexual de seus personagens. Realocando o conceito teórico proposto por Puar, percebo que o engajamento representacional dos fatos históricos a partir da sexualidade dos personagens nos romances irlandeses contemporâneos faz com que os escritores não problematizem as configurações normativas que unem a nação, os sujeitos nacionais e suas sexualidades. Ou seja, ao mesmo tempo que os romances apontam para uma abertura dos horizontes temáticos na literatura irlandesa ao incluírem personagens homossexuais, os laços homossociais se perpetuam. A representatividade, nesse sentido, se torna mais a repetição do homonacionalismo e menos a celebração de novas configurações afetivas.

Seguindo Puar, analiso *The Story of the Night*, *At Swim, Two Boys* e *Days Without End* levando em consideração as seguintes perguntas:

Como *queers* reproduzem a vida e quais são os *queers* ganham vida? Como eles dão vida? A que eles dão vida? Como a vida é ponderada, disciplinada em subjetividade, narrada em população e estimulada para viver? Essa securitização de *queers* acarreta morte adiada ou morte por outros e, em caso afirmativo, para quem?<sup>6</sup> (PUAR, 2007 p. 36, tradução minha).

<sup>5</sup> “homosexuality operates as a regulatory script not only of normative gayness, queerness, or homosexuality, but also of the racial and national norms that reinforce these sexual subjects.” (PUAR, 2007, p. 2).

<sup>6</sup> How do *queers* reproduce life, and which *queers* are folded into life? How do they give life? To what do they give life? How is life weighted, disciplined into subjecthood, narrated into population, and fostered for living?

Ao aliar a representação da sexualidade dentro do contexto militarista em que se inserem as narrativas de Barry, O'Neill e Tóibín, a homossexualidade se alinha aos conceitos nacionalistas da reprodução/reprodutividade/representação da vida e de corpos que possuem direito à vida ou que são destinados à morte (FOUCAULT, 1978).

O percurso ficcional de Sebastian Barry aponta para uma poética de autor, definida pelo crítico Fintan O'Toole em 1997 como o entrelaçamento do passado da família do escritor irlandês com os acontecimentos históricos da Irlanda. Segundo O'Toole, Barry se interessa por personagens que são “sobras da história, homens e mulheres derrotados e descartados em suas épocas [...] São inadaptados, anômalos, forasteiros”<sup>7</sup> (O'TOOLE, 1997, p. vii). Em sua obra, vê-se a representação de personagens que rompem com noções simplórias de sujeitos históricos que viveram durante os conflitos entre Irlanda e Inglaterra nos séculos XIX e XX, propondo um revisionismo da escritura da história irlandesa. Segundo Natalie Harrower (2009), Barry se desvincula de binarismos (católico/protestante, inglês/irlandês, unionista/nacionalista e, no caso do romance, herói/anti-herói) que configuram o passado irlandês (HARROWER, 2009, p. 69). Os personagens estão excluídos da história oficial narrada, devido às suas características que vão contra as delimitações dessas narrativas, excluindo todos aqueles que não eram ou não se consideravam nacionalistas, católicos e irlandeses.

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

---

Does this securitization of queers entail deferred death or dying for others, and if so, for whom? (PUAR, 2007, p. 36).

<sup>7</sup> “[...] history’s leftovers, men and women defeated and discarded by their times. [...] They are misfits, anomalies, outlanders” (O'TOOLE, 1997, p. vii).

Seguindo a informação de que o tio tataravô havia participado da Guerra Civil Americana, em *Days Without End* McNulty alista-se aos 17 anos na campanha americana de conquista das terras indígena e, após um breve período de descanso, volta novamente ao combate armado para lutar na Guerra Civil. Aos 15 anos, McNulty conhece John Cole e juntos tentam a vida como dançarinos vestidos de mulher em um bar da cidade de Daggsville para entreter os mineiros que ali trabalhavam, como uma forma de subsistência, posto que as oportunidades de trabalho eram escassas. A narrativa de McNulty põe a questão das relações homoafetivas no século XIX e do conceito de formação de família: ele e John Cole se casam com a bênção de um padre e adotam uma índia Sioux como filha, apontando para uma sobreposição de espaço e tempo das questões de sexualidade nas relações afetivas do século XIX.

