



**Universidade de Brasília - UnB**  
**Instituto de Letras - IL**  
**Departamento de Letras Estrangeiras e Tradução - LET**  
**Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução - POSTRAD**

**Tradução Comentada de Contos de  
Desmond Hogan**

**Três Contos do Exílio**

**Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres**



**Brasília - 2017**



**Universidade de Brasília - UnB**  
**Instituto de Letras - IL**  
**Departamento de Letras Estrangeiras e Tradução - LET**  
**Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução - POSTRAD**

# **Tradução Comentada de Contos de Desmond Hogan**

## **Três Contos do Exílio**

**Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM  
ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Orientador - Professor Emeritus Dr. Hans Theo Harden

**Brasília - novembro de 2017**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS  
E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

## **Tradução Comentada de Contos de Desmond Hogan**

### **Três Contos do Exílio**

**Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Estudos da Tradução.

Aprovado por:

---

Professor Emeritus Dr. Hans Theo Harden (POSTRAD/UnB) (Orientador)

---

Professor Dr. Henryk Siewierski (POSTRAD/UnB) (Examinador interno)

---

Professor Dr. Walter Carlos Costa (PGET/UFSC) (Examinador externo)

---

Professora Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira (POSTRAD/UnB) (Suplente)

Brasília  
2017

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

**ZIMBRES**, Patricia de Queiroz Carvalho. *Tradução Comentada de Desmond Hogan: Três Contos do Exílio*. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2014, 169 fs. Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução.

Documento formal autorizando a reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pela autora à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. A autora reserva para si os outros direitos autorais de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são permitidas, desde que citada a fonte.

### FICHA CATALOGRÁFICA

ZIMBRES, Patricia de Queiroz Carvalho

*Tradução Comentada de Desmond Hogan: Três Contos do Exílio* / Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres - Brasília, 2017.

Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB).

Orientador: Prof. Hans Theo Harden

1. Desmond Hogan. 2. Tradução Literária. 3. Literatura Irlandesa. 4. A Diáspora Irlandesa.

I. Universidade de Brasília. II. *Tradução Comentada de Desmond Hogan: Três Contos do Exílio*.

*Para Paula, Barbara, Camilo e Tarsila,  
com todo o meu amor.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, Professor Hans Theo Harden, pela inestimável contribuição de seus profundos conhecimentos, por ter se empenhado tão tenazmente em conseguir a permissão para uso dos três contos e por sua simpatia acolhedora e infalível senso de humor, que transformaram o que teria sido uma tarefa árdua num prazer.

Agradeço à Professora Alice Maria de Araújo Ferreira por seus comentários, que foram imensamente valiosos e enriquecedores para este trabalho.

Agradeço também ao Professor Pawel Jerzy Hejmanowski, por ter me iniciado na riqueza da literatura irlandesa e me apresentado Desmond Hogan.

Meus agradecimentos especiais a Desmond Hogan e a Anthony Farrell, editor da Lilliput Press, agente e detentora dos direitos autorais sobre a obra completa do autor, pela permissão para usar os três contos, *Marigold Fire*, *The Airedale* e *Elysium*, em minha dissertação de mestrado.

My very special thanks to Desmond Hogan and to Anthony Farrell, publisher of the Lilliput Press, the agent and copyright holder for the author's back catalogue, for granting me permission to use the three stories, *Marigold Fire*, *The Airedale* e *Elysium*, in my master's degree thesis.

## RESUMO

A presente dissertação de mestrado, partindo de uma visada literária que vê a tradução, simultaneamente, como parte do corpo maior da literatura mundial e como fazer textual e reescritura, tem como tema a tradução comentada de contos de Desmond Hogan, escritor irlandês contemporâneo ainda não traduzido no Brasil. Os três contos selecionados tratam da questão do exílio e da diáspora, de importância central na literatura irlandesa. O trabalho começa por apresentar o autor e passa em seguida ao exame do contexto irlandês que condicionou tanto a temática quanto a forma das obras de Hogan, que é em seguida situado na história do espaço literário irlandês moderno, desde as primeiras manifestações nacionalistas e o alto modernismo de Joyce e Beckett até os dias de hoje. Na segunda parte do trabalho, apresento minha tradução dos três contos, em formato bilíngue. Em meu comentário à tradução, tento entrelaçar as dimensões de fazer e reflexão, usando para tal as ideias colocadas por Henri Meschonnic em sua poética do traduzir, identificando aspectos da poética de Desmond Hogan - semântica, ritmo e pontuação - e apontando a maneira com que esses elementos foram ecoados na tradução. Em seguida, comento minha tradução de passagens selecionadas.

**Palavras-chave:** Desmond Hogan, tradução literária, literatura irlandesa, exílio e diáspora irlandeses, Henri Meschonnic, poética do traduzir.

## ABSTRACT

This master's degree thesis takes a literary standpoint that places translation within the greater body of world literature, and views it as the rewriting of a literary work. Its theme is the commented translation of three short-stories by Desmond Hogan, a contemporary Irish writer still unpublished in Brazil. All three short-stories deal with the issues of exile and diaspora, of crucial importance in Irish literature. I start out by introducing the author, and proceed to describe the Irish context that conditioned both the themes and the formal aspects of Hogan's work. The author is then located within the history of the modern Irish literary space, from the early nationalistic manifestations and the high modernism of Joyce and Beckett until the present. In the second part I present my translation of the three short-stories in a bilingual format. In my commentaries, I try to interweave experience and reflection by using the ideas of Henri Meschonnic, as presented in his poetics of translation. I identify different aspects of Hogan's poetics - semantics, rhythm and punctuation - and indicate the manner in which these elements were echoed in the translated text. Lastly, I comment my translation of selected passages.

**Key-words:** Desmond Hogan, literary translation, Irish literature, Irish exile and diaspora, Henri Meschonnic, poetics of translating.



## SUMÁRIO

Resumo/Abstract .....	viii
Apresentação .....	1
I. SISTEMA LITERÁRIO E SISTEMA DA OBRA	
1. O Autor .....	7
1.1 Hogan e a política .....	13
1.2 Hogan e a literatura .....	15
2. O Contexto Irlandês .....	20
2.1 Emigração e exílio na história irlandesa .....	21
2.2 O espaço literário irlandês .....	23
2.2.1 A Renascença Irlandesa e a Liga Gaélica .....	24
2.2.2. A vanguarda irlandesa .....	26
2.2.3 A literatura irlandesa no exílio .....	27
2.2.3.1 O exílio em Londres .....	29
2.2.3.2 O exílio em Paris .....	31
2.3. Desmond Hogan e o Legado Irlandês .....	36
3. A Narrativa do Exílio em Desmond Hogan: Ficção e História .....	41
II. A TRADUÇÃO	
2. Tradução dos Três Contos .....	60
<i>Margaridas de Fogo</i> .....	61
<i>O Airedale Terrier</i> .....	69
<i>Elysium</i> .....	88
3. Memorial de Tradução .....	117
3.1 Considerações iniciais .....	117
3.2 Traduzir Desmond Hogan .....	122
3.2.1 A semântica poética .....	123
3.2.2 Traduzir o ritmo .....	132
3.2.3 Pontuar o ritmo .....	140
3.2.4 Tradução de termos sem correspondente direto .....	144
3.3 Considerações finais .....	148
Apêndice I Permissão para uso pelo detentor dos direitos autorais .....	151
Apêndice II Obras de Desmond Hogan .....	152
Apêndice III Capas dos livros de Desmond Hogan .....	154
Referências Bibliográficas .....	157

# Tradução Comentada de Contos de Desmond Hogan

## Três Contos do Exílio

*"Here's to the storytellers. They made some sense  
from these lonely and driven lives of ours"*<sup>1</sup>  
Desmond Hogan, *Winter Swimmers*

### *Apresentação*

A presente dissertação, partindo de uma visada literária que situa a tradução dentro do corpo maior da literatura mundial e a encara como fazer textual e reescritura, tem como tema a tradução comentada de contos de Desmond Hogan, escritor irlandês contemporâneo, autor de romances e livros de contos considerados emblemáticos nos círculos literários britânicos e irlandeses, mas desconhecido do público e do mercado editorial brasileiro.

A literatura irlandesa, mantendo sua tradição histórica de produção literária de vanguarda, tem em Desmond Hogan um de seus nomes brilhantes e surpreendentes. Hogan é um digno herdeiro de James Joyce e de *Dubliners*, tanto em seu engajamento emotivo e corpóreo – para o bem ou para o mal – com sua ancestralidade irlandesa, quanto na qualidade poética de sua escrita. Seus contos são prosa poética, alguns soando quase como versos brancos, unindo a beleza de um poema lírico à força eloquente de um depoimento e de um libelo.

No primeiro parágrafo de seu “The Hermeneutic Motion”, de 1975, George Steiner coloca, como o primeiro passo de qualquer tradução literária, um movimento de *confiança*, “um investimento de crença [...] na significância e na seriedade” do texto a ser traduzido. “Aventuramo-nos a um salto: aceitamos ab initio que ‘ali há algo a ser entendido’, que a transferência não será vazia”<sup>2</sup> (STEINER, 2000, p. 186). Essa “*generosidade radical*” do tradutor, segundo Steiner, expressa “a tendência humana a ver o mundo como simbólico, constituído por relações nas quais ‘isso’ pode representar

---

<sup>1</sup> "Um brinde aos contadores de histórias. Eles deram algum sentido a estas nossas vidas solitárias e acossadas". *Winter Swimmers*, in *Lark's Eggs*, 2005, p. 278.

<sup>2</sup> As traduções desta e de todas as demais citações retiradas de obras em língua inglesa constantes na bibliografia são de minha autoria.

‘aquilo’ e, na verdade, tem que ser capaz de fazê-lo para que haja significados e estruturas” (STEINER, 2000, p. 186).

É com essa confiança “instantânea e não-examinada”, “ontologicamente espontânea, adiantando-se a qualquer prova” (STEINER, 2000, p. 187) que proponho como objeto de estudo a tradução de Desmond Hogan, autor desconhecido por muitos e ausente dos cânones oficiais.

A obra de Desmond Hogan, até o presente, foi objeto de pouquíssimos estudos acadêmicos e literários, não apenas no Brasil, mas também em países de língua inglesa. No único artigo sobre Hogan publicado no Brasil,<sup>3</sup> Jerry Nolan, da Associação Britânica de Estudos Irlandeses, afirma que:

Essa omissão da obra cumulativa de Hogan é generalizada, principalmente na Irlanda... Esse lamentável estado de omissão confirma Hogan na posição de o grande romancista marginalizado da literatura moderna irlandesa (NOLAN, 2003, p. 138).

Entre as possíveis razões dessa ausência estariam, em primeiro lugar, a personalidade esquiva e quase autística de Hogan, com sua profunda ojeriza aos holofotes da fama e, principalmente, o fato de ele, após uma cintilante estreia na década de 1980, ter desaparecido de cena sem deixar rastros por quase uma década, intervalo no qual seu nome deveria ter-se firmado como um autor de primeira linha. Hogan, entretanto, embora negligenciado pela academia e pelas listas canônicas, jamais deixou de ser um “escritor de escritores”, conhecido e admirado entre seus pares. Autores irlandeses contemporâneos, hoje premiadíssimos e no auge do prestígio, como Colum MacCann e Colm Tóibín, reconhecem sua excepcional qualidade e relatam a profunda influência que Hogan teve sobre eles no início de suas carreiras.

Em um artigo de 2012, publicado em formato digital no *The Reading Liege*, a crítica literária e autora Shauna Gilligan, contemporânea de Hogan, coleta comentários de literatos sobre Hogan, citando, entre outros, o poeta irlandês Dave Lordan que, ao apresentar Hogan em um recital de poesia realizado durante o Festival Literário de Dalkey, em 2012, referiu-se a ele como um “archivist of the underdog” (arquivista dos joões-ninguém) e “um dos escritores mais importantes” da Irlanda. Em 2005, a RTE, o canal de rádio e televisão públicos da Irlanda, produziu um programa sobre Hogan que

---

<sup>3</sup> Nolan, Jerry, “Travelling with Desmond Hogan: Writing Beyond Ireland”, *ABEI Journal, The Brazilian Journey of Irish Studies*, n. 5, June 2003, Humanitas, FFLCH-USP, São Paulo. A ABEI – Associação Brasileira de Estudos Irlandeses – é uma instituição dedicada ao estudo da cultura e da literatura irlandesas, fundada em 1989 dentro do programa de pós-graduação em Literatura Irlandesa na Universidade de São Paulo (USP), sob a supervisão da Professora Munira H. Mutran. O *ABEI Journal* é publicado anualmente.

usou como título as próprias palavras do autor: “Just as there are parentheses within sentences, there are parentheses within our lives.”<sup>4</sup> Uma das chamadas dizia que o documentário era “sobre um escritor importante, embora em grande medida esquecido, que existe na periferia da Irlanda moderna”. Ainda segundo Gilligan, Colum McCann o qualificou de “radical” em uma crítica publicada no *Irish Times*, em 2010, e Colm Tóibín o descreve como uma “figura única e elusiva na escrita irlandesa contemporânea”. Nesse mesmo artigo, Shauna Gilligan afirma:

É difícil expressar para leitores jovens o que os livros de Desmond Hogan significavam para quem era jovem na Irlanda dos anos 70, quando Hogan fazia parte de uma geração de escritores irlandeses que iria abalar o *establishment* (GILLIGAN, 2012).

Essa observação de Gilligan talvez sugira uma outra razão para o esquecimento a que Desmond Hogan foi relegado em seu próprio país: os jovens irlandeses de hoje, que mal ouviram falar do escritor, de qualquer forma não se identificariam com ele, porque seus escritos tratam de uma Irlanda que não existe mais. A partir de cerca de 1990, se estendendo até 2008, instalou-se na Irlanda um processo de crescimento econômico vertiginoso, conhecido como a era do Tigre Celta,<sup>5</sup> que em cerca de cinco anos mudou a face da economia e da cultura do país. Essa transformação fez com que a Irlanda, nesse curto período, passasse de um dos países mais pobres da Europa a um dos mais ricos. As correntes migratórias se inverteram e a Irlanda, pela primeira vez na história, se viu convertida em um país receptor, acolhendo grandes levas de imigrantes, principalmente do Leste Europeu, mas também da Ásia e África, que hoje representam dez por cento da população do país. A homogeneidade étnica e cultural que caracterizava a Irlanda tradicional se viu rompida e transformada em um multiculturalismo vibrante e, às vezes, conflituoso. A esses fatores, somou-se uma rápida secularização da sociedade irlandesa, causada pela dissolução da autoridade e do prestígio da Igreja Católica, então assolada por acusações de pedofilia, que deixou em sua esteira um vazio de valores que nada de novo veio a preencher. A geração que cresceu em meio a essa recém-conquistada fartura não se identifica em absoluto com o arquétipo do irlandês lendário – o eterno *underdog*,

---

<sup>4</sup> Em português, “Da mesma forma que há parênteses dentro de sentenças, há parênteses dentro de nossas vidas”. O documentário pode ser assistido no website da RTE Radio 1, no endereço <<http://www.rte.ie/radio1/doconone/2009/0622/646105-parentheses/>>.

<sup>5</sup> Essa expansão foi motivada principalmente pela participação na Comunidade Europeia e pela adoção de incentivos aos investimentos externos diretos na forma de uma política tributária extremamente favorável às grandes empresas estrangeiras, que hoje respondem por 93% das exportações irlandesas (Wikipedia: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Celtic\\_Tiger](https://en.wikipedia.org/wiki/Celtic_Tiger)>).

o perene refugiado, carregado da indignação dos oprimidos e de mágoas e queixumes ancestrais, tão presente na literatura de toda uma época e nitidamente palpável na nostálgica obra de Desmond Hogan. Os jovens irlandeses de hoje se veem, antes de mais nada, como europeus cosmopolitas, e não conseguiriam ver na obra de Hogan mais que um documento histórico, fragmentos da memória de uma Irlanda arcaica, que eles, talvez, prefiram desconhecer.

Esse esquecimento resultou na escassez de estudos literários e acadêmicos sobre Desmond Hogan, o que faz com que as pesquisas sobre sua obra tenham que se limitar quase que exclusivamente a fontes jornalísticas – artigos, entrevistas e críticas – publicados em jornais e periódicos britânicos e irlandeses, e às próprias obras de Hogan.

\* \* \*

Passo agora a explicitar a estrutura por mim adotada nesta dissertação, bem como a forma com que os tópicos foram encadeados de modo a fornecer uma perspectiva ampla que permita uma compreensão contextualizada da obra de Desmond Hogan.

Neste trabalho, enfoquei a obra de Hogan de duas visadas distintas: a da crítica literária, na qual me posiciono primeiramente como leitora, considerando que o tradutor é, em um primeiro momento, um leitor privilegiado, cujo demorado mergulho em um texto, ao mesmo tempo profundo e minucioso, permite-lhe uma leitura de um nível de exaustividade que poucos críticos alcançarão. Sua primeira tarefa é ganhar uma compreensão ampla da obra, situando-a no contexto maior da história e de sua cultura de origem, e também a de entender a forma com que o autor transforma esse extra-literário em matéria narrada. Encerrado esse estudo crítico, passo à tradução em si, deixando de lado toda a questão conceitual, tanto dialética quanto hermenêutica, para me concentrar no texto enquanto obra poética, enquanto ato de literatura resultante de um procedimento artístico, de um modo singular de significar.

Para tal, o trabalho foi dividido em duas partes, que intitulei, respectivamente, “Sistema literário e sistema da obra” e “Tradução”, correspondendo a Contexto e Texto.

Na primeira parte, o tópico “O Autor”, começa por apresentar Desmond Hogan e, lançando mão das poucas fontes disponíveis e também de sua própria obra, traz seus dados biográficos e relata seu surgimento no cenário da literatura irlandesa de sua época, as décadas de 1970 e 1980. Para melhor situá-lo no contexto literário de seu país e

descrevê-lo como literato, incluí subtópicos tratando de suas declarações de posicionamento político, principalmente com relação à política irlandesa de seu tempo, e também de seu próprio relato sobre suas leituras, onde ele cita os autores que mais influenciaram sua visão de mundo e o estilo de sua prosa.