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

É como se tivéssemos parado o relógio humano da aldeia, é isso que eu estava pensando. Os ponteiros ficaram presos e as horas não passam mais. Os guerreiros se aproximam como perfeitos demônios, mas vou permitir magnificamente, o ataque. Há muito sangue em nossos corações, eles podem ser bombas também. Agora estamos lutando, caindo e subindo, somos trinta soldados contra seis ou sete, tudo o que nossas bombas e balas perderam. Estes são homens ferozes com a amargura de tratados inúteis em suas barrigas. [...] Outros de nós correm e matam aquelas mulheres. Agora temos quatro, cinco nossos mortos e todos eles.<sup>8</sup> (BARRY, 2016, p. 86-87, tradução minha).

A citação integra a descrição de uma das batalhas entre a milícia americana e os índios Sioux. Vemos um intenso processo de presentificação dos acontecimentos passados com o uso do *simple present*, sendo uma marca narrativa que atravessa o romance e um recurso

---

<sup>8</sup> It is as if we have stopped the human clock of the village, that's what I were thinking. The hands have stuck and the hours will be no more. The braves come on like perfect demons, but I will allow magnificent, keenly storming. There's so much blood in our hearts they might be bombs also. Now we be wrestling and falling and rising, we are thirty soldiers against six or seven, all that our bombs and bullets have missed. These are fierce men with the bitterness of useless treaties in their bellies. [...] Others of us rush over and kill those women. Now we have four, five of us dead, and all of them (BARRY, 2016, p. 86-87).

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

[...] os irlandeses são retratados como um povo sofrido que, tendo emigrado devido à fome e desapropriação, tornaram-se instrumentos de colonização em uma nova terra, os perpetradores de atrocidades contra os nativos, reverberando os soldados de Cromwell na Irlanda do século XVII.<sup>9</sup> (BATISTA, 2018, p. 110, tradução minha).

Para Batista, há uma justaposição entre o trauma da Grande Fome e a perpetuação da violência (Idem, p. 101). Ao manter a veracidade histórica a narrativa faz com que o narrador-personagem continue a exercer e promover os interesses da masculinidade hegemônica (SEDGWICK, 1985) e intensifica as relações binárias do gênero e se integra na biopolítica da formação nacional, territorial e racial dos Estados Unidos:

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

---

<sup>9</sup> (...) the Irish are depicted as a suffering people who, having emigrated due to hunger and dispossession, became instruments of colonization in a new land, the perpetrators of atrocities against the natives, reverberating Cromwell’s soldiers in seventeenth-century Ireland (BATISTA, 2018, p. 110)

rimos. Enquanto disparamos, clamamos. Enquanto disparamos, choramos.<sup>10</sup> (BARRY, 2016, p. 84-85, tradução minha).

Na citação acima, McNulty relata o confronto entre a sua tropa e os índios Sioux que apresenta um misto de sentimentos: ao mesmo tempo que o ato é um “estranho sofrimento” e causa até pranto, o confronto é uma “destruição intencional” que alimenta uma certa fome de vingança e aniquilação. O excerto se caracteriza pela construção de uma antinomia entre terror e beleza: a narração é cuidadosamente composta por uma descrição imagética das dezenas de mortes ocorridas, tendo um ritmo acelerado através das repetições e frases curtas, além de um tom ambíguo que denota vitória e derrota do sujeito que integra esse momento de extermínio. Além da separação maniqueísta entre “nós” e “eles”, há uma separação social entre os gêneros, marcada pela necessidade em esconder as crianças e as mulheres.<sup>11</sup>

Essa integração representada no romance de Barry encena, de certa forma, a própria trajetória irlandesa no território estadunidense. Por ter sido um país colonizado pela Inglaterra, a Irlanda passou pelo processo de racialização e inferiorização a partir de discursos que relacionavam a população irlandesa à figuras simionizadoras e afeminadas, persistindo também no período de migração aos Estados Unidos. Como Noel Ignatiev (1995) aponta, houve um processo estratégico para que os irlandeses se tornassem brancos, algo essencial para o reconhecimento de sujeitos nacionais. McNulty se torna, portanto, um protótipo da branquitude irlandesa ao integrar e ser agente do processo de racialização que exterminou os povos originários do território estadunidense. Todo esse processo é narrado desde a perspectiva de um narrador-personagem *queer*, fazendo com que, como bem aponta Batista, haja uma justaposição entre a representação de uma possibilidade *queer* de afetividade e configuração social e o enredo historiográfico que impõe à personagem uma aliança biopolítica. Nesse sentido, o