Passo em seguida, ainda na primeira parte do trabalho, no tópico “O contexto irlandês”, ao exame do ambiente histórico onde Hogan viveu e que condicionou tanto a temática quanto a forma de sua produção literária, partindo de uma perspectiva comparatista e dialética, enfocando aquilo que Antonio Candido vai chamar de "relação obra-circunstância" (CANDIDO, 1981, p. 18), a atitude metodológica que visa a "focalizar simultaneamente a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras" (*idem*, p. 30). Segundo Antonio Cândido, esse ângulo de visão mostra, por exemplo, como certos elementos da formação nacional levam o escritor a tratar de uma determinada maneira seu tema, e transformando o que era condicionante em elemento intrínseco da obra. Na metodologia de análise de Antonio Candido, "o externo importa, nem como causa nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornado-se portanto *interno*" (CANDIDO, 2006, p. 14).

Tendo isolado na obra de Hogan o recorrente tema do exílio irlandês, em torno do qual giram os três contos selecionados para tradução, tento situar historicamente a significância da questão do exílio, com um exame da questão da emigração, da expatriação e da diáspora, tão presentes na história da Irlanda e nas obras de autores irlandeses desde fins do século XIX.

A seguir, passo ao estudo do espaço literário irlandês moderno, desde as primeiras manifestações de nacionalismo literário – a Renascença Irlandesa e a Liga Gaélica – até a importantíssima vanguarda modernista irlandesa que, na figura de seus expoentes máximos, James Joyce e Samuel Beckett, acabou por se fundir à própria vanguarda europeia, retirando a Irlanda da condição de país de produção literária periférica e subsidiária e integrando sua literatura ao mais alto cânone ocidental. A questão dos escritores irlandeses emigrados é examinada nos casos de Oscar Wilde e Bernard Shaw, e também de Joyce e Beckett. Em seguida, passo a um relato do desenvolvimento da literatura irlandesa a partir dos tempos do alto modernismo até os dias de hoje, centrando-me naquilo que Antonio Candido chama de "continuidade literária" - "espécie de transmissão da tocha entre os corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo" (CANDIDO, 1981, p. 24), e

terminando com uma análise do lugar ocupado por Desmond Hogan na tradição irlandesa.

Ainda na primeira parte do trabalho, mas já passando ao sistema da obra em si, incluí o tópico “A Narrativa do Exílio em Desmond Hogan: Ficção e História”, no qual adoto uma perspectiva hermenêutica e trato da maneira com que o exílio irlandês, que faz parte da experiência de vida do próprio Hogan, é por ele expresso de forma ficcionalizada, e do modo pelo qual ele, nessa narrativa, cria um jogo entre particular e geral, entre subjetividade e fato. Para tal, uso as ideias de Philippe Lejeune, o grande especialista no gênero autobiográfico, que afirma que, em sentido amplo, podem ser considerados autobiográficos todos os escritos em que o leitor sinta que está frente à narrativa de uma experiência pessoal do autor. Uso também as ideias do filósofo Paul Ricœur, que estabelece um vínculo entre narrativa histórica e perspectiva poética e ficcional que, segundo ele, são ambas refigurações do tempo no ato de leitura. Neste tópico, uso o próprio texto dos “contos do exílio” para mostrar como Hogan entrelaça sua experiência pessoal à epopeia do exílio irlandês, inventando enredos particulares para tecer uma história coletiva e compartilhada.

Na segunda parte do trabalho, passo ao objeto central desta dissertação: a tradução dos contos de Desmond Hogan, *Margaridas de Fogo*, *O Airedale Terrier e Elysium*, apresentada em formato bilíngue. É minha intenção entrelaçar nesse texto as dimensões de fazer e reflexão, usando para tal as ideias colocadas por Henri Meschonnic em sua poética do traduzir. De partida, tentarei identificar os elementos da poética de Desmond Hogan - sua semântica, seu ritmo e sua pontuação - apontando a maneira com que esses elementos foram ecoados na tradução. Em seguida, relato minha tradução de passagens selecionadas, pretendendo que esses comentários funcionem como um Memorial de Tradução, onde tentarei identificar as associações e os processos intelectuais e sensórios que me levaram a traduzir desse ou daquele modo.

# I. *SISTEMA LITERÁRIO E SISTEMA DA OBRA*

## 1. O Autor

Em uma entrevista na *The White Review*, de maio de 2011, Eastham e Testard se arriscam a afirmar que “Desmond Hogan é, provavelmente, o escritor mais famoso de quem você nunca ouviu falar” (EASTHAM; TESTARD, 2011).

Nem sempre foi assim, entretanto. Segundo Robert McCrum, editor de Hogan na Faber entre 1986 e 1995 e autor de uma matéria intitulada *The Vanishing Man*, publicada em 2004 na sessão literária do *The Guardian*, Desmond Hogan, em inícios da década de 1980, era uma figura emblemática nos meios literários londrinos – um jovem escritor irlandês de talento borbulhante que acumulava prêmios literários e prometia façanhas. McCrum conta que viu Hogan pela primeira vez em uma festa literária em um apartamento do West End, bairro aristocrático de Londres. Todos na festa sabiam quem ele era: seu livro de contos recém-publicado, *Diamonds at the Bottom of the Sea*, vinha recebendo críticas entusiásticas, e sua figura felina e carismática atraía olhares.

De camisa preta e jeans impecáveis, longas mechas de cabelo caindo sobre pálidas feições célticas, parecendo meio poeta, meio sacerdote, Hogan era fascinante, mas estranho: homem de poucas palavras, olhos semicerrados, cabeça baixa, ele respondia as perguntas sem olhar para o interlocutor (McCRUM, 2004).

Ainda segundo McCrum:

Nada exprime melhor a vida marginal de um escritor sério do que sua história. Para cada um que ganha o Booker Prize ou consegue um adiantamento de seis dígitos, há um outro que fica pelo caminho. A velha saga da glória literária é sempre acompanhada por um texto paralelo de esquecimento e fracasso (*ibidem*).

Hogan nasceu em 1950, em uma família de classe média estritamente católica da cidade de Ballinasloe, no Condado de Galway, coração da velha Irlanda rural. Ballinasloe era conhecida por sua feira de cavalos que, uma vez por ano, emprestava vida à modorra provinciana, e também por sua comunidade de ciganos, que viriam a se transformar em personagens tão constantes na obra de Hogan. Relatando o início de sua carreira literária, em uma entrevista publicada na *White Review*, revista literária inglesa, Hogan recorda:



Publiquei um conto chamado *Marigold Fire* e, alguns anos mais tarde, ele ganhou um prêmio, e um dos juízes era Elizabeth Bowen, uma de minhas escritoras favoritas. Sempre digo que foi aí que comecei, com David Marcus e a Irish Press, e eu ainda era estudante. Desde então, passei a vida escrevendo peças avulsas (EASTHAM; TESTARD, 2011).

Depois de um brilhante desempenho acadêmico no University College de Dublin, Hogan publicou contos e escreveu peças de teatro premiadas, ainda na Irlanda. Colm Tóibín relembra Hogan, ainda na Dublin dos anos 70, como um homem “indescritivelmente glamoroso”, irradiando “uma aura de rock and roll, intensamente sexual, mas relaxada e informal” (McCRUM, 2004). Como tantos de sua geração, Hogan viajou pela França e estava em Paris durante as revoltas de 1968. Em sua perpétua fuga de Ballinasloe, Hogan mudou-se para Londres, onde cofundou a Irish Writers Cooperative, que publicou seu excepcional primeiro romance, *The Ikon Maker*, a incestuosa história de uma mãe enfrentando a revelação da homossexualidade de seu filho. Já na Inglaterra, publicou em 1979, pela Hamish Hamilton, sua primeira coletânea de contos, *Diamonds at the Bottom of the Sea*. Ted Hughes se dizia seu fã. Colm Tóibín o venerava: “*Ikon Maker* é um livro icônico para quem quer que se interesse por literatura” (*ibidem*). Hogan era amigo pessoal e padrinho de casamento de Kazuo Ishiguro, escritor nessa época também iniciante e hoje ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 2017. Sua agente literária era Deborah Rogers, que tinha entre seus outros clientes não apenas Ishiguro, mas também Ian McEwan e Salman Rushdie. Segundo McCrum, qualquer autor representado por Roger era, definitivamente, um autor importante.

Em Londres, fiel a sua compulsiva vocação ao nomadismo, Hogan peregrinou de endereço em endereço, ora alugando quartos dilapidados em bairros de classe operária, ora se hospedando na casa de Anthony Farrell, editor irlandês e amigo, que o abrigou em sua casa de Hampstead, bairro aristocrático do norte da cidade, até se fixar em um apartamento de porão no deteriorado subúrbio de Catford (onde, por sinal, acampavam caravanas de ciganos, o que deve ter atraído Hogan, que passava horas com eles, ouvindo suas histórias e canções). Em *The Edge of the City*, seu único livro de memórias esparsas, Hogan diz: “Eu nunca realmente voltei para Dublin... Em um certo sentido, eu vagueei. De endereço em endereço, em Londres. Londres é uma cidade de voos baratos e, quando tinha dinheiro, era para isso que eu o usava”<sup>6</sup> (HOGAN, 1993, p. ix). O hoje celebrado

---

<sup>6</sup> “I never really returned to Dublin... In a sense I wandered. From address to address in London. London is a city of cheap flights and when I had money I used it for that.”

Kazuo Ishiguro, relembra que o apartamento de Hogan em Catford era muito escuro de dia e mal-iluminado à noite. No espaço exíguo da sala, tropeçava-se em colchões e móveis de terceira mão, mas, de alguma forma, a atmosfera era, segundo Ishiguro, aconchegante como a de um *cottage* irlandês. O único outro cômodo era a cozinha, onde Hogan preparava jantares que se tornaram lendários. Sentada em um sofá rasgado, em periclitantes cadeiras disparatadas ou no chão, dependendo da ordem de chegada, a pequena multidão de convidados era composta de *literatti* londrinos e de mendigos excêntricos que Hogan conhecera no Soho e apadrinhara. Segundo Ishiguro, Hogan sentia-se particularmente atraído por velhos, que se sentavam calados à luz de velas, esperando que Hogan lhes servisse comida. Esses inusitados jantares ganharam fama graças, principalmente, às sobremesas que Hogan preparava, que Ishiguro descrevia como sendo “de aspecto repugnante, mas deliciosas”, servidas em grandes tabuleiros de forno. Ishiguro conta que todo o clima era muito irlandês. “Des recitava poesia e raramente íamos para casa antes das três da manhã” (McCRUM, 2004).

Hogan vivia sem renda fixa, circulando de bicicleta pela imensidão de Londres, tratando-se com remédios caseiros, recusando-se a usar telefones, que ele achava altamente suspeitos (cartões-postais eram seu meio de comunicação) e escrevendo à mão ou em uma máquina de escrever arcaica. Na atmosfera de ostentação despudorada da era Thatcher, ele vivia com uma rara simplicidade monástica.

Mas seus amigos percebiam que Hogan não era feliz. Ishiguro acredita que seu peculiar amigo nunca havia se reconciliado com sua sexualidade e sofria de algum drama familiar carregado da infância. Todos eles viam com preocupação sua estranha personalidade. Segundo um deles, Hogan era “excêntrico, intenso e totalmente desinteressado em qualquer coisa que não tivesse relação com seu trabalho” (McCRUM, 2004). “Paranoico” era o termo geralmente associado a ele. Nessa época, não se sabia do lado clandestino e homossexual da vida de Hogan, que ele, estranhamente, mantinha em estrito segredo. Anthony Farrell, que o hospedara em sua casa, lembra-se que Hogan costumava desaparecer sem aviso, tarde da noite, talvez embrenhando no parque vizinho.

Mas sua carreira alçava voo. Em 1988, a Faber and Faber, de Londres, publicou a coletânea de contos *Lebanon Lodge*, um dos livros mais aclamados de Hogan. Seus trabalhos anteriores ganhavam segundas edições e começaram a ser publicados nos Estados Unidos, onde a Farrar, Strauss and Giroux, de Nova York, lançou uma coletânea de seus contos com o título *A Link with the River*. Uma crítica publicada no *Cork Examiner* dizia: “Como nenhum outro escritor irlandês atual, Hogan mostra o que é ser

um filho perturbado de um país que parece abandonado por Deus nestes tempos turbulentos” (McCRUM, 2004).

Ninguém, portanto, entendeu por que, em 1989, Hogan, partiu de Londres, abandonando Catford, onde parecia se sentir em casa. Seu emprego na Universidade do Alabama não durou muito e ele voltou à Inglaterra, para então reassumir sua vida nômade e inquieta, que o levou primeiro a Amsterdã e depois a Praga e Berlim. Foi em Berlim que ele se apaixonou por um jovem chamado Sammy, e para ficar com ele conseguiu uma bolsa do German Academic Exchange, que o permitiu permanecer na Alemanha por vários meses. Foi nessa época que Hogan escreveu um livro de viagens, *The Edge of the City: A Scrapbook 1976-1991*, publicado em Dublin em 1993, em que ele fala de lugares, de suas andanças e também de si mesmo, mas sem jamais mencionar sua homossexualidade.

Segundo McCrum, após seu amante ter morrido de AIDS, Hogan, devastado, perambulou a esmo pela Europa, caminhando por velhos cemitérios judeus e pelas ruas das cidades. Em 1994, Hogan parecia à beira de um colapso. Em 1995, após publicar pela Faber and Faber *Farewell to Prague*, um livro tortuoso e, em alguns trechos, quase incoerente, que vendeu menos de cinco mil cópias, Hogan desapareceu sem deixar rastros. Por anos a fio, ninguém teve notícias dele. Hoje, sabe-se que Hogan, com a saúde mental seriamente abalada, voltou à Irlanda e estabeleceu-se em Galway, seu condado natal, em busca de solidão, porque “Eu não conseguia mais suportar a Europa. Não dava mais para viver no meio das multidões”<sup>7</sup> (McCRUM, 2004). A única companhia pela qual ele ainda ansiava era a de seus amigos *travellers*, ou “viajantes”, o termo usado para os ciganos, na Irlanda. “Eles levam seus cavalos para nadar no mar, e você assiste a esses rituais que não existem em nenhum outro lugar da Irlanda. Eles contam essas histórias incríveis”<sup>8</sup> (*ibidem*). Hogan diz, na entrevista concedida a McCrum: “eu queria voltar às minhas origens, ao lugar onde comecei. A voz humana foi perdida. Tudo o que se ouve agora são gritos.”<sup>9</sup> E Hogan terminou como os ciganos, morando sozinho em uma caravana abandonada à beira de uma estrada, vivendo à luz de velas por um ano, e depois, quando a caravana se desintegrou, em um carro velho largado em uma pastagem.

---

<sup>7</sup> “I could no longer handle Europe... I just could no longer be with crowds.”

<sup>8</sup> “They swim their horses there, so you witness rituals you would not see anywhere else in Ireland. They tell these amazing stories.”

<sup>9</sup> “I wanted to revert to my origins, to where I started. The human voice has been lost. All you're hearing now is shrieks.”

Foi nessas circunstâncias que Hogan, na miséria, procurou seu amigo Anthony Farrell, que já o abrigara em Londres e era agora o editor da Lilliput Press em Dublin. Com a ajuda de Farrell, Hogan pode lentamente se reabilitar, voltando a publicar e aceitando o convite para lecionar em San Diego, na Califórnia onde, por algum tempo, “deu aulas a surfistas” (McCRUM, 2004). Farrell também conseguiu para ele, em caráter de emergência, uma substancial dotação do governo irlandês, no valor de milhares de euros, que Hogan, como seria de se esperar, recusou, alegando não aceitar qualquer tipo de restrições à sua liberdade artística.

Data dessa época o episódio mais trágico e patológico da já estranha vida de Hogan. Segundo noticiário amplamente divulgado na imprensa irlandesa<sup>10</sup> em 2006, ele, então com cinquenta e sete anos, foi acusado de abusar sexualmente de um adolescente menor de idade. O julgamento prolongou-se por dois anos, durante os quais Hogan foi submetido a avaliação e tratamento psiquiátrico por ordem judicial. Anthony Farrell e Colm Tóibín depuseram a seu favor, atestando seus bons antecedentes e sua importância literária. Em 1988, Hogan confessou-se culpado e recebeu uma sentença suspensa de dois anos, a ser cumprida em liberdade condicional, sendo também proibido de se aproximar sem testemunhas de menores de idade.<sup>11</sup> Segundo o juiz, Hogan era uma pessoa de “personalidade complexa”, para quem tratamento psiquiátrico seria mais adequado que uma pena de encarceramento. A leniência da sentença despertou fortes críticas na imprensa irlandesa, que a atribuiu à influência dos bons contatos de Hogan. Muitas livrarias irlandesas retiraram seus livros das prateleiras, em sinal de protesto indignado.

Após quase dez anos de ausência, coletâneas de contos seus voltaram a ser publicadas pela Lilliput Press, de Dublin, em 2005 (*Lark's Eggs and Selected Stories*) e 2009 (*Old Swords and Other Stories*), a última delas, *The House of Mourning and Other Stories*, sendo lançada em 2013. Seu talento foi também reconhecido por William Trevor, que incluiu um conto seu, *The Airedale*, no seu *Oxford Book of Irish Short Stories*<sup>12</sup> e por Colm Tóibín, que selecionou *Winter Swimmers* para seu *Penguin Book of Irish Fiction*.<sup>13</sup> Hogan, além disso, figura na antologia publicada por Aleksander Hemon,

---

<sup>10</sup> RTE News (<<http://www.rte.ie/news/2009/1005/122590-hogand/>>), The Kerryman (<http://www.independent.ie/regionals/kerryman/news/convicted-child-abuser-walks-free-from-court-27387573.html>).

<sup>11</sup> Independent, <<http://www.independent.ie/irish-news/courts/author-pleads-guilty-to-sex-assault-on-teen-boy-26461156.html>>.

<sup>12</sup> TREVOR, William (Ed.). *The Oxford Book of Irish Short Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

<sup>13</sup> TÓIBÍN, Colm (Ed.). *The Penguin Book of Irish Fiction*. New York: Penguin, 2001.

*Best European Fiction 2012*<sup>14</sup> com o conto *Kennedy*, e em *Forgiveness, Ireland's Best Contemporary Short Stories*,<sup>15</sup> editado por Augustine Martin.