<sup>10</sup> As if our bullets were only weary and weak we seem to wound twice as many as we kill. There's many staggering about, clutching their wounds, crying out, but now the braves seem to have done their calculations and try to bring off the squaws and children towards the back of the village. Fire, fire, men, calls our sergeant, and we reload like lunatics and fire. Powder, ball, ram, cap, cock, and fire. Powder, ball, ram, cap, cock, and fire. Over and over, and over and over Death at his frantic task in the village, gathering souls. We work in our lather of strange sorrow, but utterly revengeful, fiercely so, soldiers of intentful termination, of total annihilation. Nothing less will slake our thirst. Nothing else will fill our hunger. To this story of our dead comrades we are writing an end on the hot wind of summer. As we fire, we laugh. As we fire, we cry out. As we fire, we weep (BARRY, 2016, p. 84-85).

<sup>11</sup> Segundo o *Oxford Dictionary*, o termo *squaw*, que aparece no excerto, era utilizado de forma pejorativa para designar as mulheres e esposas de tribos norte-americanas. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/squaw>. Acessado em janeiro de 2019.

homonacionalismo em *Days Without End* se configura pela narração do processo de racialização nacional nos Estados Unidos, posto que o extermínio dos povos originários foi fundamental para a consolidação de um imaginário racial, ao mesmo tempo que aponta para as alianças racializadoras (como no caso do romance, a participação na Guerra Civil) que tornaram os irlandeses brancos, pautado por um enredo homoafetivo.

Se em *Days Without End* há o envolvimento irlandês na construção nacional de outro país, *At Swim, Two Boys* de Jamie O’Neill narra a história de amor trágica de Jim Mack e Doyle Doyler durante os preparativos do Levante de Páscoa (ou *Easter Rising*), que se configura como o evento revolucionário armado ocorrido em abril de 1916 que colaborou para a independência da Irlanda. O romance tem um projeto político em sua representação histórica e um “[...] paralelismo que convida o leitor a considerar as afinidades históricas, políticas e ideológicas entre a identidade sexual dissidente e a identidade étnica-colonial no contexto irlandês”<sup>12</sup> (VALENTE, 2005, p. 58, tradução minha). Neste sentido, o romance reimagina “a luta irlandesa de maneira *queer*” (VALENTE, 2005, p. 63, tradução minha).

Uma figura chave que incorpora essa tentativa de criar uma nação *queer* é Anthony MacMurrough. O personagem ajuda Jim e Doyler ao longo das suas descobertas sexuais e molda o paralelismo entre a luta irlandesa e a luta homoafetiva ao tentar imaginar uma “nação do coração” (*nation of the heart*). No capítulo 17, MacMurrough é confrontado por um ex-colega de escola a confessar sua identidade:

“Você está me dizendo que há um desvio no seu caráter?”

“Estou dizendo que eu não penso que seja um desvio.”

“Por céus, MacMurrough, você está me dizendo que é do mesmo tipo indizível do Oscar Wilde?”

“Se você quer dizer que eu sou irlandês, a resposta é sim,”<sup>13</sup> (O’NEILL, 2001, p. 268, tradução minha).

<sup>12</sup> “[...] parallelism that invites its readers to consider the historical, political, and ideological affinities between dissident sexual identity and ethnic-colonial identity in an Irish context”. (VALENTE, 2005, p. 58).

<sup>13</sup> “You are telling me that there is a flaw in your character?”

“I am telling you that I do not think it is a flaw.” [...] “Damn it all, MacMurrough, are you telling me you are an unspeakable of the Oscar Wilde sort?”

“If you mean am I Irish, the answer is yes.” (O’NEILL, 2001, p. 268).