Hogan continua escrevendo novos contos, mas sua escrita mais recente tomou um rumo bem diferente daquele que marcou seus primeiros trabalhos. Essa diferença, tão patente em um exame minimamente atento, fica escamoteada pelo fato de as novas coletâneas, *Larks' Eggs*, *Old Swords* e *The House of Mourning*, misturarem contos da primeira fase com outros mais recentes, sem indicação de data. Os contos da fase inicial eram líricos, verdadeiros poemas em prosa sobre a Irlanda e o exílio, onde o tema do homossexualismo estava presente de forma pontual e contida, sempre na terceira pessoa, em narrativas comoventes de fragilidade e sofrimento humanos. Os contos recentes, escritos após sua volta à Irlanda, por outro lado, têm como personagens principais, quase que exclusivos, os *travellers*, e o fascínio sexual exercido sobre Hogan por jovens ciganos, que ele descreve com minúcia exaustiva de detalhes, em um estilo mais impressionista e pictórico do que propriamente narrativo. Hogan assim descreve sua ficção recente: “Eles vêm com imagens, agora, é diferente de abordar alguma coisa meio linear... As imagens apenas se juntam, é mais ou menos como pensar logicamente”<sup>16</sup> (EASTHAM; TESTARD, 2011). Em uma prosa que continua surpreendente e singular, ele também escreve sobre nadar no mar, sua outra paixão. Segundo McCrum, “A água aparece de algum modo em quase tudo o que ele escreve. Ele continua a nadar todos os dias”. Nas palavras do próprio Hogan, “O cerco está se fechando a cada dia... Só me restam as praias, só me restam as praias remotas. Não há mais um lugar a que eu possa chamar de meu. Só me resta o que é remoto”<sup>17</sup> (McCRUM, 2004).

Pode-se dizer que, em termos literários, existem dois Desmond Hogans bem distintos. O Hogan da primeira fase, a da juventude, antes que um colapso emocional o destroçasse de todo, que escrevia histórias líricas, tristes mas cheias de esperança e de lampejos de deslumbramento, sobre a Irlanda e sobre seu exílio voluntário e vibrantemente cosmopolita, e o Hogan tardio, acuado de volta às origens, estrangeiro em

---

<sup>14</sup> HAMON, Aleksander (Ed.). *Best European Fiction 2012*. London: Dalkey Archive Press, 2013.

<sup>15</sup> MARTIN, Augustine (Ed.). *Forgiveness, Ireland's Best Contemporary Short Stories*. New York: Four Walls Eight Windows Publishers, 1990.

<sup>16</sup> "They come with images now, images come together, rather than approaching anything sort of linear. The images just come together, it's sort of thinking logically."

<sup>17</sup> "The fence is closing in all the time... I just cling to the beaches now, I cling to the remote beaches. I can't call anything home. I just cling to what is remote."

um país transformado que ele não mais reconhecia como seu, devastado pela doença e obcecado por uma sexualidade que ele não conseguia mais dominar.

Em um desses contos da última fase, *Larks's Eggs*, Hogan, conscientemente ou não, descreve sua obra distinguindo essas duas fases de forma sucinta e precisa:

Os filhos homens vêm da sexualidade – homossexual, heterossexual ou uma mistura. Por isso, a sexualidade tem que ser protegida. Às vezes há pessoas que gostariam de destruí-la. E isso significa deixar seu país por um outro. Ou deixar aquele país e rumar de volta ao outro<sup>18</sup> (HOGAN, 2005, p. 343).

A notícia mais recente que tive Desmond Hogan chegou casualmente, trazida pelo Prof. Pawel Hejmanowski, do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília que, em viagem a Praga para um congresso de literatura irlandesa, em agosto de 2015, conversou com Kevin Barry, editor e escritor irlandês amigo de Hogan. Segundo Barry, “Des” está atualmente morando em Dublin, em endereço mantido em cuidadoso sigilo. Essa clandestinidade se deveria à sua convicção de estar sendo perseguido pelos *travellers*, que, segundo ele, pretendiam matá-lo, ofendidos pelas indiscrições cometidas por Hogan em seus contos recentes. Barry conta também que perguntou a Hogan se ele tivera ao menos o cuidado de disfarçar os nomes verdadeiros de seus personagens, todos tirados da vida real e, ao que tudo indica, facilmente reconhecíveis. Ao que Hogan respondeu: “Não me lembro.”

Robert McCrum (2004) termina seu artigo “The Vanishing Man” dizendo:

Antes da chegada dos cappuccinos, dos jeans da Gap e do Acordo da Sexta-Feira Santa, havia uma Irlanda de contadores de histórias, chamados de *seanchaite*. Essas figuras visionárias repetiam as histórias da velha Irlanda em volta do fogo, nas noites de inverno, trançando poesia e prosa em um fluir de invenção narrativa sobre Finn MacCool e a loucura do Rei Sweeney. Hogan não escreve sobre gigantes ou gnomos, mas se tornou uma espécie de *seanchaite* do século XXI.

## 1.1 Hogan e a Política

*The Edge of the City: A Scrapbook, 1976-91* (Faber and Faber, Londres, 1993) é uma coletânea de textos esparsos escritos no período citado no título, contendo inclusive críticas literárias publicadas em jornais e revistas. O resultado é um livro de memórias frouxamente estruturado, em que Hogan escreve principalmente sobre suas muitas

---

<sup>18</sup> "Sons come from sexuality – homosexual or heterosexual or a mixture. So your sexuality – homosexual or heterosexual, has to be protected. Sometimes there are people who would destroy it. So this means leaving your country for another. Or leaving that country and going back to the other."

viagens pela Europa, América e África, e também fala de si – de sua política, suas leituras e suas impressões sobre o que ele vê a seu redor.

O capítulo intitulado *Margaretta D’Arcy and John Arden* é um dos raros momentos em que Hogan explicita sua postura política frente à causa irlandesa. Ele relata uma experiência de juventude, ainda em Dublin, quando participou como ator, no papel de W. B. Yeats, de uma produção teatral de nome *The Non-Stop Connolly Show*, encenada em 1975 e patrocinada pelo Sindicato Central de Trabalhadores da Irlanda, que depois de uma temporada em Dublin, viajou pelo interior com a intenção de estabelecer um diálogo político com as plateias populares. A peça conta sobre a vida de James Connolly, socialista e sindicalista irlandês que, junto com Patrick Pearse, o poeta fanaticamente nacionalista, comandou a malograda revolta de 1916 – nas palavras de Hogan, uma apenas do “perene catálogo” das rebeliões da história irlandesa, que terminaria com a execução de seus líderes pelos britânicos. Encabeçando, a princípio, uma pequena minoria militante, Connolly e Pearse acabaram, depois de mortos, por se converter em mártires de toda a Irlanda, desencadeando uma fúria pública que iria desembocar na criação do Irish Republican Army (IRA), na partição da Irlanda e na sangrenta guerra civil que, poucos anos mais tarde viria a resultar, em 1922, na independência do país.

Depois de descrever a trupe como uma mistura heterogênea de jovens e velhos, socialistas e músicos recolhidos a esmo nos palcos e ruas de Dublin, sem nenhuma coerência em termos de linhagem ideológica ou política, Hogan relata o clímax dinâmico da peça: a difícil decisão de Connolly, um intelectual socialista com um senso internacionalista de história, de participar de um movimento de natureza exacerbada e belicosamente nacionalista. A resposta, na peça, é dada em uma fala do personagem Connolly: *"It would not have been done had there been another way"* – “não teria sido feito se tivesse havido outro caminho”. D’Arcy e Arden, os criadores da peça, afirmam peremptoriamente que não havia outro caminho. Hogan, pacifista como tantos de sua época, não tem tanta certeza, mas não fecha questão.

Como muitos outros irlandeses, Hogan põe em dúvida essa inevitabilidade do recurso à mais extrema violência. Filho de uma geração que cresceu em meio à sacralização da revolta de 1916, cantada em prosa e verso e exaltada em livros escolares, Hogan, entretanto, acredita que a Irlanda possui duas tradições: “uma delas nem tanto do fuzil, mas da violência cruel e desapiedada da foice, da espada, da bomba; a outra, os

tons pacifistas... que tocam uma corda mais funda na psique irlandesa”<sup>19</sup> (HOGAN, 1993, p. 14).

Em um debate sobre a presença britânica na Irlanda do Norte, Hogan falou sobre sua participação política como literato. Ele – já então morando na Inglaterra – diz que, embora inimigo do uso de violência indiscriminada usada pelos terroristas do IRA à guisa de tática de libertação, acreditava que a presença do exército britânico exacerbava essa violência que, de outro modo, simplesmente não existiria.

Falando de história e política irlandesa com desenvoltura e segurança, e iluminando áreas sobre as quais “muitos preferem não pensar, e muito menos falar”, Hogan termina o capítulo insistindo em afirmar repetidamente, “*over and over again*”, que as pessoas “têm o direito de resistir ao sistema, e que aqueles que lutam contra a opressão com os nervos são consideravelmente ajudados por aqueles que lutam com a pena”<sup>20</sup> (HOGAN, 1993, p. 17).

## 1.2 Hogan e a Literatura

Em *The Edge of the City*, Hogan fala também de suas muitas leituras, o único testemunho que temos de sua experiência literária como leitor. Em menções não-estruturadas em um todo coerente, em tom de diário e crônica, Hogan cita autores, muitos deles irlandeses contemporâneos, muitos deles mulheres, principalmente contistas, gênero em que a Irlanda produz hoje sua mais cintilante literatura: Mary Lavin,<sup>21</sup> Kate O’Brien, Sean O’Faolain,<sup>22</sup> William Trevor<sup>23</sup> e também o dramaturgo socialista Sean O’Casey, dos quais Hogan trata em críticas literárias de grande sensibilidade.

---

<sup>19</sup> “... one not so much of the gun but of vicious, merciless violence, the scythe, the sword, the bomb; the other of the pacifist tones [...] that strike a deeper chord in the Irish psyche”.

<sup>20</sup> “... the people have the right to stand up to the system and that those fighting oppression with their nerves are considerably aided by those who fight with the pen”.

<sup>21</sup> Mary Lavin teve um de seus contos, *O fundo da terra e o fundo mar*, traduzido por Maria Helena Kopschitz e publicado em *Mosaico de histórias: uma antologia do conto europeu*, Munira H. Mutran (org.), Associação Humanitas, São Paulo 2004.

<sup>22</sup> Sean O’Faolain teve dois de seus contos, *A truta* (trad. de Munira H. Mutran) e *O fim de um bom homem* (trad. de Francis Henrik Aubert) publicados em *O mundo e suas criaturas: uma antologia do conto irlandês*, Munira H. Mutran (org.), Associação Humanitas, São Paulo, 2006 e o conto *Paixão* (trad. de Munira H. Mutran), publicado em *Mosaico de histórias: uma antologia do conto europeu*, Munira H. Mutran (org.), Associação Humanitas, São Paulo, 2004.

<sup>23</sup> William Trevor teve dois romances publicados no Brasil pela Biblioteca Azul, de São Paulo, em 2014, ambos com tradução de Elisa Nazarian, *A história de Lucy Gault* e *A jornada de Felícia*.



Entre os americanos, além dos canônicos William Faulkner e Walt Whitman, Hogan se refere a Eudora Welty, Louise Erdrich e Michael Dorris. No tocante à literatura europeia, todo um capítulo é dedicado a Marguerite Yourcenar e seu *Memórias de Adriano*,<sup>24</sup> e Tolstoi aparece como baliza e padrão de qualidade literária. Formado em literatura pelo University College de Dublin, onde obteve os graus de bacharel e de mestre, ambos com honras, Hogan conhecia bem seu assunto.

Situando-se literariamente dentro da riquíssima tradição de seu país, Hogan trata principalmente de autores irlandeses, com quem tanto tem em comum. Todo um capítulo é dedicado a Mary Lavin, contista e romancista irlandesa que viveu praticamente toda a duração do século XX, e é vista como pioneira no mundo até então esmagadoramente masculino da literatura irlandesa. Comparada por muitos a Chekhov e associada à Irlanda profunda, rural e católica, o mesmo County Galway de Hogan, Lavin trouxe uma voz nova à prosa do país. Em uma análise breve, mas incomparavelmente fina, Hogan fala da “obsessão unificadora de Lavin com a felicidade e a vida interior; a poderosa admoestação de sua obra, que parece dizer que a vida interior tem que ser preservada a qualquer custo”<sup>25</sup> (Hogan, 1993, p. 21). Como uma de suas principais personagens, Lavin poderia dizer de si mesma: “seu tema era a felicidade: o que a felicidade vinha ser e não vinha a ser; onde se poderia encontrá-la e onde não; e como, caso encontrada, ela deveria ser protegida”<sup>26</sup> (Lavin, *apud* HOGAN, 1993, p. 21). Segundo Hogan, os contos de Lavin tratam do esforço de proteger-se a si mesmo e à vida interna “contra a solidão do corpo, contra incursões de estranhos, contra uma sociedade obtusamente insensível” (HOGAN, 1993, p. 23), temas que certamente tocavam de perto a ele. Segundo ele, ainda, “na obra de Mary Lavin há pessoas que se movem e pessoas que permanecem quietas... gente aprisionada pela imobilidade e gente obliterada pelo movimento” (HOGAN, 1993, p. 22), preocupação que devia mobilizar também a Hogan, eterno peregrino da insatisfação.

Uma outra escritora que merece todo um capítulo é Kate O’Brien que, segundo Hogan, é mais uma irlandesa atormentada pelo exílio: “Sua vida, como sua obra, foi uma

---

<sup>24</sup> O livro de Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (Librairie Plon, Paris, 1951), uma reflexão filosófica na forma de ficção autobiográfica, foi traduzido para o português por Martha Calderato como *Memórias de Adriano*, e publicado em inúmeras edições, a primeira delas pelo Círculo do Livro, em 1974, e a mais recente pela Nova Fronteira, em 2015.

<sup>25</sup> Todas as traduções de Desmond Hogan, ensaísticas ou literárias, constantes deste trabalho, são de minha autoria.

<sup>26</sup> "Her theme was happiness: what it was, what it was not; where we might find it, where not; and how, if found, it must be guarded".

súplica a um Deus que era parte provinciano e parte viajante global” (HOGAN, 1993, p. 30). Criada na Irlanda por freiras inglesas, O’Brien, bem cedo, logo depois de se formar pelo University College de Dublin, trocou seu país pela Inglaterra, onde logo perdeu o sotaque, e foi lá que passou a maior parte de sua vida. Ao se decidir por escrever, de forma inédita à sua época, sobre sexualidade feminina, tanto hétero quanto homossexual, O’Brien sabia que estava cortando seus laços com o catolicismo e com sua Irlanda natal, e assumiu plena e conscientemente as consequências dessa decisão. Hogan aponta a heroína de *Mary Lavelle*, de O’Brien, na qual ele vê um gesto de renúncia à Irlanda, menos famoso que o de Joyce, porém “mais terno, mais universal”: “Uma jovem governanta irlandesa, já comprometida em noivado, nua no meio da noite após seduzir um jovem espanhol casado, dá-se conta de que havia vendido o ‘código ortodoxo de sua vida’” (HOGAN, 1993, p. 32), que havia queimado as pontes que poderiam levá-la de volta à Irlanda e à sua “alma imortal”. De fato, *Mary Lavelle* e outros de seus romances foram proibidos na Irlanda de seu tempo. Nos anos 1930 e 1940, os livros de O’Brien alcançaram enorme sucesso de público e crítica, e um jornal inglês, comentando o prêmio literário concedido a ela, declarou que “enquanto o inglês fosse usado de forma tão bela pelo povo irlandês, a Irlanda e a Inglaterra jamais poderiam ser verdadeiramente inimigas” (*apud* HOGAN, 1993, p. 33). Mas Kate, no fundo de sua alma, sempre ansiou pela Irlanda, onde, “naquele antigo sonho celta” (HOGAN, 1993, p. 34), ela queria morrer. Em *The Flower of May*, romance de 1953, esse chamado de volta é expresso na descrição de um refinado jantar da aristocracia inglesa, em meio a pesada prataria e fina porcelana:

É uma cena adorável, ela pensou, toda essa civilização, generosidade e paz; toda essa graciosidade cega e natural, essa familiaridade com a perfeição nas pequenas coisas; todos esses olhos radiantes, essa afetuosidade bem-educada, toda essa segurança, esse refinamento físico e até mental. Mas eu pertença a outro lugar. Eu me demorei, eu tardei. Nada disso é meu, nem é o que eu quero. Mãe, estou voltando para casa<sup>27</sup> (O’Brien *apud* HOGAN, 1993, p. 35).

O’Brien, entretanto, não morreu na Irlanda – onde já havia escolhido o local de sua sepultura, em um morro com vista para o mar – mas na Inglaterra. E o epitáfio escolhido por ela foi “Pray for the Wanderer”.

---

<sup>27</sup> “It is a lovely scene’, she thought, ‘all this civilisation, generosity and peace; all this blind, easy grace, this taking for granted of perfection in small things; all these radiant eyes, all this well-mannered affection, all this assurance, all this polish, physical and even mental. But I belong to another place. I have dallied, I have dawdled. None of this is neither mine nor what I want. Mother, I am coming home.”

Hogan conta que em suas andanças de juventude pela Europa, às vezes se deparava com uma cópia do livro *An Irish Journey* (1940), de Sean O’Faolain, na estante de algum estúdio parisiense ou em meio à desordem de um quarto de estudante em Berlim. Hogan conhecia bem a Irlanda descrita por O’Faolain – o som de canções folclóricas, as árvores meladas com piche para impedir os jovens namorados de se esconderem atrás delas. Hogan diz que, em 1968, o livro de O’Faolain, outro exilado na Inglaterra, devia tê-lo preparado para o que estava por vir: que Dublin era um bom cenário para a paixão, mas também um lugar capaz de se vingar cruelmente daqueles que não aceitam suas regras. Hogan conta que, na Biblioteca Britânica de Londres, leu passagens de O’Faolain que evocavam a feira de cavalos de outubro, em Ballinasloe, a cidade de origem de Hogan, onde “casas anódinas”, ao longo de uma “leve encosta que, apenas ela, parecia impedir que a cidade inteira afundasse no pântano até a altura das chaminés”<sup>28</sup> (O’Faolain, *apud* HOGAN, 1993, p. 174). Para O’Faolain, a feira de cavalos era o único acontecimento notável da vida da cidade, que em seguida, “afundava de volta no silêncio de seu pântano tumular pelo restante do ano”<sup>29</sup> (O’Faolain, *apud* HOGAN, 1993, p. 174). Hogan lamenta apenas que O’Faolain não tenha conhecido a outra atração de Ballinasloe, que deu rumo à vida futura do jovem Desmond: o festival anual de atores ambulantes, com “sua aura, seus faróis estelares no campo da feira” (HOGAN, 1993, 174). Hogan conta que, em Berlim, quando se lembrava da Irlanda, era nesses atores que pensava, em “sua coragem, sua resiliência”. Anos mais tarde, em 1991, ele voltou a Ballinasloe para “reencontrar o rastro luminoso de uma apresentação nas tendas no campo da feira, para retornar ao garoto de dezoito anos que eu era, para protegê-lo agora contra tudo o que irá açoiá-lo” (HOGAN, 1993, p. 175).

Em data bem posterior a *The Edge of the City*, na entrevista de 2011 dada por Hogan a Eastham e Testard, da White Review, ele fala da forte influência exercida sobre ele por D. H. Lawrence, com quem diz ter aprendido a escrever em forma de imagens fortemente visuais:

Sim, acho que tirei muito disso de Lawrence. Quando eu era garoto, eu lia muito Lawrence, e acho que é assim que ele escreve [...] Há trechos

---

<sup>28</sup> "undistinguished houses... which lay on a slight ridge that alone seemed to keep the whole place from sinking into the bog to its chimney tops".

<sup>29</sup> "it would sink back into the silence of its bog grave for the rest of the year".

em que fica muito abrupto, muito rápido, só anotado de forma muito impressionista<sup>30</sup> (EASTHAM; TESTARD, 2011),

diz Hogan, descrevendo um dos aspectos mais patentes e impactantes do estilo de sua prosa, e que vem ganhando ênfase cada vez maior em seus últimos escritos, em que os elementos visuais e sensórios dominam uma narrativa cada vez mais embebida de subjetividade, deixando o enredo em longínquo segundo plano.

Essas influências literárias, citadas em forma de crítica e memória, informam e elucidam a postura poética e o estilo da prosa do próprio Hogan e também sua profunda identificação com os autores irlandeses que com ele compartilhavam a mesma visão trágica e nostálgica de seu próprio país, tão marcante na obra de todos eles, e ajuda a situar Hogan no vasto e rico quadro da literatura da Irlanda contemporânea.

---

<sup>30</sup> *"Yea, I think I got that a lot from Lawrence. When I was a kid I read Lawrence a lot and I think that's the way he writes [...] It gets really brisk in places, really quick, just writtendown, very impressionistic".*

## 2. *O Contexto Irlandês*

As obras literárias só se manifestariam em sua singularidade a partir da totalidade da estrutura que permitiu seu surgimento.

*Pascale Casanova*  
*A república mundial das letras*<sup>31</sup>

Henry James expõe de forma clara a questão do tema de uma obra literária. Segundo ele,

Existe em minha obra uma ideia sem a qual eu jamais teria sentido o menor interesse pelo trabalho. É o projeto mais sutil e rematado de todos... algo que tem a ver com o plano original, como um motivo complexo de um tapete persa (James, *apud* CASANOVA, 2002, p. 17).

Ao buscar na obra de Desmond Hogan o tema central, a ideia motora, o “motivo no tapete” em torno do qual se desenvolve o enredo de seus contos, temos que nos deparar com a questão do exílio, e muito especificamente, do exílio irlandês contemporâneo. Para compreender a estreita relação existente entre a temática de Hogan e seu contexto histórico e nacional, irei examinar como a emigração, o exílio e a diáspora, a partir de meados do século XIX, marcaram a história da Irlanda e repercutiram na literatura irlandesa e, mais especificamente, na vida e na obra de seus principais expoentes – Oscar Wilde, Bernard Shaw, James Joyce e Samuel Beckett.

A relação de Hogan com sua terra natal é marcada pela ambivalência. Por um lado, uma compulsão amargurada a fugir de sua pequenez sufocante, que o fez acompanhar as correntes da diáspora irlandesa e, por outro, um vínculo atávico e visceral à terra e à paisagem irlandesa, que o fez retornar a seu lugar de origem, longe do qual ele não foi capaz de viver. Hogan retrata com acuidade e beleza não apenas a realidade factual da Irlanda, em seus embates marcados por violência sectária, pobreza, provincianismo, estreiteza de mente – a mesma “paralisia moral” de que falava Joyce<sup>32</sup> – como também o mal da alma irlandesa, contado nas palavras sofridas dos deserdados da fortuna e da sorte – homossexuais, loucos e, principalmente, de artistas que não

---

<sup>31</sup> CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 18.

<sup>32</sup> Joyce, em cartas escritas entre 1903 e 1907, escreveu sobre o tema da “paralisia”: “Minha intenção foi escrever um capítulo sobre a história moral de meu país e escolhi Dublin como cenário porque aquela cidade me parece o centro da paralisia” (“My intention was to write a chapter in the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis” (Ellman, 1966, p. 134).

conseguiram construir para si um nicho na sociedade fechada e arcaica de seu país e partiram em busca de uma vida mais plena e mais livre.

## 2.1 Emigração e exílio na história irlandesa

O tema da emigração e do exílio, configurando todo um quadro de diáspora e expatriação, é uma marca definidora da história da Irlanda.<sup>33</sup> O irlandês emigrado é um personagem clássico e central nessa história, assumindo importância não apenas como uma perda, mas também, e paradoxalmente, como um ganho incomensurável, um fator positivo na formação da identidade irlandesa.

O primeiro episódio em que a emigração de grandes levadas de irlandeses deu novo rumo à história da Irlanda ocorreu durante a Fome das Batatas, conhecida na Irlanda como "*the Blight*", uma calamidade que atingiu a Irlanda com força devastadora entre 1846 e 1850, dizimando toda uma classe de pequenos agricultores, despovoando o campo e desorganizando por completo a já precária economia da ilha, catástrofe que a Inglaterra decidiu ignorar, recusando-se a enviar ajuda sequer humanitária e abandonando os irlandeses à própria sorte. Para fugir a esse cataclismo sem precedentes, um milhão e meio de irlandeses pobres emigraram para os Estados Unidos em 1846 e nos anos que se seguiram, concentrando-se principalmente em Nova York e na região circundante da Nova Inglaterra. De início, esses imigrantes eram os mais pobres dentre os pobres, vivendo em meio à abjeta miséria dos bairros proletários da cidade, que horrorizou Charles Dickens de visita a Nova York. Apenas dez anos mais tarde, os irlandeses, graças a sua grande capacidade de organização política acumulada nas lutas contra a tirania do invasor britânico, já eram uma das facções mais poderosas e organicamente estruturadas da política de Nova York e de Boston.

Foi em Nova York que, em 1858, se deu a fundação de uma organização clandestina e antecessora histórica do Irish Republican Army (IRA) – a *Fenian Brotherhood* (Irmandade Feniana) – que viria a ditar os rumos da rebelião irlandesa que, décadas mais tarde resultaria na independência do país. Inspirados nos fenianos míticos, uma casta de guerreiros gaélicos medievais, e idealizada como “um grito de vingança contra a grande fome” (KEANE, 2011, ep. 4) e contra o domínio britânico, a Irmandade coletou um volume estarrecedor de doações destinadas à promoção da causa

---

<sup>33</sup> Todo o relato que se segue tratando da história política, social e econômica da Irlanda, baseia-se na coleção de DVDs produzida pela BBC e publicada em 2011, *The Story of Ireland*, de Fergal Keane, e no livro impresso que a acompanhou, *Story of Ireland: In Search of a New National Memory*, de Neil Hegarty e Fergal Keane, BBC Digital, London, 2012.

irlandesa. Enormes somas foram enviadas à Irlanda, servindo para financiar a revolução de libertação nacional, começando pelo grande movimento de desobediência civil que iria mudar a face da Irlanda nos anos subsequentes e culminar na independência, em 1923.

A segunda grande leva de emigração ocorreu quase um século mais tarde, e em condições bem diferentes, histórica e ideologicamente. Em primeiro lugar, ao longo da segunda metade do século XIX, com a revogação das Leis Penais que restringiam as liberdades econômicas e políticas dos irlandeses católicos, as grandes questões que haviam mobilizado a revolta maciça da população – a questão da terra, o direito ao voto e a liberdade religiosa – haviam sido confrontadas e satisfatoriamente resolvidas, restando apenas a questão do *Home Rule*, ou autonomia política. Graças à luta secular dos nacionalistas, os irlandeses católicos haviam conquistado o direito de acesso à terra, anteriormente privilégio quase que exclusivo dos protestantes, e uma burguesia católica assumiu preponderância política no Sul da Irlanda.

Essas mudanças tiveram uma consequência inesperada, que foi o surgimento de pequenos proprietários, uma classe média rural extremamente conservadora e ciosa de seus recém-adquiridos direitos, que constituía agora a grande maioria da população do país. Os irlandeses, antes vistos como rebeldes, politicamente engajados e libertários, se converteram, uma vez atendidas suas reivindicações mais prementes, em um povo de índole conservadora e obediente, exacerbadamente submisso ao poder da Igreja Católica. A Igreja, que sempre fora visceralmente identificada com a causa de uma Irlanda livre, e emblemática defensora da identidade irlandesa face ao domínio cultural britânico, assumiu agora o protagonismo na política e na sociedade irlandesas, montando uma poderosíssima estrutura institucional que visava a controlar cada setor e cada detalhe da vida dos irlandeses, cobrando deles aquiescência estrita à moralidade religiosa nas esferas pública e privada, sob as penas de leis draconianas - que, para os acusados de dissidência e desajuste, chegavam a decretar o internamento em reformatórios e hospícios.

Em 1923, quando a independência da Irlanda foi definitivamente conquistada e os britânicos foram expulsos da Irlanda do Sul, ocorreu a partição das duas Irlandas - a Irlanda do Sul, independente, republicana e católica, e a Irlanda do Norte, composta pelos seis condados que permaneceram como parte do Reino Unido sob o nome de Ulster. O país do norte, depois da partição, se consolidou como um estado protestante, que governava em nome e a favor de uma população protestante e de origem inglesa ou

escocesa, relegando a posição subalterna e perseguida os irlandeses nativos, todos católicos, que representavam metade da população do país. Essa situação, nas décadas de 1960-80, fez ressurgir o Exército Republicano Irlandês (IRA), originário da grande rebelião de 1916 e das lutas pela independência, que agora voltava para reivindicar a reunificação da Irlanda e, armando-se de táticas terroristas e de guerrilha urbana, iria mergulhar o Ulster no período mais sangrento de sua história.<sup>34</sup>

A Irlanda do Sul agora independente, unânime e inquestionavelmente católica, foi menos afetada por violência sectária, mas viu consolidada uma realidade social de repressão e cerceamento – o país era agora uma sociedade católica, preponderantemente rural e conservadora ao extremo, inspirada nas ideias de seu novo líder, Eamon de Valera. De Valera, que combateu em posto de comando na revolta de 1916 e ocupou lugar de proeminência no governo irlandês de 1923 a 1973, permanecendo no poder por dezesseis anos. Intimamente aliado ao poderio da Igreja Católica, De Valera tinha para a Irlanda uma visão mística, romântica e em tudo oposta à modernidade europeia, cuja influência era vista como contaminação inaceitável. Isolada e reprimida, a Irlanda se tornou um país fechado em si, paralisado em um conservadorismo arraigado e muito, muito pobre. A estagnação econômica que daí resultou fez com que meio milhão de trabalhadores emigrassem, principalmente para a Grã-Bretanha, criando, nas cinco décadas que se seguiram à independência, até o ingresso da Irlanda na Comunidade Europeia, em 1973, a segunda grande leva da diáspora irlandesa.

## 2.2 O espaço literário irlandês

Na época em que o Império Britânico era mais poderoso do que nunca, e a Irlanda se via estruturalmente imbricada na vida política e institucional do Reino Unido, sua literatura não desmentia esse caráter colonial e periférico, contentando-se em produzir cópias empobrecidas e repetitivas da literatura da metrópole. Nas ácidas palavras que James Joyce (1967b, p. 7) põe na boca de Stephen Dedalus, em *Ulisses*, a arte irlandesa era “um espelho rachado de uma criada”<sup>35</sup> – não apenas impensadamente mimética como um espelho, mas também produzida por artistas resignados à posição subalterna de criados de seus senhores ingleses.

---

<sup>34</sup> Apenas em 2005, quando os unionistas do Ulster (favoráveis à participação do Reino Unido) aceitaram dividir o poder com os católicos, o IRA aceitou a partição da Irlanda e pôs fim à guerra.

<sup>35</sup> “ – *It is a symbol of Irish art. The cracked looking-glass of a servant.* ”



## 2.2.1 A Renascença Irlandesa e a Liga Gaélica

A reação a essa condição de periferia literária partiu dos nacionalistas irlandeses, que se lançaram à construção de uma narrativa fundadora da nacionalidade. Temendo que a identidade irlandesa viesse a se perder irremediavelmente nessa identificação com a cultura britânica, que então espalhava seu domínio não apenas sobre a Irlanda, mas sobre um império que abarcava boa parte do mundo, esses autores, na última década do século XIX, lançaram o movimento hoje conhecido como a Renascença Irlandesa. Recusando qualquer traço dessa anglicidade vista como contaminadora, eles hastearam como bandeira de luta o ideal de uma Irlanda senhora de si e totalmente apartada da Grã-Bretanha. Em uma época em que sentimentos nacionalistas de “sangue e terra”<sup>36</sup> originários do Romantismo alemão espalhavam-se por todo o mundo, a Irlanda não foi exceção. Apelos românticos que definiam nação, língua, literatura e povo como termos sinônimos e intercambiáveis, entraram como elementos na configuração desse novo espaço literário irlandês.

Entre 1890 e 1930, um grupo de intelectuais, na sua maioria anglo-irlandeses protestantes, reunidos em torno do poeta William Butler Yeats,<sup>37</sup> protestante, mas nacionalista e aberto à influência da vanguarda europeia, assumiu a tarefa de reconstruir uma literatura nacional a partir de uma exumação quase arqueológica do patrimônio da cultura oral irlandesa, coletando, traduzindo e reescrevendo em inglês literário as lendas celtas populares, principalmente as que celebravam os grandes heróis do apogeu gaélico. Depois de publicar textos poéticos inspirados na cultura oral irlandesa, como *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888), Yeats, em 1903, funda o Abbey Theater, em Dublin, com a encenação da peça *Cathleen ni Houlihan*,<sup>38</sup> cujo personagem principal representa a Irlanda como uma linda mulher pela qual os homens estavam prontos a morrer. O minucioso trabalho de resgate e reinvenção da tradição foi uma empreitada

---

<sup>36</sup> O slogan "*Blut und Boden*", originário da corrente nacionalista do romantismo alemão, que pode ser traduzido por "sangue e solo" ou "sangue e terra", era empregado para indicar o pertencimento do povo alemão à nação. O termo tem origem jurídica, derivando dos critérios de *jus sanguinis* (a cidadania herdada) e *jus solis* (a cidadania segundo o lugar de nascimento) e, mais tarde, foi largamente empregado pelo nazismo em sua definição de germanidade.

< [https://en.wikipedia.org/wiki/Blood\\_and\\_Soil](https://en.wikipedia.org/wiki/Blood_and_Soil) >

<sup>37</sup> Foram publicadas no Brasil duas coletâneas de poemas traduzidos de Yeats: Yeats, W. B., *Poemas*, org., introd. e trad. de Péricles Eugênio da Silva, Art Editora, São Paulo, 1987 e Yeats, W. B., *Poemas*, org., introd. e trad. de Paulo Vizioli, Schwarcz, São Paulo, 1992. Poemas esparsos de Yeats foram traduzidos para o português por diversos tradutores importantes, como Augusto de Campos, Nelson Ascher, Paulo Henriques Britto, Paulo Vizioli e Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ver Friedman, Eduardo, 2009.

<sup>38</sup> Mais tarde publicada como: Yeats, W. B., *Cathleen ni Houlihan*, Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press, 1911. Não há tradução para o português.

amplamente coletiva, mas, como sua figura central, foi W. B. Yeats quem colheu os louros, convertendo-se no paradigma da nova literatura irlandesa e em herói nacional oficialmente reconhecido, para o que muito contribuiu sua posição política moderada e pouco explícita. Anos mais tarde, em 1923, um Prêmio Nobel de Literatura veio a coroar sua obra de fundador de uma literatura irlandesa renascida.

Mais radicais e visceralmente engajados na causa da independência da Irlanda era o grupo de intelectuais e escritores, na sua maioria católicos e republicanos, que fundou, em 1883, a Liga Gaélica, que tinha como objetivo declarado o resgate da língua gaélica (por eles denominada de "irlandês") e a extirpação do inglês, assim que o exército britânico fosse expulso do território irlandês. Patrick Pearse, professor e poeta que mais tarde iria comandar a malograda revolta de 1916 e ser executado pelos britânicos, transformando-se então em mártir da causa irlandesa, via como sua missão opor-se à “máquina assassina” (KEANE, 2011, ep. 5) da educação inglesa. O gaélico, língua nacional da Irlanda, havia sido suplantado pelo inglês da cultura oficial e, a essa época, achava-se confinado às zonas rurais mais remotas e às populações mais pobres. No entanto, por volta de 1840, metade dos irlandeses mais pobres e menos letrados ainda a tinham como primeira ou única língua (CASANOVA, 2002, p. 372). A retomada do gaélico assumiu a proposta de uma total inversão de valores, representando uma politização radical do movimento de renascimento da cultura irlandesa, o que nunca fora a intenção de Yeats e de seu grupo protestante e moderado, que sempre teve o inglês como a língua literária da Irlanda.

Apesar do enorme sucesso da causa da língua gaélica – que passou a ser ensinada na quase totalidade das escolas e universidades, elevada ao status de língua moderna e usada na correspondência oficial e em parte das matérias jornalísticas – sua condição de língua literária permaneceu problemática e praticamente inviável. Desde o século XVII, o gaélico perdera lugar como língua de expressão poética, e sua tradição fora interrompida por três séculos de domínio da língua inglesa. “A marginalidade e a artificialidade do irlandês tornavam a tradução necessária” (CASANOVA, 2002, p. 371). Os escritores que insistiam em se expressar em gaélico, portanto, viam-se na paradoxal situação de terem que ser traduzidos dentro de seu próprio país. O uso do gaélico como língua literária, então, ficou marcado pelo vício de origem de um inevitável artificialismo, uma língua sem base em uso e prática reais e, além disso, desprovida de normas codificadas. A proposta da Liga Gaélica de sacramentá-la como o único idioma irlandês se reduziu então a um instrumento ideológico e político sem bases entranhadas

na realidade cultural do país. Segundo Pascale Casanova, em sua análise sobre o paradigma irlandês constante de seu livro *A república mundial das letras*, os debates sobre as duas alternativas culturais – “os irlandeses irlandizantes” e os “irlandeses anglicizantes” – prosseguiram por muito tempo e marcaram profundamente toda a fase da fundação da literatura irlandesa (CASANOVA, 2002, p. 373).