Como Michel Foucault (1978) observa, os discursos científicos produzidos no século XIX mudaram a percepção da sexualidade ao transformar uma prática sexual em uma identidade. A homossexualidade, nesta citação, é incorporada na figura de Oscar Wilde, que foi o caso mais famoso de homossexualidade na época e era um sinônimo de cultura irlandesa. Ao mesmo tempo que MacMurrough afirma que há apenas uma configuração da sua identidade, expressa pela identidade nacional, ele também sugere que a identidade irlandesa é em sua essência *queer*.

Oscar Wilde não é a única figura histórica retratada no romance. Casos de sexualidades dissidentes entre os líderes da independência apareceram durante o revisionismo da história irlandesa, sendo esses casos sugeridos através das menções a Roger Casement<sup>14</sup> e Patrick Pearse<sup>15</sup>. Casement, excluído das narrativas nacionalistas do Levante de Páscoa, é representado “(...) como uma presença oblíqua que paira sob os três garotos — Jim, Doyler e MacMurrough”<sup>16</sup> (BOLFARINE, 2016, p. 68 — tradução minha). Enquanto a filosofia de Pearse sobre luta, sacrifício e hipermasculinização, através da figura mítica de Cuchulainn junto com a narrativa cristã e sacrificial de Jesus Cristo, se torna importante para entender as questões históricas que levam os personagens a entrarem na luta para a independência nacional e sexual. Num diálogo entre MacMurrough e Jim, esse discurso é melhor delineado:

“Você não vê que as coisas estão ficando perigosas, com todos esse militarismo?”

“Nós seremos chamados para lutar pela Irlanda, disso eu tenho certeza.”

“Mas qual por qual Irlanda vocês deveriam lutar?”

“Disso eu tenho certeza também.” Ele levantou um ombro, a cabeça inclinou e depois virou, numa tentativa de encolher os ombros ao mesmo tempo. Quando ele estava tímido ou auto-consciente de algo que iria dizer, seu corpo o falhava.

“É pelo Doyler”.

<sup>14</sup> Roger Casement (1864-1916), nascido em Dublin, foi diplomata britânico ao longo de 20 anos. Ao descobrir e relatar os horrores feitos pelo governo britânico nas terras colonizadas na África e América do Sul, Casement se torna nacionalista e tenta obter armamentos da Alemanha para o Levante de Páscoa. Casement foi preso e executado por traição à coroa, mas antes do julgamento o governo britânico circulou excertos dos *Black Dairies*, conjunto de diários onde Casement relata seu cotidiano como diplomata, inclusive suas experiências sexuais. Sua homossexualidade agravou a condenação por traição, sendo outro motivo de sua execução.

<sup>15</sup> Patrick Pearse (1879-1916) foi um dos líderes do Levante de Páscoa de 1916, sendo escolhido como presidente do governo provisório. Foi executado pelo governo inglês junto com os outros 14 signatários da proclamação de independência após a insurreição. Sua sexualidade é questão de debate entre os historiadores e biografistas, devido a sua proximidade com os alunos da escola St. Enda.

<sup>16</sup> “[...] as an oblique presence that looms over the three boys – Jim, Doyler and MacMurrough” (BOLFARINE, 2016, p. 68).

“Doyler é seu país?”

“É bobo, eu sei. Mas é assim que eu me sinto. Eu sei que Doyler lutará e onde eu estaria a não ser do lado dele? Eu não odeio os ingleses e eu não sei se amo os irlandeses mas eu amo ele. Disso eu tenho certeza agora. E ele é o meu país.”<sup>17</sup> (O’NEILL, 2001, p. 379, tradução minha).

Nesta cena, há uma clara diferença entre os conceitos de identidade nacional de Jim e MacMurrough. Para MacMurrough, como vimos, a irlandesidade e *queer* são sinônimos, enquanto que Jim não sabe para quê ou para quem ele está lutando. Neste sentido, a personagem questiona os motivos que levaram a população a entrar na luta de independência, pois a figura ingênua e inocente de Jim revela que não havia um senso sólido de nacionalismo irlandês. Consequentemente, a união das identidades sexual e nacional dentro do romance faz com que se estabeleça uma perspectiva diferente para a construção de um discurso e luta nacional, mas ainda baseado no discurso sacrificial.