### 2.2.2 A vanguarda irlandesa

A Irlanda contemporânea aos tempos iniciais do modernismo não era acolhedora a escritores e artistas de vanguarda: de um lado, a oposição de uma sociedade profundamente conservadora e presa ao passado, tutelada pela Igreja Católica avessa a tudo que fugisse dos ditames de seus dogmas estritos. De outro, uma militância política enredada na construção de uma mitologia nacional que conferisse identidade sólida à cultura de um país periférico, dominado e subsidiário.

Dentro do espaço literário irlandês, portanto, criou-se um embate entre os escritores “nacionais”, presos aos parâmetros de um nacionalismo estreito e politicamente comprometido, representando a corrente literária dominante e oficialmente aceita, e os escritores “internacionais”, que optaram por um caminho literário autônomo e cosmopolita, sintonizado com a criatividade iconoclasta da vanguarda europeia. O antagonismo entre essas duas correntes fica patente em um artigo de juventude de Samuel Beckett, *Recent Irish Poetry*, de 1934, texto publicado na revista *Bookman*, pouco após sua chegada a Londres, em que ele declara sua recusa a seguir o caminho dos “antiquários” e dos “crepusculares célticos” (CASANOVA, 2002, p. 231). Criticando principalmente a Yeats, herói nacional e ícone máximo literatura irlandesa, Beckett ironiza, com o seu áspero sarcasmo de costume, os poetas enredados na mítica do folclore e da antiguidade celtas.

James Joyce, também se coloca na defesa de uma liberdade literária absoluta, rompendo radicalmente com a politização nacionalista do Renascimento Irlandês que ele, em *Ulisses*, acusa de ser “irlandês demais”,<sup>39</sup> uma estética do atraso. Em *Dublinenses*,

---

<sup>39</sup> “All too Irish”, Joyce, James, *Ulysses*, Viking Press, New York, 1967, p. 609. *Ulysses* foi originalmente publicado em fascículos (março de 1918 a dezembro de 1920) pela revista literária norte-americana *The Little Review*, e depois publicado em forma de livro (em dois volumes) por Sylvia Beach, em Paris, em 2 de fevereiro de 1922, em comemoração ao aniversário de quarenta anos de Joyce. A edição utilizada neste trabalho é a versão corrigida publicada pela Viking Press, de Nova York, em 1964.

Traduções para o português: *Ulisses*, tradução de Antônio Houaiss, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1966; *Ulisses*, tradução de Bernardina da Silva Pinheiro, Ed. Objetiva, 2005; *Ulisses*, tradução de Caetano Galindo, Penguin Companhia, 2012.

sua obra inicial, Joyce se coloca frontalmente contra a grandiloquência mítica e passadista dos textos gaelicizantes, para narrar a vida irlandesa urbana e contemporânea em linguagem banal, cotidiana e minuciosa às raias do naturalismo. Uma emblemática passagem de *Os mortos (The Dead)*, o conto final de *Dublinenses*, resume genialmente o repúdio de Joyce às cobranças do nacionalismo estreito e amordaçante vigente na Irlanda de seu tempo: Daniel Conroy, um professor com ambições literárias, dançando com Miss Ivors em uma festa, é agressivamente questionado por ela sobre sua participação como crítico literário em um jornal pró-britânico, e acusado de ser um *West Briton*, termo que ele sente como altamente ofensivo. Em seguida, quando Conroy fala sobre seus planos de passar as férias em uma viagem à França e à Bélgica, “para me manter em contato com a língua”, a dogmática Miss Ivors lhe pergunta por que ele não preferiria se manter em contato com sua própria língua, o irlandês, ao que Conroy responde: “O irlandês não é a minha língua,”<sup>40</sup> e termina dizendo: “Para falar a verdade... estou farto de meu país, farto!”<sup>41</sup>

Não é de admirar, portanto, que Joyce tenha encontrado enormes dificuldades para publicar *Dublinenses*. Entre 1905, quando se deu a primeira tentativa, e 1914, quando o livro foi finalmente publicado em Londres, Joyce enviou o manuscrito dezoito vezes a quinze editoras diferentes, enfrentando, nesse meio tempo, ameaças de processo judicial por atentado ao pudor público.

### 2.2.3 A literatura irlandesa no exílio

Depois de finda a Renascença Gaélica do século XIV, quando a Irlanda produziu tesouros de poesia, arte e iluminuras, e os poetas sentavam-se à mesa com os reis, tamanho era seu prestígio (KEANE, 2011, ep. 2), o país nunca mais foi generoso com seus artistas e seus literatos. Até o século XIX, a literatura irlandesa se limitou a um papel imitativo e subsidiário frente ao domínio cultural britânico, “o espelho rachado de uma criada”<sup>42</sup> de que fala Joyce.

Mesmo nos tempos da Renascença Irlandesa que, juntamente com a Liga Gaélica, foi politicamente instrumentalizada pelo movimento republicano de libertação da Irlanda e, portanto, sacralizada como emblema de identidade nacional, as vanguardas

---

<sup>40</sup> “*Irish is not my language*” (Joyce, *The Dead*, *Dublinenses*, Viking Press, New York, p. 140).

<sup>41</sup> “*To tell you the truth... I'm sick of my country, sick of it!*” (*idem, ibidem*, p. 141).

<sup>42</sup> Ver nota 35.

européizantes, tidas como mancomunadas com o imperialismo britânico e hostis a um retorno a um passado miticamente idealizado, não eram vistas com simpatia.

Depois da independência, em 1923, o Estado irlandês, para assegurar sua permanência no poder, construiu uma estreita ligação com o clero e a hierarquia católica, que então exerciam o mais total domínio sobre, não apenas as políticas, mas também sobre as vidas públicas e privadas dos cidadãos. Normas sobre moralidade cultural resultaram na instalação de uma censura férrea, que banuiu do território irlandês autores como o socialista Bernard Shaw e o anticlericalista James Joyce. E essa censura não partia apenas da elite governante, mas também dos estratos médios da sociedade, quase que em sua totalidade convertidos à visão conservadora e repressiva da Igreja. Em uma entrevista de 1984 à *Paris Review*,<sup>43</sup> Edna O'Brien, contista irlandesa exilada em Londres, explicando por que se formara em Química, e não em Inglês, na universidade, diz:

Minha família era radicalmente contrária a qualquer coisa que tivesse a ver com literatura. Embora a Irlanda tenha produzido tantos grandes escritores, a escrita é vista com profunda desconfiança. De alguma forma, eles sabem que escrever é perigoso, sedicioso.

Mesmo assim, à revelia de toda a repressão, a literatura irlandesa floresceu, igualando-se em qualidade e inovação à mais avançada vanguarda europeia. Alguns desses escritores optaram por permanecer na Irlanda, entre eles, Flann O'Brien, autor surrealista de obras-primas provocadoramente irlandesas, repleta de alusões à história, à mitologia e à literatura irlandesa (inclusive ao *Finnegans Wake*, de Joyce).<sup>44</sup> O'Brien se escondia por trás de um pseudônimo – seu verdadeiro nome era Brian O'Nolan – para proteger um emprego público, a única maneira segura de, em meio à desesperadora pobreza do país, sustentar sua numerosa família (O'Nolan foi demitido de seu cargo em 1953).

Mas à maioria dos escritores só restava então o caminho da recusa à definição de literatura e à estética vigentes em seu país. A emigração e o exílio, portanto, inscritos de forma tão profunda na história da Irlanda, marcam também sua história literária. A partir de fins do século XIX, e principalmente em inícios do século XX, autores irlandeses

---

<sup>43</sup> Entrevista concedida a Susa Guppy, Publicada na *Paris Review*, n. 82. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/interviews/2978/edna-obrien-the-art-of-fiction-no-82-edna-obrien>>.

<sup>44</sup> Essa trama complexa de alusões cruzadas é o tema da tese de doutoramento *Distorting Mirrors: The Reflexivity of Fictional Landscapes in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, de Pawel J. Hejmanowski, Universidade de Brasília, maio de 2005.

emigrados ingressariam, em proporções estarrecedoras, na linha de frente da literatura de língua inglesa. O fato de que, entre os quatro grandes luminares do alto modernismo na literatura – Joyce, Proust, Kafka e Beckett – encontrem-se dois irlandeses fala por si da importância revolucionária desses autores. O desenvolvimento da literatura irlandesa, a partir de então, demonstra que os conceitos de espaço literário nacional e território nacional não são de modo algum coincidentes, e que uma literatura transborda as fronteiras do seu país de origem e pode vingar mesmo quando expatriada e renegada por seus compatriotas (CASANOVA, 2002, p. 254).

Segundo Pascale Casanova, “o exílio é quase constitutivo das posições de autonomia para os escritores provindos de espaços ‘nacionalizados’” (CASANOVA, 2002, p. 74). Esses autores, cosmopolitas por natureza e vocação, passam a sê-lo também pela necessidade de garantir para si autonomia e integridade artística.

### ***2.2.3.1 O exílio em Londres***

Ainda segundo Pascale Casanova, “Cada ‘território linguístico’ compreende um centro, que controla e polariza as produções literárias que dele dependem” (CASANOVA, 2002, p. 78). Para a Irlanda, esse centro era Londres, a capital cultural que brandia não apenas o domínio político, mas também o monopólio da língua inglesa, estandarte da nacionalidade e instrumento simbólico de poder. Para um irlandês, fixar-se na Inglaterra, submeter-se às convenções linguísticas e culturais britânicas e deixar-se assimilar pela cultura da metrópole equivalia a uma “traição” da causa nacional, que Pascale Casanova vai chamar de “o grau zero da revolta literária” (CASANOVA, 2002, p. 130).

Essa “traição”, assumida ou não, foi o caminho tomado, primeiramente, por Oscar Wilde, e depois por George Bernard Shaw, autores para quem a expatriação foi convicta e assumida, e o exílio, bem-vindo.

Oscar Wilde era filho de intelectuais de Dublin pertencentes à Ascendência Protestante e cresceu em meio aos salões literários de sua mãe poetisa e nacionalista. Depois de formar-se em Estudos Clássicos no Trinity College de Dublin, Wilde, em 1874, foi para Oxford, onde estudou por mais quatro anos e veio a se transformar no mais perfeito exemplo de um autor irlandês não apenas assimilado à Inglaterra e à sua literatura, mas consagrado como a própria epítome da britanicidade vitoriana. Segundo Richard Ellman, seu biógrafo, ao se matricular em Oxford, aos vinte anos, Wilde era descrito por seus colegas como ingênuo, tímido, com um riso convulsivo, fala ceceada e

sotaque irlandês. Um ano depois, Wilde não apenas havia se adaptado às regras da etiqueta oxfordeana, como se convertera em um excêntrico árbitro da língua inglesa, ditando padrões de moda, elegância e correção. “Meu sotaque irlandês foi uma das muitas coisas que esqueci em Oxford” (ELLMAN, 1988, p. 38).

Suas peças e seu único romance, *O retrato de Dorian Gray*, são arquetipicamente ingleses, e sua teoria esteticista da arte e da literatura, que enfatizava a busca da beleza pela beleza sem qualquer consideração por fatores externos, entre eles causas sociais ou nacionais, o colocavam em posição antípoda aos dos autores irlandeses engajados. Foi apenas quando sua peça *Salomé* foi proibida em Londres por trazer alusões bíblicas, o que era proibido pela lei inglesa, que ele se rebelou, acusando os ingleses de estreiteza mental e proclamando, em uma entrevista de 1892 ao *Pall Mall Budget*: “Eu não sou inglês, sou irlandês, o que é coisa bem diferente!”<sup>45</sup>

Bernard Shaw foi um outro irlandês que, em 1876, se transferiu para Londres e se assimilou voluntária e convictamente ao centro literário da língua inglesa. Nascido em Dublin em 1856, Shaw era um protestante de baixa classe média que, aos vinte anos, trocou a Irlanda por Londres e, depois de uma rigorosa disciplina autodidata, veio a se tornar um autor canônico, laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1925. Londres, segundo Shaw, era um lugar “neutro”, onde ele poderia exercer a liberdade literária e estética que Dublin, uma pequena capital provinciana e periférica, não poderia garantir (CASANOVA, 2002, p. 378). Defensor do realismo de Ibsen, a quem muito admirava, Shaw criticava tanto o irracionalismo folclorista da Liga Gaélica quanto a obra revolucionariamente iconoclasta de Joyce. Assim *John Bull’s Other Island* (1904) é uma peça deliberadamente anti-Yeats. Mas Shaw também se opunha, e de maneira simétrica, ao projeto literário de Joyce. Segundo Casanova, seu elogio à obra-prima de Joyce foi no mínimo ambíguo: em uma carta de 1921, Shaw diz sobre *Ulisses*: “É uma pintura repugnante, mas exata, de uma fase asquerosa da civilização [...] Talvez seja arte para a senhora [...] mas para mim é pavorosamente real” (*apud* CASANOVA, 2002, p. 377).

Contrário ao nacionalismo irlandês, tanto em seu aspecto literário quanto em questões políticas, Shaw defendia o princípio da autonomia irlandesa dentro do Império Britânico, por acreditar que o vínculo com a Inglaterra era a única solução viável para um

---

<sup>45</sup> “If the Censure refuses *Salomé* [...] I shall leave England and settle in France, where I will take out letters of naturalization. I will not consent to call myself a citizen of a country that shows such narrowness in its artistic judgement. [...] I am not English; I’m Irish – which is quite another thing” (Oscar Wilde, “The Censure and *Salomé*,” entrevista concedida ao *The Pall Mall Budget*, xl, 30 June 1892, 947, citada em E.H. Mikhail [ed.], *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, Palgrave MacMillan, London, vol. 1, p. 188).

país pobre e econômica e intelectualmente atrasado como a Irlanda (CASANOVA, 2002, 377). Embora criticando asperamente a política britânica na Irlanda, que ele considerava a causa dos males do país, Shaw permaneceu como cidadão britânico por toda a vida, assumindo dupla nacionalidade após a independência. Socialista e membro da Sociedade Fabiana,<sup>46</sup> que defendia a conquista gradual de uma sociedade justa por meios constitucionais, Shaw escolheu combater o Império Britânico a partir de dentro, tentando exercer influência política subversiva com suas peças teatrais e seus outros escritos, usados como propaganda e instrumento de convencimento ideológico.

### 2.2.3.2 *O exílio em Paris*

Por outro lado, há também os escritores irlandeses que não apenas se exilaram de seu país, rejeitando a estética normativa e gaelicizante das correntes nacionalistas, mas rebelaram-se também contra o centro que polarizava e ditava as convenções linguísticas e literárias – a Inglaterra, repudiando simultaneamente Dublin e Londres, e arrogando-se uma extraterritorialidade libertária em Paris. Esses escritores foram exatamente dois grandes expoentes do alto modernismo – James Joyce, em primeiro lugar, e Samuel Beckett, na geração seguinte.

*Retrato do artista quando jovem*,<sup>47</sup> de James Joyce, é a história, que começa na primeira infância do protagonista, de sua longamente planejada opção pelo exílio, narrada em linguagens que amadurecem à medida que ele cresce. A narrativa autobiográfica de Joyce, expressa na voz de Stephen Dedalus, seu personagem, dá testemunho de sua profunda decepção com a Irlanda e com tudo que o cerca. O bebezinho feliz da primeira frase do livro (“Once upon a time and a very good time it was”)<sup>48</sup> cresce e vai se dando conta da insegurança de sua vida familiar, povoada por um pai alcoólatra e uma mãe assustada, da precariedade de sua escola católica cheia de

---

<sup>46</sup> A *Fabian Society* foi fundada em Londres, em 1884, por Beatrice e Sidney Webb, George Bernard Shaw and H.G. Wells, com o fim de promover um socialismo não-marxista, de base reformista e evolucionária.

<sup>47</sup> *Portrait of the Artist as a Young Man* é o primeiro romance de Joyce, publicado primeiramente em vinte e quatro fascículos na revista literária *The Egoist*, de Londres, de fevereiro de 1914 a setembro de 1915. Vale notar que a publicação foi aceita por recomendação de W. B. Yeats. O romance foi publicado em forma de livro em 1916, pela editora norte-americana B. W. Huebsch, e no ano seguinte, pela The Egoist Press, de Londres. A edição utilizada neste trabalho é a versão corrigida publicada pela Viking Press, de Nova York, em 1964.

A obra foi publicada em português como *Retrato do Artista Quando Jovem*, tendo tido várias edições em traduções diferentes: José Geraldo Vieira, Civilização Brasileira, 1984; Bernardina da Silveira Pinheiro, Ed. Siciliano, 1992; Elton Mesquita, Editora Hedra, 2012.

<sup>48</sup> "Era uma vez um tempo, e um tempo muito bom ele foi". *Portrait of the Artist*, p. 171.



equivocos e injustiças, do fanatismo sectário da política irlandesa, do moralismo tosco e supersticioso dos padres a quem ele devia obediência e, mais tarde, do provincianismo estreito da vida intelectual de Dublin. O exílio já é prenunciado no nome do personagem principal - Stephen Dedalus. Como o Dédalo do mito grego, patrono das artes, inventor de formas e artefatos inauditos, que usa sua arte para criar para si asas que o fariam voar da prisão na ilha de Creta para a Grécia continental, Joyce usaria a sua arte inaudita para fugir de outra ilha onde ele se sentia igualmente prisioneiro. É sobre Dédalo que fala Ovídio em suas *Metamorfoses*, no verso usado por Joyce como epígrafe: “E ele volta sua mente para artes desconhecidas.”<sup>49</sup>

Joyce deixa a Irlanda assim que consegue, em 1904, mas nunca a abandona como tema central de sua obra. Como a autoridade imanente de um governo no exílio, ele se dedica a criar uma literatura irlandesa com identidade intelectual própria e acaba por revolucionar toda a literatura ocidental, alçando sua pobre Irlanda à linha de frente da vanguarda literária.