Se até o presente momento da análise dos três personagens indica uma possibilidade de criação de um nacionalismo *queer*, que promove um caráter essencialista das identidades nacional e sexual, é através de Eva MacMurrough, tia de Anthony MacMurrough, que estabeleço a relação do romance com o homonacionalismo de Puar. Em outro artigo, analiso<sup>18</sup> Eva MacMurrough a partir da influência do conto “Eveline” do escritor irlandês James Joyce para a construção da personagem. Eva, único personagem feminino de destaque, participa ativamente dos preparativos do Levante de Páscoa e tenta transferir os anseios e agência nacionalista para a figura do sobrinho homossexual. No artigo, aponto como o romance de O’Neill utiliza a paralisia joyceana como um atributo da feminilidade e o impedimento de agência política dentro da sociedade irlandesa:

<sup>17</sup> “Don’t you see it’s getting dangerous now, all this militarism?”

“We’ll be asked to fight for Ireland, sure I know that.”

“But what is Ireland that you should want to fight for it?”

“Sure I know that too.” He raised a shoulder, his head inclined then turned: an attempt to shrug shake and nod, all the same time. When he was shy or self-conscious of something he would say, his body would often fail him. “It’s Doyler,” he said.

“Doyler is your country?”

“It’s silly, I know. But that’s how I feel. I know Doyler will be out, and where would I be but out beside him? I don’t hate the English and I don’t know do I love the Irish. But I love him. I’m sure of that now. And he’s my country.” (O’NEILL, 2001, p. 379)

<sup>18</sup> Posto que o artigo passa por avaliação às cegas, caso aceito, colocarei a indicação dos artigos da minha autoria citados no texto durante o processo de revisão.

E pareceu de repente inevitável que o amor dele deveria ser assim. Inevitável que tal amor deveria levá-lo a guerra. Inevitável como a guerra era inevitavelmente masculina. Estava preservado a ela tinha tentado toda a sua vida tocar, mas nunca alcançar. Nem uma mulher o havia tocado, nem Kathleen nem Rosaleen nem Shan Van Vocht, apesar de todas as convocações e estímulos. E o que mais ela poderia ter feito? Uma mulher não pode culpar os homens a se armar a quem todos os dias viam a sujeição das mulheres. Nem Kathleen, nem Rosaleen, nem Shan Van Vocht.<sup>19</sup> (O'NEILL, 2002, p. 474-475, tradução minha).

Para Mariana Bolfarine (2017), o excerto revela um momento de epifania da personagem que finalmente aceita a homossexualidade de MacMurrough e compreende que não poderá ir à guerra que “inevitavelmente era masculina”. A marcação de gênero dentro do excerto também se dá pela menção de figuras femininas, como Rosaleen, Kathleen Ni Houlihan e The Shan Van Vocht (Poor Old Woman), que são representações da Irlanda. A união entre o feminino e o nacional dentro do romance indica que Eva não pode ser a agente da revolução nacionalista, pois, ao mesmo tempo em que lhe é negada a participação desde o ponto de vista do gênero, a influência literária e cultura da construção nacional irlandesa também a impede. Nesse sentido, a homosociabilidade da construção narrativa do romance se sobrepõe a qualquer imaginário *queer* da sociedade irlandesa. Isso reforçado na perspectiva misógina de Anthony MacMurrough que, ao refletir sobre a simbologia feminina na construção irlandesa, afirma: “(...) se a Irlanda fosse um garoto ao invés de uma vaca desajeitada, eu faria tudo pela Irlanda, com certeza faria.”<sup>20</sup> (Idem, p. 177 — tradução minha). No paralelismo entre independência e reconhecimento da soberania nacional na Irlanda e o reconhecimento de sexualidades fora da heteronormatividade, *At Swim, Two Boys* mantém o poder patriarcal ao interditar a narrativa homoafetiva através da morte de Doyle Doyler e se recusar a pensar a nação para além dos entornos homosociais.

Publicado em 1996, *The Story of the Night* é narrado por Richard Garay e é ambientado durante a transição entre ditadura e democracia na Argentina, embora o foco principal da narrativa seja a influência do governo dos EUA no processo de democratização durante a

<sup>19</sup> And it seemed of a sudden inevitable that his love should be so. Inevitable that such love should send him to war. Inevitable as war was inevitably male. It was a preserve she had struggled all her life to touch, yet never had reached. Nor had any woman touched it, Kathleen nor Rosaleen nor the Shan Van Vocht, for all their summons and goad. (...) And what more, bar shriek, might she have done? A woman could not shame men to arms who every day saw women subject. Nor Kathleen nor Rosaleen nor the Shan Van Vocht. (O'NEILL, 2002, p. 474-475)

<sup>20</sup> “[...] if Ireland might be a boy instead of a blowsy cow, I’d be all for Ireland, I would.” (Idem, p. 177)

década de 1980. Como Guillermo Severiche (2017, p. 116) aponta, o romance estabelece um “paralelo entre o corpo individual e o corpo social”, construindo dois enredos: “o drama pessoal do personagem principal” e a transição política e econômica em Argentina. (SEVERICHE, 2017, p. 119). Esses dois enredos configuram a construção de Richard, que desempenha um papel duplo desde o ponto de vista de sua identidade nacional (posto que o pai de Richard é argentino, enquanto sua mãe é da Inglaterra) quanto na função como tradutor ajudando os agentes da CIA, Donald e Susan Ford, na privatização das indústrias petrolíferas argentinas. A razão pela qual o personagem alcança um sucesso profissional ao longo da narrativa foi porque ele herdou o idioma de sua mãe. “Era uma questão de linguagem e gesto, de conhecer a chave de vários códigos. Foi, no final, uma questão de saber inglês ”(SEVERICHE, 2017, p. 84).

Na primeira parte do romance, Richard é um professor de inglês e sua intenção era que os alunos pudessem “ter aprendido outras coisas também, como um certo porte e decoro” através da linguagem. Para ele, “o inglês era uma linguagem clara e fria, em que as pessoas diziam o que elas significavam; e via os falantes de espanhol serem cheios de emoção e equívocos”<sup>21</sup> (TÓIBÍN, 1996, p. 56-57, tradução minha). O romance apresenta uma visão ideológica problemática através das diferenças entre o espanhol e o inglês, porque reforça a noção de países desenvolvidos e subdesenvolvidos e também joga com estereótipos culturais. Argentina e espanhol sempre serão um lugar de atraso, enquanto o inglês e os EUA denotam industrialização, tecnologia e progresso econômico. Em outras palavras, *The Story of the Night* apresenta um novo tipo de colonização no século XX que, neste caso, é o neoliberalismo.

Embora Richard sirva como um negociador cultural, ele se vê como um *outsider* na cultura e na política argentina. Como Eibhear Walshe (2013) aponta: “Como resultado de sua aparência exterior, Richard é profundamente apolítico no início do romance, mas segue o processo de seu gradual esclarecimento e envolvimento”<sup>22</sup> (WALSHE, 2013, p. 80-81, tradução minha) na Argentina. Sua aparência exterior pode ser vista no início do romance, quando o personagem descreve um encontro que teve com um homem:

---

<sup>21</sup> “[...] have learned other things too, such as some poise and decorum” through language. [...] English [was] a language which was clear and cold, in which people said what they meant; and I saw Spanish-speakers made as full of emotion and wrongheadedness. (TÓIBÍN, 1996, p. 56-57)

<sup>22</sup> “As result of his outsidersness, Richard is profoundly apolitical at the start of the novel, yet follows the process of his gradual enlightenment and involvement” (WALSHE, 2013, p. 80-81)

v. 11 – 2020.2 – PACHECO, Victor Augusto da C.

Ainda não sei se o que ele disse era verdade, se que aquele era um dos centros da cidade onde as pessoas eram levadas, e se nos abraçamos e gozamos ao som de carros acelerando para dar energia aos instrumentos de tortura. Não fazia diferença, pois eu não prestei muita atenção ao que ele disse e eu lembro do prazer em estar perto a janela com ele, minhas mãos descendo as costas dele, mais do que qualquer outra coisa.<sup>23</sup> (TÓIBÍN, 1996, p. 8, tradução minha).