O primeiro alvo de sua revolução foi o projeto, tanto político quanto literário, de uma radical retomada de posse da língua inglesa tal como falada na Irlanda. A questão da identificação com a língua inglesa foi sempre uma pedra no caminho de Joyce. No capítulo 5 de *Retrato do artista quando jovem*, Stephen relata, em uma passagem crucial do livro, uma conversa com um padre de sua escola, um jesuíta de nacionalidade inglesa. Stephen está acendendo uma lâmpada, usando um funil que ele próprio chama de *tundish*, palavra que o padre inglês nunca ouvira antes e acha curiosa, pois o instrumento, para ele, se chama *funnel*. O padre pergunta se é assim que se diz na Irlanda, ao que Stephen responde, brincando, que é assim que se diz em Lower Drumcondra (um bairro de Dublin), “onde se fala o melhor inglês”<sup>50</sup> (JOYCE, 1967a, p. 316). Mas o episódio permanece em sua mente como extremamente perturbador. Mais tarde, ele pensará:

A língua que ele está falando é dele, antes de ser minha... Sua língua, tão familiar e tão estrangeira, sempre será para mim uma fala adquirida. Eu não criei nem aceitei suas palavras. Minha voz as mantém à distância. Minha alma pena à sombra dessa língua<sup>51</sup> (JOYCE, 1967a, p. 317-318).

---

<sup>49</sup> Joyce cita Ovídio em latim: *Et ignotas animus dimittit in artes*, Ovid, *Metamorphoses*, VIII, 188.

<sup>50</sup> “It is called a *tundish* in Lower Drumcondra [...] where they speak the best English.” (Esta e todas as traduções dos originais de Joyce são de minha autoria.)

<sup>51</sup> “The language which he is speaking is his before it is mine... His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of this language.”

Bem adiante, quase ao final do livro, Stephen, ainda perturbado, retorna à questão:

Aquele *tundish* não me sai da cabeça há muito tempo. Procurei a palavra e vi que é inglês, e bom e franco inglês. Dane-se o supervisor de estudos e seu funnel! Ele veio para cá para quê, para nos ensinar sua língua ou aprendê-la conosco? Dane-se ele, seja como for!<sup>52</sup> (JOYCE, 1967a, p. 367).

O primeiro projeto de Joyce, portanto, é reapropriar-se do inglês, inventando uma língua, ao mesmo tempo antiga e nova, da qual ele se sinta legítimo autor e proprietário, o que ele fez de modo muito peculiar, subvertendo as normas e os códigos convencionais do inglês da metrópole, integrando palavras e frases de outras línguas europeias e assumindo literariamente os usos linguísticos da tradição irlandesa, mesmo os mais populares e obscenos. Desse modo, Joyce quebrou não apenas tabus literários e linguísticos, mas também morais, sexuais e políticos. Segundo Pascale Casanova, “Joyce condensa e resolve a seu modo o debate, inseparavelmente literário, linguístico e político, que opõe os gaelicizantes ao anglicizantes” (CASANOVA, 2002, p. 192). Ele reinventa e sacraliza o inglês irlandês. Segundo o próprio Joyce, “Eu não escrevo em inglês”:

Além disso, você tem que se lembrar que somos uma raça desinibida, raramente nos comportamos ou pensamos como as convenções exigem. O comedimento nos entedia, e é isso que nós dá nossa originalidade. Se nos tivessem deixado desenvolver nossa própria civilização céltica, em vez desse arremedo da inglesa que nos foi imposto e que nunca combinou conosco, pense na civilização original e interessante que teríamos produzido. Na verdade, minha revolta contra as convenções inglesas, literárias ou de qualquer outra natureza, é a principal fonte de meu talento. Eu não escrevo em inglês<sup>53</sup> (*apud* O’Connor, 1967. p. XXX).

Joyce uniu esse projeto de transmutação linguística a uma teoria da arte, minuciosamente formulada já no *Retrato do artista quando jovem*, baseada em Aristóteles (pp. 307-308, 315, 329) e Tomás de Aquino (pp. 315, 331-336). Sua definição de arte como a descoberta e a representação do propósito divino existente em

---

<sup>52</sup> "That *tundish* has been on my mind for a long time. I looked it up and find it English and good blunt English. Damn the dean of studies and his funnel! What did he come here for, to teach us his own language or to learn it from us? Damn him one way or the other!"

<sup>53</sup> "Also, you must remember that we are an uninhibited race, seldom behaving or thinking as convention demands. Restraint is irksome to us, and that is what gives us our originality; had we been allowed to develop our own Celtic civilization instead of this mock English one imposed on us, and which has never suited us, think of what an original interesting civilization we might have produced. Indeed, 'It is my revolt against the English conventions, literary and otherwise, that is the main source of my talent. I don't write in English.'"

uma coisa, ou uma força de generalização que tornaria a imagem estética universal, fazendo-a ir além de suas circunstâncias originais, é perfeitamente demonstrada em sua própria obra que, partindo de suas raízes irlandesas, chega ao máximo do universal, atingindo, ainda mais além, o território da pura transcendência.<sup>54</sup>

Repudiado e censurado na Irlanda de seu tempo, Joyce foi então aceito e consagrado no exílio, “transformando Paris em nova praça-forte para os irlandeses, excluindo ao mesmo tempo as exigências da poesia nacional e a submissão às normas literárias inglesas” (CASANOVA, 2002, p. 194). Hoje, James Joyce é um herói nacional irlandês, e o feriado que o comemora, celebrado no dia 16 de junho com grandes festas em Dublin (e em outros lugares do mundo, também) foi chamado de Bloomsday, em homenagem a Leopold Bloom, o arquetípico protagonista de *Ulisses*.

Na apresentação da cerimônia que concedeu a Samuel Beckett o Prêmio Nobel de Literatura de 1969, o representante da Academia Sueca diz: “... Até mesmo o Prêmio Nobel às vezes se vê dividido. Paradoxalmente, isso ocorreu em 1969, um único prêmio sendo conferido a um homem, a duas línguas e a uma terceira nação, ela própria dividida.”<sup>55</sup>

Essa menção à Irlanda, entretanto, contrariou o desejo do próprio Beckett que, ao saber que havia ganhado o prêmio, indicou claramente que não queria ver seu nome associado à Irlanda, nem ser representado pelo embaixador irlandês. E a Irlanda respondeu à altura, recusando-se a reconhecer o filho nativo que havia dado às costas a seu país e à sua língua materna.

A mágoa exasperada de Beckett, um anglo-irlandês de classe alta de Dublin, com seu país natal era antiga. Já em um texto de 1932, ele dá à Irlanda epítetos como tais “ilha hemorroidal” e “país pestiferado” (*apud* CASANOVA, 2002, p. 233). Ele foi o autor irlandês que mais fez para não apenas se afastar geograficamente, mas também se desidentificar por completo com a Irlanda, usando uma estratégia literária que Pascale Casanova qualifica de diferenciação, ou dissimilação.

Mas Beckett não trocou Dublin por Londres, e sim por Paris. Quando, aos vinte e dois anos, foi morar naquela cidade com uma bolsa de estudos do Trinity College, ele conheceu e passou a conviver com James Joyce, a influência literária que viria a fazer

---

<sup>54</sup> Ver Joseph Campbell, *Mythic Worlds, Modern Words: Joseph Campbell on the Art of James Joyce*, Joseph Campbell Foundation, 2003.

<sup>55</sup> Fala de abertura de Karl Ragnar Gierow, da Academia Sueca, na apresentação do Prêmio Nobel de 1969. Tradução minha. <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1969/press.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1969/press.html)>.

dele um escritor, e todos os seus primeiros trabalhos foram fortemente joyceanos em inspiração, intenção e forma. Esses quase dois anos parisienses passaram rapidamente, e Beckett se viu forçado a retornar à Irlanda, cujo provincianismo estreito fazia um triste contraste com a fervilhante criatividade de Paris no auge do modernismo. James Knowlson, seu principal biógrafo, afirma que viver na Irlanda era uma prisão para Beckett, que se chocou com a censura irlandesa e o ambiente literário de Dublin, marcado por “opressão, inveja, intriga e mexericos” (KNOWLSON, 1997, p. 274). O próprio Beckett declarou em 1938, quando se mudou em definitivo para a França, no auge dos conflitos que levariam à Segunda Guerra Mundial, que “preferia a França em guerra à Irlanda em paz” (CRONIN, 1999, p. 310).

De volta a Dublin, Beckett ficou desempregado, era rejeitado por editores que se recusavam a publicar seus estranhos textos e caiu na mais profunda depressão, que acabaria por levá-lo à psicanálise em Londres. Mas não é segredo que a exasperação de Beckett com a Irlanda não tinha apenas motivos literários, por mais fortes que estes de fato fossem. Ele tinha uma relação exacerbadamente conflituosa com a mãe, a implacável May Beckett, e foram esses conflitos que, declaradamente, o fizeram tomar a decisão de se mudar para a França em definitivo. Ninguém duvida que seu exílio geográfico e linguístico expressasse também a necessidade vital de cortar o cordão umbilical que o ligava ao “amor selvagem” que o unia e apartava de sua mãe, e que tanto lhe pesava na alma. Talvez por essa razão estritamente emocional e familiar, sua expatriação voluntária tenha sido mais radical e carregada de ressentimento que a dos demais irlandeses no exílio.

Quando Beckett, principalmente em suas peças teatrais, conseguiu criar para si uma linguagem própria, livre da influência do exuberante Joyce, e capaz de expressar sua visão profundamente trágica da arte e da vida, ele se decidiu por escrever em francês. A essa época, Beckett buscava uma linguagem destilada e rigorosa, reduzida a uma “sintaxe da fraqueza” (KNOWLSON, 2006, p. 136), para expressar o profundo sentimento de fracasso, impotência e vazio que habitava o cerne de sua visão de mundo. Tema e estilo iriam então se entrelaçar de forma orgânica: formas ascéticas para expressar uma realidade trágica. “Se você mergulha no desastre, um mínimo de eloquência se torna insuportável”<sup>56</sup> (*apud* KNOWLSON, 2004, p. 492). A adoção do francês foi então uma maneira de contornar e conter a “exuberância anglo-irlandesa”, tão evidente em seus

---

<sup>56</sup> *"If you really get down to the disaster, the slightest eloquence becomes unbearable."*

primeiros escritos e tão oposta a seu projeto de despojamento total. “Parce qu’en français c’est plus facile d’écrire sans style”, foi como o próprio Beckett, em 1956, explicou sua singular decisão (ACKERLEY, 2004, p. 206).

Ao contrário de Joyce, que nunca abandonou a Irlanda como tema, Beckett jamais tratou explicitamente de seu país em seus escritos. Seus romances e peças tinham localização geográfica indeterminada e eram sempre ambientados em algum lugar fantasmagórico, em um pesadelo distópico fora do tempo e do espaço. Mas, segundo Pascale Casanova, o peso de uma origem nacional é indelével, e dele não escapam, pelo menos de maneira negativa, os escritores que rejeitam sua história e seu patrimônio linguístico e literário original.

Beckett relutava em admitir que havia ecos da Irlanda em seu trabalho, mas são muitos os críticos que detectam em sua obra um sabor decididamente irlandês. Falando de *Esperando Godot*, Knowlson diz:

A peça brota da origem irlandesa de Beckett, e não apenas no sentido de que a tradução para o inglês contenha expressões e estruturas sintáticas irlandesas. Estragon, Vladimir, Lucky e Pozzo têm nomes cosmopolitas. Mas o mundo que habitam – dormir em valas, esperar à beira de estradas, comer restos de ossos de galinha – a linhagem de vagabundos, e o “tom” mais difícil de definir dos personagens (mesmo em francês) são inconfundivelmente irlandeses (KNOWLSON, 1996, 343).

Um crítico irlandês do *Irish Times*, ao assistir, em 1971, à versão em irlandês gaélico da peça, comentou: “Até ter visto *Godot* em irlandês eu não havia me dado plenamente conta de como, exatamente, Beckett se apropria do patrimônio da língua irlandesa – o patrimônio literário, mais que o da cultura em geral” (UCHMAN, 2014, p. 93).

Assim, a obra de Beckett é hoje reivindicada por não duas, mas por três culturas. Inglaterra e França o listam entre seus grandes autores modernos e, pelo menos depois da tradução para o gaélico de *Esperando Godot*, os irlandeses o consideram “um descendente linear das obras dos altos reis literários da Renascença gaélica” do século XIV (UCHMAN, 2014, p. 93), título que talvez não fosse do agrado desse irlandês parisiense tão peremptoriamente rompido com seu país.

### **2.3 Desmond Hogan e o Legado Irlandês**

A literatura irlandesa alcançou seu auge no alto modernismo com James Joyce e, na geração seguinte, Samuel Beckett e Flann O'Brien, autores revolucionários e

heroicamente experimentais que alçaram a literatura da Irlanda à linha frente do cânone europeu. A produção literária que veio na esteira da independência do país, em 1921, entretanto, não acompanhou a iconoclastia vanguardista do modernismo. Na nova república independente, as energias revolucionárias da Renascença Irlandesa e dos autores ligados ao movimento moderno foram aplacadas pela mentalidade letárgica e isolacionista da Igreja Católica, que agora, aliada ao novo governo independente, exercia plenos poderes sobre o estado e a sociedade irlandeses. A Igreja, que havia de fato sido uma força agregadora e mobilizadora nas lutas pela independência, agora, apesar de oficializar a santificação da Revolução Irlandesa, assumiu uma postura altamente anti-revolucionária na esfera interna, combatendo com todas as armas qualquer ideia que não se conformasse ao estrito imobilismo de seus dogmas, cerceando e censurando inclusive - e muito especialmente - a produção literária. De alguma maneira, os escritores irlandeses, embora em geral se opondo frontalmente ao sistema vigente, se deixaram como que contaminar por esse isolacionismo e passaram a se voltar quase que monotematicamente para a Grande Irlanda rural e presa ao passado. Nas sarcásticas palavras de Julian Gough, escritor irlandês contemporâneo, os escritores irlandeses dessa época eram

...uma casta sacerdotal, rabiscando à luz de velas, desligados da corrente elétrica da cultura... Literatura passadista e narrada de forma muito conservadora. Tudo realismo lírico à moda antiga, sem um mínimo vestígio do experimentalismo selvagem de Beckett, Joyce e Flann O'Brien" (Gough *apud*, JORDAN, 2015, tradução minha).

Esse período nostálgico, entretanto, trouxe dois fatos novos que tiveram grande peso na transformação da literatura da Irlanda: a chegada de autores provenientes das classes trabalhadoras, até então não representadas, e das escritoras mulheres, anteriormente ausentes do universo quase que estritamente masculino da ficção irlandesa. O segundo fato novo foi a ascensão do gênero literário do conto, até hoje uma das características mais marcantes da produção literária do país. É de se notar que a grande maioria dos autores irlandeses que Hogan cita como seus modelos literários surgiram nessa época: Mary Lavin, Kate O'Brien, Sean O'Faolain e também Sean O'Casey, o dramaturgo de classe trabalhadora que introduziu o drama urbano nos palcos de Dublin.

A década de 1960 mudou radicalmente esse panorama, trazendo uma retomada dos temas políticos e o desafio frontal à censura oficial praticada nos quarenta anos anteriores. Em 1960, Edna O'Brien publicou *The Country Girls*, o primeiro romance de

uma trilogia que colocava em questão o papel das mulheres e do sexo, ambos objetos de repressão implacável por parte da Igreja Católica. O romance foi proibido, e Edna O'Brien, obrigada a deixar a Irlanda.

Mas o traço mais marcante da literatura irlandesa desse período, que prolongou sua influência até inícios do século XXI, foi uma concentração quase obsessiva no tema das "*Troubles*" - as "Desgraças" - termo usado para designar a explosão de violência entre católicos e protestantes na Irlanda do Norte, que levou a décadas seguidas de atentados terroristas praticados pelo IRA, o Exército Republicano Irlandês, e retaliados com igual violência pelos protestantes. A questão assumiu uma urgência asoerba e passou a dominar a produção literária, a ponto de, em inícios do século XXI, terem sido contados oitocentos romances que, direta ou indiretamente, tomavam as *Troubles* como tema.<sup>57</sup> Desmond Hogan foi um desses autores.

As décadas de 1980 e 1990 - época em que Desmond Hogan surgiu na cena literária, primeiramente em Dublin e em seguida em Londres - foram, novamente, um período fértil para a literatura da Irlanda. Os autores irlandeses, a partir de então, passaram a abandonar a Irlanda histórica como tema quase que exclusivo para explorar as profundas transformações políticas e culturais pelas quais a Irlanda havia passado na sua curta vida de país independente. Um novo experimentalismo se fez sentir, por exemplo, nas obras de Patrick McCabe e de John Banville. Autores hoje canônicos e mundialmente reconhecidos como William Trevor, Colm Tóibín, Colum McCann e Seamus Deane começaram a ser publicados nesse intervalo de tempo e, em 1995, Seamus Heaney, um poeta ao mesmo tempo lírico e vigoroso, ganhou para a Irlanda seu quarto Prêmio Nobel.

Uma nova e inesperada guinada veio após a grande e vertiginosa reviravolta da era do Tigre Celta, que viu a Irlanda, de uma hora para outra, se transformar em um dos países mais ricos da Europa, pondo por terra, pelo menos aparentemente, tudo o que havia de saudosismo tradicionalista na cultura irlandesa. Esse período de riqueza e crescimento exuberantes, entretanto, teve o efeito paradoxal de causar uma estagnação sensível da produção literária. Em um depoimento recente, dado a Justine Jordan, autora da matéria "A New Irish literary boom", publicada no *The Guardian*, em outubro de 2015, a escritora Claire Kilroy, falando do auge dessa expansão econômica, afirma que

---

<sup>57</sup> Ver BRITANNICA. com. *Irish Literature. The 20th Century*. <<https://www.britannica.com/art/Irish-literature/The-20th-century>>

Não houve muitas estreias significativas durante todo o tempo do *boom*. Naqueles anos, ao se tornar um autor literário, você, por assim dizer, estava se colocando em oposição à ideologia dominante da época, que era ganhar dinheiro, comprar propriedades e gastar ostentadamente. Eu sugeriria que uma boa parte de minha geração foi artisticamente neutralizada, pelo menos por enquanto (Kilroy, *apud*, JORDAN, 2015, tradução minha).

O período da grande bonança, entretanto, teve vida curta. Em setembro de 2008, a explosão da bolha imobiliária pôs fim aos fervilhantes tempos de prosperidade, e a Irlanda foi o primeiro país da Eurozona a entrar oficialmente em recessão. Em outubro daquele ano, o Tigre Celta foi dado como morto<sup>58</sup>.

Na mesma matéria do *The Guardian*, o escritor Julian Gough diz:

O colapso nos afundou de volta em insegurança e raiva e humor negro e saldos bancários negativos, lugares onde a literatura irlandesa se sente mais confortável. Os escritores irlandeses funcionam melhor quando tudo está indo para ao inferno, seja uma psique ou uma economia (Gough, *apud*, JORDAN, 2015).

Ao que a escritora Anne Enright acrescenta: "Essa coisa gloriosa e fora de moda de que, se você não consegue um emprego, o melhor que você faz é escrever sempre se aplicou à Irlanda" (Enright, *apud*, JORDAN, 2015).

O resultado foi o fenômeno que vem sendo chamado de "a nova renascença irlandesa", atualmente em curso, e que tem relação com a agilidade das pequenas editoras irlandesas e sua capacidade de detectar novos talentos e lançá-los no mercado. Enquanto os autores irlandeses que ganharam fama nas décadas anteriores tendiam a publicar a partir de Londres, os novos, no mais das vezes, publicam no próprio país, e em um ambiente que lhes abre espaço para experimentação e ousadia. É novamente Enright que diz que os escritores irlandeses agora "estão escrevendo sobre seja lá o que for, e isso inclui a Irlanda contemporânea" (Enright, *apud*, JORDAN, 2015).

Desmond Hogan ocupa um lugar paradoxal na história recente da literatura irlandesa. Shauna Gilligan, no artigo citado, se refere ao Hogan dos anos 1970 como um dos jovens escritores "que iriam abalar o establishment" (GILLIGAN, 2012), opinião corroborada por Colum McCann, que o qualificou de "radical", e por Colm Tóibín, que o descreveu como "figura única e elusiva na escrita irlandesa contemporânea" (Tóibín, *apud* GILLIGAN, 2012). A prosa de Hogan é modernista no sentido mais estrito do termo: um estilo expressionista, marcado pela oralidade, que desconstrói não apenas a

---

<sup>58</sup> Ver Wikipedia: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Celtic\\_Tiger](https://en.wikipedia.org/wiki/Celtic_Tiger)>.



sintaxe culta, mas também todas as normas convencionais da narrativa, e pontuada pelo uso de figuras de linguagem inesperadas e desconcertantes.

Por outro lado, a prosa de Hogan também é lírica e tem profundas raízes no romantismo irlandês. Em *O Airedale Terrier*, ele cita a poesia de William Allingham ("*Adieu to Ballyshannon! where I was born and bred! Wherever I go I'll think of you, as sure as night and morn*"), poeta lírico de meados do século XIX, cuja obra, carregada de cor local, se calca fortemente na mitologia irlandesa. Sua coletânea *The Fairies* (As Fadas), de inspiração folclórica, teve profunda influência sobre W. B. Yeats e toda a Renascença Gaélica.

É em Allingham e sua poesia fresca e graciosa, decorada como tarefa escolar, que Hogan vai reconhecer o "romance das palavras" que, para ele, foi a "graça redentora" que tornou suportável sua infância.

Também em termos de temática, Hogan vai se concentrar na velha Irlanda rural e arcaica, mas de maneira reversa e igualmente paradoxal, detectando em seu ambiente retrógrado e repressivo os motivos que levaram hordas de irlandeses - mulheres oprimidas, homossexuais perseguidos, artistas sufocados ou simplesmente rebeldes indomesticáveis - a se expatriarem em um exílio sem volta.

É essa mistura surpreendente de modernismo radical e romantismo lírico - que talvez só encontre paralelo em Virginia Woolf - que faz de Hogan uma "figura única e elusiva" em meio a seus contemporâneos. Mas é aquilo que Antônio Candido vai chamar de "eficácia estética"<sup>59</sup> a verdadeira razão para o resgate da obra quase esquecida de Desmond Hogan, que merece ser reintegrado ao cânone da literatura irlandesa, que é seu lugar de direito.

---

<sup>59</sup> Mello e Souza, Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira*, São Paulo. Editora Itatiaia. 1981, p. 9.

### 3. A Narrativa do Exílio em Desmond Hogan: Ficção e História

*"Ireland is the sow that eats her farrow"* – a Irlanda é a porca que come sua cria, acusou James Joyce no *Retrato do artista quando jovem* (JOYCE, 1967a, p. 328). Hogan não discordaria. Em *Lark's Eggs*, ele confessa que foi para salvar desse filicídio sua integridade – sexual, artística e individual – que ele deixou seu país (HOGAN, 2006, p. 343). Ele fala de seus escritos como sendo “uma tentativa de descrever pessoas sem país, sem família, que são elas mesmas” (Hogan, *apud*, EASTMAN; TESTARD, 2011). Foi para ser ele mesmo, para defender sua identidade essencial, que Hogan abandonou a Irlanda. Mas a qualidade tenaz de seu laço com sua ilha fica clara em seu lugar de enunciação - a posição de eterno exilado, de perene desenraizado, a partir da qual ele fala em seus escritos.

Hogan nasceu em 1950 e passou a infância na Irlanda de De Valera, um país economicamente estagnado, onde desemprego e pobreza grassavam, e a implacável repressão de uma Igreja Católica retrógrada mantinha controle férreo sobre todos os aspectos da vida social e moral dos cidadãos, punindo com opróbrio e perseguição os rebeldes, os recalcitrantes ou os simplesmente desajustados. Mães solteiras eram internadas à força em conventos, filhos ilegítimos das classes trabalhadoras eram segregados em reformatórios, e o menor indício de comportamento excêntrico era punido com internação em hospícios, o que provavelmente explica o fato de a Irlanda daquela época exibir a maior taxa de doenças mentais de toda a Europa (KEANE, 2011, ep. 5). Foi nessa Irlanda que Hogan cresceu, no Condado de Galway, rural e atrasado, e ecos dessas as histórias ressoam, em tempo presente ou passado, em primeira ou terceira pessoa, na voz de homens e mulheres, velhos e crianças, em seus romances e contos.

Em fins da década de 1970, quando Hogan de fato abandonou a Irlanda, o país havia mudado muito. O ingresso na Comunidade Europeia, a televisão e a invasão do mercado de trabalho pelas mulheres haviam quebrado o isolacionismo xenófobo do país e criado as bases de uma sociedade mais aberta e moderna (KEANE, 2011, ep. 5). Mas a superestrutura ideológica de um povo tende a ser arraigada e muda mais lentamente que as condições materiais que a embasam. A Irlanda continuava sendo um país conservador e repressivo. Homossexual e artista, Hogan enquadrava-se duplamente nas categorias estereotipadas e hostilizadas pelo status quo irlandês da época.

Daí o exílio, cuja história começa bem antes da partida definitiva. Como aponta George O'Brien, um outro irlandês expatriado, uma vez tomada a decisão de ir embora, “entrar num navio é pouco mais que uma formalidade” (MURRAY, 2006, p. 239). Um rompimento já aconteceu. Para Hogan, foi sua experiência de infância e adolescência na Irlanda que o fez, em fins da década de 1970, juntar-se à grande leva de escritores e artistas irlandeses que abandonaram seu país em busca de um horizonte mais amplo, que a maioria deles vai encontrar em Londres, a capital do império cultural e literário a que a Irlanda se subordinava, lugar fervilhante de promessas e possibilidades.

A obra de Hogan é uma narrativa desse exílio, de seus catalisadores remotos e próximos e de suas consequências felizes ou não. Os escritores irlandeses no exílio, a começar por Joyce, tenderam sempre a concentrar seu foco na sua Irlanda de origem, no mundo que ficou para trás, em lembranças de um passado obsessivamente recorrente. Hogan, a seu modo muito peculiar, fez sua prosa atravessar o Mar da Irlanda e focar a profunda e estreita relação entre passado e presente que marca e colore a vida de seus personagens. Embora baseada em sua experiência pessoal, sua narrativa nunca se prende ao estritamente biográfico, mas se espria numa polifonia de vozes, cruzando barreiras de geração e gênero, para dar testemunho de um capítulo crucial da história de todo um povo.

Ao narrar sua experiência como exilado, Hogan alude – de forma metonímica, a parte valendo pelo todo – à epopeia dos exilados irlandeses da segunda metade do século XX. Em cada linha, o leitor sente a presença de uma experiência vivida, de uma vivência histórica, embora narrada em vozes que se ocultam sob outros nomes e identidades que não os do autor. Em Hogan, se vê presente a dupla ambiguidade que, segundo Philippe Lejeune, marca todo o texto autobiográfico: o jogo entre particular e geral, e entre subjetividade e fato.

Philippe Lejeune, o grande especialista no gênero autobiográfico, em seu livro *L'autobiographie en France*, de 1971, distingue entre autobiografia em sentido estrito, na qual é trazido “um relato de vida centrado na história da personalidade”<sup>60</sup> (LEJEUNE, 1971, p. 10) e a autobiografia em sentido amplo, definida como “todas as formas de escritos onde se fala de si diretamente [...] ou mesmo todo o escrito no qual o leitor supõe que o autor transfira sua experiência pessoal” (*ibidem*).

---

<sup>60</sup> Esta e todas as demais traduções das citações de Lejeune neste trabalho são de minha autoria.

É nesse último sentido, o amplo, que se pode ver os escritos de Desmond Hogan como de natureza autobiográfica – sua experiência de exilado irlandês transborda a narrativa estritamente factual, assume outros nomes e outras vozes para contar uma mesma e unívoca história. O que faz com que o leitor de Hogan suponha que a experiência pessoal do autor norteie sua ficção é o “espírito de verdade” (LEJEUNE, 1975) que impregna sua obra. Lejeune, em seu livro de 1975, *Le pacte autobiographique*, propõe o conceito de “pacto autobiográfico”. No pacto autobiográfico, “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de mais nada, um contrato de identidade selado pelo nome próprio. E isso também é válido para aquele que escreve o texto” (LEJEUNE, 1975, p. 33).

Simetricamente ao pacto autobiográfico, poder-se-ia propor o *pacto romanesco*, que, ele próprio, teria dois aspectos: *prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não levam o mesmo nome), e *atestado de ficcionalidade* (LEJEUNE, 1975, p. 27, grifo do original).

No pacto romanesco, portanto, estaria estabelecida de antemão a ficcionalidade do relato e existe diferença “patente entre os nomes e as identidades do narrador e do personagem”.

“Mas a autobiografia se apresenta, de partida, como um *texto* literário” (LEJEUNE, 1975, p. 7). O uso da primeira pessoa, marca principal do relato autobiográfico, portanto, não é uma medida absoluta. Segundo Lejeune, pode acontecer de um relato autobiográfico disfarçar a fala do autor na voz de outros agentes da enunciação. No jogo narrativo, então, dá-se um apagamento das fronteiras não só entre narrador e personagem, mas também entre vivência e obra. “É preciso portanto distinguir dois critérios diferentes: o da pessoa gramatical e o da identidade dos indivíduos aos quais os aspectos da pessoa gramatical remetem” (LEJEUNE, 1975, p. 16).

Lejeune admite que seja possível que “autobiografia e romance compartilhem e se apropriem de formas narrativas em comum – o romance ficcionalizando uma confissão pessoal, a autobiografia construindo-se como um romance” (COELHO PACE, 2012, p. 70). Nesses casos, a obra traria um pacto indeterminado. É esse pacto indeterminado, meio autobiografia, meio ficção, que encontramos na obra de Hogan. O “espírito de verdade” certamente está presente, mas a imaginação livre e criativa do autor também deixa sua marca – uma escrita de si ficcionalizada, mas intrinsecamente verdadeira, onde é clara a projeção da identidade do autor nos personagens.

Os três contos selecionados, *Margaridas de fogo (Marigold Fire)*<sup>61</sup>, *O Airedale Terrier (The Airedale)* e *Elysium (Elysium)*<sup>62</sup> encaram, cada um sob um prisma, a epopeia do exílio, seus antecedentes em uma infância longínqua, a partida de fato e o mundo desconhecido com que os emigrados se deparam em seu lugar de destino, onde eles não só têm que construir uma vida nova, mas também forjar uma identidade e um sentimento de si em novos registros de pertencimento.

Em *Margaridas de fogo* e *O Airedale Terrier*, a narrativa é trazida em primeira pessoa, na voz de dois meninos, nas quais é fácil reconhecer a voz ficcionalizada do próprio Hogan. A semelhança entre o enredo dessas duas experiências de infância leva a crer que ambas brotem de uma fonte comum – a vida do próprio Hogan. Ainda segundo Lejeune, é próprio de toda a autobiografia começar pelo relato da infância, em uma tentativa de compreender a trajetória histórica e subjetiva da identidade que fala:

Nesse movimento, o narrador estabelece relações com seu personagem (com as lembranças e com sua figura do passado) e consigo mesmo (com a escrita no presente). Duas posições se alternam, a proximidade e o distanciamento. [...] A esse afastamento se soma o intervalo de tempo que separa o narrador adulto e o personagem criança: o mito da infância passa por um exame crítico, por exemplo, que busca ser esclarecido no plano intelectual (COELHO PACE, 2012, p. 61).

Os dois meninos, de idades entre nove e dez anos, nascidos em uma cidadezinha da Irlanda rural, descobrem um mundo novo de possibilidades nas famílias de um amigo de escola, famílias tão diferentes das suas quanto imaginavelmente possível. Esses amigos e suas fascinantes famílias, entretanto, um dia vão embora do lugar, deixando atrás de si vazio e perplexidade. Mas, em ambos os casos, deixando também, como herança, uma infinidade de perspectivas e a certeza que algo de diferente e melhor existia em algum lugar distante - a primeira intuição do exílio que viria depois.

Os meninos não têm nome, são narradores em primeira pessoa que se apresentam simplesmente como “eu”. Já seus dois amigos são nomeados com clareza e precisão. Em *Margaridas de Fogo*, o amigo é Dee-dee: “Meu melhor amigo Dee-dee estava indo embora... Eu tinha nove anos, quase dez. A partida de Dee-dee era demais para mim.”<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Marigold Fire*, publicado originalmente em Desmond Hogan, *Diamonds at the Bottom of the Sea*, George Braziller, Inc., New York, 1979. Vale lembrar que esse foi o primeiro conto escrito por Hogan, ainda em seus tempos de estudante, e portanto, antes de ele deixar a Irlanda.

<sup>62</sup> *The Airedale* e *Elysium*, publicados originalmente em Desmond Hogan, *Lebanon Lodge*, Faber and Faber, London, 1988.

<sup>63</sup> "My best friend Dee-Dee was going away... I was nine, going on ten. Dee-Dee's going was too much for me".

Dee-dee era filho de Mr Kenneally, um pintor que se mudara para a Irlanda com a família para pintar paisagens. Na casa de Dee-dee, liam-se livros ao pé do fogo no inverno, “Livros com figuras de reis celtas e sereias alemãs, contos de Connemara e do Reno”.<sup>64</sup> Os livros de Dee-dee foram o primeiro pensamento que veio à mente do menino quando ele soube que o amigo ia embora: “‘Você vai levar seus livros?’ perguntei a Dee-dee.”<sup>65</sup> Mas os livros acabaram indo, levados em um caminhão, junto a cadeiras e sofás.

Os Kenneallys, na narrativa do menino, eram uma família alegre, colorida, fantasiosa, hospitaleira:

*Eles não eram como a minha família. Diferentes. Mais precisos. Sempre um hóspede de Dublin ou um bolo no forno, derretendo em amarelos e marrons e revelando nozes.*<sup>66</sup>

Na casa do menino, filho de gente mais humilde, não havia livros nem poesia, só “Retratos de tias que morreram jovens, olhos castanhos, cabelos castanhos, uma herança de mágoas”.<sup>67</sup> Gente convicta de que a vida é um vale de lágrimas, que se afogava resignadamente nelas e se negava qualquer laivo de prazer. A mãe do menino não aprovava em nada sua amizade com Dee-dee. Tudo na família de Dee-dee a desagradava - suas cores, principalmente, o vermelho das camisas de Mr Kenneally e o rosa romântico dos vestidos de Mrs Kenneally:

*"Ela era estranha", minha mãe sempre dizia, deportando-os para um lugar onde gente estranha se debatia prisioneira, tias loucas e mulheres adúlteras, o tipo de mulher que desafiava maridos velhíssimos e desalentados pela carne de jovens mecânicos ou peões de obra.*<sup>68</sup>

O menino deixado para trás imagina os Kenneallys em Londres, que agora aparecia a ele como uma terra prometida: cidade de muros cobertos de grafite, de dourados e vermelhos do outono, de orquestras sinfônicas e aulas de pintura, onde

*Mrs Kenneally tomaria chá da tarde com a Rainha Elizabeth, conversando sobre aquela cidade horrorosa no Condado de Galway*

---

<sup>64</sup> "Books showing Celtic kings and German mermaids, tales of Connemara and the Rhineland..."

<sup>65</sup> " 'Will you take your books?' "

<sup>66</sup> "They were not like my family. Different. More precise. Always a guest from Dublin or a cake in the oven, melting into yellows and browns and revealing nuts."

<sup>67</sup> "Pictures of aunts who died young, brown eyes, brown hair, a heritage of sorrow."

<sup>68</sup> " 'She was odd', my mother always said, deporting them to a place where odd people were ensnared, mad aunts and adulterous wives, the kind of woman who defied ancient and dispirited husbands for the flesh of young mechanics or builder's labourers."

*onde mulheres postavam-se em campos infestados de vermes, olhos como os de banshees desdentadas, revelando fendas escuras como esterco.*<sup>69</sup>

O menino ficou na cidade à qual ele se sentia condenado, “uma cidade de loucos desvairados, de mendigos errantes, aqui e ali um tufo de margaridas e aqui e ali o olho festivo de uma camponesa atarracada”.<sup>70</sup> Mas antes que “eu abusasse demais de minha dor, como gerações haviam me ensinado a fazer, uma coisa estranha aconteceu”.<sup>71</sup> Ele se deu conta de que a dor se transformara em algo mais esperançoso, uma alternativa, um horizonte, contido na lembrança de uma família encantadora, com “seus amarílis, suas galáxias de joaninhas, seus quadros, seus bolos, seus humores”,<sup>72</sup> chamando-o para longe dali.