Ainda que possamos relacionar a homossexualidade e os crimes cometidos durante a ditadura a uma representação da esfera oculta da sociedade e são mantidos longe dos olhos do público, esta cena revela uma perspectiva sádica das experiências nacionais e sexuais de Richard, reforçada por sua narração realista, quando detalha como claramente se lembra do som dos carros acelerando para dar energia aos bastões de choque em uma delegacia de polícia, fazendo referência às práticas de tortura aplicadas aos presos políticos durante a ditadura argentina. O romance cria um ambiente que divide a consciência sexual e sociopolítica e o caráter de *outsider* de Richard o leva a ignorar a situação política na Argentina.

Nesse sentido, a tradução se torna um dispositivo narrativo para a representação histórica, revelando um paralelismo com a sexualidade de Richard. Ele é aceito no círculo social da família de Canetto, uma família rica do romance e mantém em segredo sua relação com Pablo Canetto, o filho mais novo. Ele consegue trabalhar para os agentes da CIA para “garantir que nada de negativo sobre a privatização circulasse por muito tempo”<sup>24</sup> (Idem, p. 263), mas também para participar de um esquema de corrupção nos contratos de transporte da Argentina. Como tradutor, Richard pode alternar entre diferentes tipos de papéis sociais criando algumas tensões com o público e o privado (WALLACE) que são mais visíveis em comparação à sua vida sexual. Entretanto, é importante mencionar que a sexualidade de Richard não é um fator importante contanto que ele continue a performar os códigos homosociais e seja tradutor de línguas. Ao adotar uma perspectiva masculina, no romance, às vezes, a representação da ditadura é insensível, realçando o caráter de *outsider* do personagem.

---

<sup>23</sup> I still do not know if what he said was true, if that was one of the centers in the city to which people were taken, and if we fondled each other and come to orgasm to the sound of the revving of cars which gave power to the instruments of torture. It made no difference then, because I did not pay much attention to what he said, and I remember the pleasure of standing at the window with him, my hands running down his back, more than anything else. (TÓIBÍN, 1996, p. 8)

<sup>24</sup> “[...] make sure that nothing negative about the privatization circulate for very long” (Idem, p. 263)

O romance de Tóibín deixa mais explícito a união entre identidade sexual e neoliberalismo. Durante a ditadura, a Argentina passou por um processo de desindustrialização junto com o aumento da dívida nacional. Como argumenta Maristella Svampa (2005), posto que o governo militar perdeu o poder como facilitador dos interesses econômicos da elite financeira, aliado a um espírito democrático apoiado pelos Estados Unidos, o discurso da economia liberal foi visto como a solução dos problemas argentinos (SVAMPA, 2005, p. 31). Nesse sentido, o romance de Tóibín une o corpo individual e o corpo político da nação a partir do surgimento da AIDS e da política econômica liberal como fenômenos interligados no processo de democratização:

Em algum momento durante aquelas conferências eu fiquei convencido que a privatização da indústria petrolífera seria ruim para a Argentina. Me assustou como todos envolvidos entendiam isso também, mas se comportavam como se os detalhes da privatização eram tão fascinante para fazer com que valesse a pena considerar a ideia geral. (...) Mas meu trabalho não era pensar se era uma boa ideia ou má ideia, mas garantir que nenhum boato sobre a Argentina ou más vibrações sobre a indústria se propagassem entre as pessoas que trabalhavam com petróleo.<sup>25</sup> (TÓIBÍN, 1996, p. 262, tradução minha).

Baseado em *AIDS as Metaphor* de Susan Sontag, Severiche aponta que “essa construção alegórica que transforma os primeiros sintomas [da AIDS] como um sinal de um final inevitável para ambas as narrativas: a morte do corpo de Garay e a destruição da economia nacional, que levou o país à uma profunda crise em 2001”<sup>26</sup> (SEVERICHE, 2017, p. 121 — tradução minha). A associação entre o corpo nacional e o corpo individual revela uma perspectiva biopolítica regulada por uma lógica heteronormativa. Richard, o personagem homossexual branco falante de língua inglesa, ao mesmo tempo que é o facilitador da economia neoliberal também vê seu corpo descartado pela própria política que ajudou a estabelecer.

<sup>25</sup> At some point during one of these conferences I became convinced that the privatization of the oil industry would be bad for Argentina. It struck me that everyone involved understood this too, but behaved as though the details of the privatization were too fascinating to make the overall idea worth considering too much. (...) But my job was not to work out whether it was a good idea or a bad idea, but to make sure that no rumors about Argentina or bad vibes about the industry took hold among people who worked in oil. (TÓIBÍN, 1996, p. 262)

<sup>26</sup> “This allegorical construction transforms the first symptoms into signals of an inevitable end for both storylines: the death of Garay’s body and the destruction of the national economy, which ultimately led the country into a deep crisis in 2001.” (SEVERICHE, 2017, p. 121)

## Conclusão

À guisa de conclusão, antes de dar uma leitura totalizante às obras, este artigo visa abrir campos de leitura que permitam à crítica literária pensar as configurações sociais a partir da confluência das identidades nacional e sexual na contemporaneidade. Essa leitura pretende não esgotar as possibilidades ficcionais apresentadas por Barry, O’Neill e Tóibín, porém proponho uma crítica sobre a reprodução/reprodutividade/representação da vida e de corpos que possuem direito à vida e aqueles que são destinados à morte. Com isso, retomo as perguntas de Puar citadas no início deste artigo. A primeira pergunta do excerto se refere a como *queers* reproduzem a vida e quais *queers* têm permissão para viver, questionamento central para pensar como as narrativas homoafetivas/*queer* se desenvolvem na contemporaneidade. Vejo que, ao representar momentos históricos decisivos para a formação nacional, a saber Guerra Civil Americana, Levante de Páscoa e o fim da ditadura na Argentina, a partir de personagens homossexuais, os romances mantêm uma perspectiva homosocial, reproduzindo/representando a vida dentro de contornos patriarcais e bélicos, sobretudo em *Days Without End*, e suas vidas somente são permitidas se seguirem as demandas historiográficas, gerando um conflito com as possibilidades *queer* que poderiam subverter as configurações biopolíticas. Tanto em *At Swim, Two Boys* quanto em *The Story of the Night* a vida *queer* está destinada a dar vida e a morrer pelos outros para que as narrativas nacionais pautadas pela heteronormatividade e patriarcado sejam realizadas, estabelecendo também a norma do que pode ser considerado de um lado um corpo sadio (no caso de *The Story of the Night*, um corpo individual/nacional sem AIDS) e por outro um corpo esperando o abate sacrificial para a constituição da nação. Esses apontamentos nos mostram, por fim, a necessidade do questionamento do homonacionalismo como prática representacional por partes dos escritores e de constituição da nacionalidade irlandesa.<sup>27</sup>

## REFERÊNCIAS

BARRY, Sebastian. *Days Without End*. London: Faber and Faber, 2016.

---

<sup>27</sup> **Nota:** O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

v. 11 – 2020.2 – PACHECO, Victor Augusto da C.

BATISTA, Camila. F. Soldiers and Indians: Victim and perpetrator traumas in Sebastian Barry's *Days Without End*. In: *Em Tese*, n. 3, v. 3, pp. 100-112, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/13357> Acesso em: 13 de out. de 2018.

BOLFARINE, Mariana. *Between "Angels and Demons": trauma in fictional representations of Roger Casement* (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo 2015 293p.

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

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

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

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

O'NEILL, Jamie. *At swim, two boys*. New York: Scribner, 2003.

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

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

SVAMPA, Maristella. *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus, 2005.

TÓIBÍN, Cól. *The story of the night*. New York: Scribner, 2005.

VALENTE, Joseph. Race/sex/shame: the queer nationalism of *At swim, two boys*. *Éire-Ireland*, v. 40, n. 3-4, p. 58-84, 2005.

WALLACE, Kim. "Dissent and Dislocation in Colm Tóibín's *The Story of the Night*" In: pp. 257-273. Disponível em <<https://www.raco.cat/index.php/Bells/article/viewFile/102924/149272>> Acesso em: 10 de jun. de 2020.

WALSHE, Eibhear. *A Different Story: The Writings of Colm Toibin*. Dublin: Irish Academic Press, 2013.

**Recebido em:** 04 de agosto de 2020.

**Aceito em:** 12 de dezembro de 2020.