O enredo de *O Airedale Terrier*, embora partindo da mesma situação, é mais complexo e estendido no tempo. O personagem que fala em primeira pessoa fica adulto e, como diz Lejeune, assume um distanciamento temporal que lhe permite reexaminar criticamente seu mito de infância. Segundo Lejeune, em *L'autobiographie en France*, “esse jogo sobre a distância (abolida ou mensurada) entre o narrador e o herói é visível, sobretudo, na narrativa da infância, onde a diferença de idade torna a coisa natural” (LEJEUNE, 1971, p. 51). Nesse caso, o narrador toma distância dos fatos passados e relata, a partir de sua identidade adulta presente, as lembranças de sua infância.

Aqui também, um menino sem nome conta de seu amigo Denny Bannerton e de sua família – o pai médico cirurgião e a mãe uma polonesa refugiada de guerra.

*Foi na casa de Denny que ouvi Mozart pela primeira vez; que pela primeira vez conversei com uma gralha; que pela primeira vez fui beijado por uma mulher loura; que pela primeira vez aprendi os nomes das ervas. Foi na casa de Denny que pela primeira vez odiei meu pai e minha mãe.*<sup>73</sup>

Denny, o menino “doido”, nas palavras acerbas da mãe do narrador, conversava com seus muitos bichos, conhecia a história do mundo e brandia um cartão de biblioteca,

---

<sup>69</sup> *"Mrs Kenneally would have afternoon tea with Queen Elizabeth, discussing that awful town in County Galway where women stood in fields churning with maggots, eyes like banshees and teeth missing, revealing chasms dark as dung."*

<sup>70</sup> *"a town of raving madmen, wandering beggars, the odd marigold patch and the odd festive eye of a burly contrywoman".*

<sup>71</sup> *"...but before I could trespass too much on my sorrow, as the generations had taught me to do, a strange thing occurred".*

<sup>72</sup> *"... their snowdrops, their galaxy of ladybirds, their paintings, their books, their cakes, their moods".*

<sup>73</sup> *"In Denny's home I first heard Mozart; I first spoke to a jackdaw; I first was kissed by a blonde woman; I first acquainted myself with the names of herbs. In Denny's home I first hated my mother and my father."*

com o qual ele devolvia à vida autores como Dickens e Louisa May Alcott que, não fosse por ele, acumulariam poeira em alguma prateleira esquecida. Com Denny, o menino recitava versos de Thomas Moore e encenava, os dois fantasiados de reis, antigas lendas de uma Irlanda ainda não subjugada. Denny e sua família deram ao menino um passaporte para sua casa, a cidadania de um território livre onde havia brinquedos, gatos e cachorros, imaginação e poesia.

Mas um dia Denny foi embora para uma cidade grande onde havia uma ópera, e *"Deus jogou neve de um céu rancoroso. Ele foi levado por um caminhão de mudança. Na rua principal, eu chorei"*.<sup>74</sup> O airedale terrier, o cachorro da família Bannerton, foi deixado para trás por alguma razão e, depois de vagar a esmo pela cidade por algum tempo, um dia amanheceu morto junto a um latão de lixo. O menino, isolado em meio a uma família onde o único livro era o catecismo e todos os irmãos iam ser contadores, acabou por cortar os pulsos com uma navalha. Não o levaram para um hospital, mas para um hospício. E, muitos anos depois, o ex-suicida e então seminarista, em um acesso de lucidez, resolve fugir e embarca em um avião de Dublin para Londres.

*A cidade onde cheguei estava começando a ser esbofeteada por penteados punk; céus descorados, latas de lixo abarrotadas. De um quarto em Plumstead procurei trabalho, consegui emprego numa construção e um ano mais tarde comecei a frequentar uma escola de cinema.*<sup>75</sup>

Foi levado por um filme seu, concorrente a um prêmio em um festival de cinema, que o protagonista, anos depois, volta pela primeira vez à Irlanda.

*Eu agora era um forasteiro. Eu havia me preparado e me ataviado para o papel. Mas um vento na pista do aeroporto amarrotou minha pose e me fez recuar, acovardado, de volta a sextas-feiras santas e a domingos de Petencostes numa rua de uma cidadezinha irlandesa.*<sup>76</sup>

No festival, ele reencontra Denny, agora o Dr. Denny Bannerton, médico e militante estridentemente midiático da causa gay na Irlanda. Denny leva o amigo para uma peregrinação pela noite gay da cidade e tenta extrair dele, sem qualquer sutileza e

---

<sup>74</sup> "I was ten when Denny left. God threw snow out of a spiteful heaven. He was borne away in the furniture van."

<sup>75</sup> "The city I arrived in was experiencing its first buffeting of punk hairdos; skies were bleached, dustbins overladen. Hands were generally shrouded in pockets. From a room in Plumstead I looked for work, got a job on a building site and a year later started attending a film school."

<sup>76</sup> "I was an outsider now. I'd prepared myself and preened myself for that role. But a wind on the airport tarmac ruffled my demeanour and cowed me back again to Good Fridays and Pentecost Sundays on a grey small town Irish street."



sem o menor sucesso, uma definição de suas preferências sexuais. Um acadêmico frequentador da noite chama o protagonista de colaboracionista e diz a ele:

*Então você é o cineasta. Ouvi dizer que seu filme é uma droga. O que você está fazendo lá, na Inglaterra? Cafetinando a senhora Britânia? Você deveria estar em seu país arando os campos de nossa arte nativa.*<sup>77</sup>

Não houve prêmio para o filme, nem diálogo possível com o Denny presente.

*Mas foi uma viagem à Irlanda, e eu estava contente. Num toalete masculino cheio de espelhos cumprimentei a mim mesmo por minha gravata preta de bolinhas, uma gravata que era uma tira estreita comprada em Portobello Road e subsequentemente lavada e engomada com carinho. Era como se alguém, afetosamente, me puxasse pela gravata na direção de Londres.*<sup>78</sup>

Mas havia um passado que não se deixava esquecer. Havia a lembrança de uma casa de janelas verdes e da mãe loura de Denny, “a mãe mútua”,<sup>79</sup> a mulher, outra exilada, que na guerra escapara de uma cidade onde havia um campo de concentração e cuja imagem o acompanhara vida a fora, “... ela e sua família de hamsters loucos haviam dado a mim uma residência em minha mente. Um novo lar. Eu saíra de sua casa, de seu mundo, com uma vida que de outro modo não teria tido.”<sup>80</sup> De passagem em punho, o protagonista estava pronto para a viagem de volta a Londres. Mas não antes de dizer mais uma vez “Obrigado, obrigado por ter me parido”.<sup>81</sup>

Em *Elysium*, a epopeia do exílio de Mary Mullarney é mais intrincada, descrita de modo mais gráfico, e envolve não apenas mágoas pessoais, mas o encontro involuntário com a sangrenta política de seu país. Hogan, neste conto, se lança ao relato de uma narrativa em primeira pessoa, desta vez na voz de uma mulher, da história de todo um período da política irlandesa e de suas consequências trágicas nas vidas de indivíduos impotentes frente ao caudal incontrolável dos acontecimentos. Hogan faz ficção, mas faz também história.

---

<sup>77</sup> " 'So you're the film-maker. Heard your film was lousy. What are you doing beyond there in England? Pandering to Britannia. You should be home and drawing the turf of our native art' ".

<sup>78</sup> "It had been a trip to Ireland though, and I was glad of it. In a gent's toilet full of mirrors I congratulated myself on my black, polka-dotted tie, a narrow stripe of a tie purchased on Portobello Road and subsequently endearingly laundered and ironed. It was as if someone was affectionately pulling my tie in the direction of London".

<sup>79</sup> "... a mutual mother".

<sup>80</sup> "... she and her household of deranged hamsters had given me a residence in my mind. A new home. I had gone from their house, their world, with a life I would not otherwise have had".

<sup>81</sup> "'Thanks, thanks for giving me birth'".

Paul Ricœur, filósofo francês da escola da fenomenologia hermenêutica, em seu *Temps et récit*,<sup>82</sup> de 1983, propõe-se a estabelecer um vínculo entre a natureza da narrativa histórica e a perspectiva poética e ficcional, tema que vai perfeitamente ao encontro dos depoimentos ficcionais de Hogan sobre a história de seu país, tal como expressos na vivência de seus emigrados. Segundo Ricœur, existem dois grandes corpos narrativos: a narrativa histórica e a narrativa de ficção. O capítulo “O Entrecruzamento da história e da ficção” de *Tempo e narrativa*, se inicia com a surpreendente afirmativa de que história e ficção têm, essencialmente, um objeto em comum, que é a refiguração do tempo no ato de leitura. Para Ricœur, a história, tanto quanto a ficção literária, “reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo” (RICŒUR, 1997, p. 317).

O filósofo propõe a hipótese de que “a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia” (RICŒUR, 1997, p. 392), uma vez que, em ambos, uma voz narrativa traz acontecimentos passados. Na ficção, esses acontecimentos são irrealis, embora narrados como fatos. Na história, a narrativa de acontecimentos reais, embora não testemunhados pessoalmente, é mediada pela imaginação e pela vivacidade de uma *presença* narrativa:

Segundo essa hipótese, os acontecimentos contados numa narrativa de ficção são fatos passados para a *voz narrativa*, que podemos considerar aqui como idêntica ao autor implicado, ou seja, um disfarce fictício do autor real. Uma voz fala, contando o que, *para ela*, ocorreu. Entrar em leitura é incluir no pacto entre o leitor e o autor a crença de que os acontecimentos relatados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz (RICŒUR, 1997, p. 329, grifos do original).

As narrativas, então, são uma forma de discurso marcada pelo “tecer de uma intriga”, que é a trama, o enredo – o *mythos* trágico aristotélico formulado na *Poética*. Ambas, narrativa histórica e narrativa ficcional, mantêm uma relação com a dimensão da “verdade”: enquanto a narrativa histórica persegue o “verdadeiro”, a narrativa de ficção busca o “verossímil”.

O *quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos* no *passado efetivo*. O que “teria podido acontecer” – o verossímil segundo Aristóteles – recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado “real” e os possíveis “irrealis” da pura ficção (RICŒUR, 1997, p. 331, grifos do original).

---

<sup>82</sup> Publicado no Brasil como Ricœur, Paul, *Tempo e narrativa*, tomo III, tradução de Roberto Leal Ferreira, Papirus, Campinas, 1997, edição usada no presente trabalho.

A ficção narrada, então, seria um estudo sobre as infinitas possibilidades imaginativas do ser, o “ ‘laboratório e festa dos possíveis’, na expressão de Ernest Bloch sobre as obras de arte, acrescentando à experimentação a alegria, beleza e intensidade próprias da criação artística” (GENTIL, 2015, p. 173).

Um outro conceito fundamental de Ricœur, que foi ganhando importância ao longo de sua obra, é o de *identidade*, tanto individual quanto grupal. Essa identidade seria, essencialmente, de natureza narrativa e configurada como um *texto*, uma peça de discurso escrito que se torna obra. Em inúmeros momentos de sua vasta obra, Ricœur não cansa de repetir: “Je suis ce que je me raconte”: “A história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas” (RICŒUR, 1997, p. 425).

A noção de identidade narrativa mostra ainda sua fecundidade no fato de que ela se aplica tanto à comunidade quanto ao indivíduo [...] indivíduo e comunidade constituem-se em sua identidade ao receberem tais narrativas, que se tornam, para um e outro, sua história efetiva (RICŒUR, 1997, p. 425).

Em *Elysium*, Hogan vai trabalhar essa identidade narrativa, mesclando sua história pessoal à de seus compatriotas, tal como ele carregados de mágoas, tal como ele exilados em Londres e vivendo “vidas periféricas em ambientes desconhecidos e por vezes hostis” (MURRAY, 2011, p. 240), mas de alguma forma unidos pelo “reconhecimento mútuo de sua condição de *outsiders*” (*ibidem*). Em uma entrevista dada a Peter Woods, na RTE, a rádio pública da Irlanda, Hogan disse que, uma vez exilado, “você se torna um fantasma, uma sombra, você abandona seu eu real”<sup>83</sup>. Em Hogan, essas muitas experiências de migração e expatriação, confluem em uma narrativa que, ao longo de sua obra, vai se configurando em uma epopeia do exílio e da recriação de identidades em novos horizontes de pertencimento, unindo histórias individuais para tecer uma história coletiva e compartilhada.

“Já faz quase dez anos que cheguei em Londres. Como vim parar aqui é uma história longa e intrincada”,<sup>84</sup> conta Mary Mullarney. A garota mais bonita e sedutora de uma cidadezinha do Condado de Mayo se casa com o galã do lugar, dono de uma oficina

---

<sup>83</sup> O documentário pode ser assistido no website da RTE Radio 1, no endereço <<http://www.rte.ie/radio1/doconone/2009/0622/646105-parentheses/>>.

<sup>84</sup> “It is nearly ten years now since I arrived in London. It is a long and involved story as to how I came here.”

e rapaz endinheirado. Alguns anos e três filhos mais tarde, Mary deixara de ser “um tufo de algodão do charco, uma flor do campo, uma nuvem fofa ataviada”<sup>85</sup> para se transformar na esposa e mãe que o marido traía com a mais perfeita desfaçatez. Mary, infeliz e frustrada, caminha sozinha pela praia deserta e escreve poesias.

*Deve haver milhares de mulheres irlandesas na minha situação, eu pensei, milhões de mulheres. Eu não tinha a menor intenção de começar um movimento feminista em Castlebar. Em vez disso, teci asas de fantasia. Mas elas se recusavam a voar muito longe. Por isso fiquei de olho na loja onde eu poderia comprar passagens para a Inglaterra.*<sup>86</sup>

Mary resolveu fugir para Londres, “... Londres, refúgio de pecadoras, das mulheres perdidas da Irlanda; seu principal produto importado é gente das minhas bandas de Mayo”.<sup>87</sup>

Rechaçada, no meio da noite e com três crianças, da casa de sua irmã casada com um caminhoneiro inglês (“cai fora!”),<sup>88</sup> a irmã que mais invejara o sucesso de Mary nos bailes da adolescência e a que mais a odiava, Mary, perdida na madrugada, se deparou por acaso com uma menina negra que gentilmente a conduziu a uma casa abandonada no bairro de Westbourne. “‘Elysium’ estava escrito em giz branco na coluna direita de um portão de uma casa eduardiana generosamente decadente numa noite estrelada.”<sup>89</sup> Mary e seus filhos, então, quase que por acaso, ingressaram nas grandes hordas de *squatters*, ou “invasores” que, na década de 1970, povoaram a paisagem de bairros inteiros de Londres. Em uma época de grave estagnação e recessão econômica, Londres assistiu a deterioração e o abandono de imóveis situados nas áreas então menos valorizadas da cidade, que foram ocupados por estudantes, artistas, prostitutas, toxicômanos e, também, imigrantes pobres do Caribe e da Irlanda.

Na manhã seguinte, Mary se deu conta de onde estava:

*Eu agora estava à janela, olhando para fora, mãos agarradas ao creme desbotado das persianas porque as visões lá de fora me petrificaram... Cormac Fitzmaurice, de Dublin, já estava de pé, uma*

---

<sup>85</sup> "a piece of bog cotton, a flower from the meadows, a wrapt fluff of cloud".

<sup>86</sup> "There must have been thousands of Irish women in my position I thought, millions of women. I did not intend to start the women's lib movement in Castlebar. Instead I wove wings of fancy. But they refused to fly very far. So I kept my eye on the shop where I could buy tickets to England."

<sup>87</sup> "London, refuge of sinners, of lost Irishwomen; its chief import is people from my part of Mayo."

<sup>88</sup> " 'Piss off'".

<sup>89</sup> " 'Elysium' was chalked in white in the right-hand column of a gate outside a generously decaying Edwardian house on a starlit night".

*garrafona de Guinness brotando do casaco preto e bichado, catado no lixo – entre guirlandas de camisinhas usadas e entre seringas de heroína.*<sup>90</sup>

Havia gente da Irlanda por toda a parte. “Gaiivotas flutuavam por sobre as casas eduardianas como se esperando por pão branco. Só acharam pichações. Algumas das pichações eram obras de meus compatriotas.”<sup>91</sup>

Mary Mullarney, então, se instalou em uma casa grande e ainda perfeitamente habitável. “Mas confrontando o cinzento lá fora um dia eu soube que poderia facilmente me acomodar... ali ia ser minha casa.”<sup>92</sup> Logo, Mary deu-se conta de quem nem seu marido nem as freiras de preto vieram resgatá-la. “Agora, éramos propriedade da Rainha. Tínhamos encontrado um outro país.”<sup>93</sup>

Mas ela não era a única habitante da casa. A menina caribenha a havia avisado que ali também morava um rapaz irlandês que vivia trancado no quarto. De manhã, Mary foi convidá-lo para tomar café e encontrou um rapaz muito jovem, de rosto frágil e “branco como lírios de Páscoa”, sentado em postura de Buda, lendo poemas em voz alta. Ele se chamava Raymond e era de Belfast.

*Alô. Meu nome é Mary. Sim, sei tudo sobre você. Não precisa se apresentar. Nos mudamos para cá. Vamos ser uma família bem simpática. Então, você é da Mão Vermelha do Ulster. Jesus Cristo, você não tem cara de gente do Ulster. Venha conhecer as crianças.*<sup>94</sup>

Em 1969, o Exército Irlandês Republicano, ou IRA, fundado nas lutas pela independência de 1916, ressurgiu, agora sediado no Norte, e voltou a lutar pela reunificação da Irlanda e pela expulsão dos britânicos. Os unionistas protestantes, partidários da união com a Grã-Bretanha, se organizaram em milícias armadas, apoiadas pelo exército inglês. Uma polarização extrema e sangrenta lançou o país em uma ofensiva de terrorismo de parte a parte que durou duas décadas e alcançou seu auge nos

---

<sup>90</sup> "I was now at the window, looking outside, my hands grabbing the worn-away cream of the shutters as the visions outside petrified me... Already Cormac Fitzmaurice from Dublin was up, a large bottle of Guinness sprouting from his black maggoty coat picked up from a rubbish dump - among the florets of used durexes and among the heroine syringes."

<sup>91</sup> "Gulls lolled over the grey Edwardian houses as if waiting for white bread. They got graffiti. Some of the graffiti was by my fellow countrymen."

<sup>92</sup> "But confronting the grey outside one day I knew I could easily accommodate myself to it ... – it was to be home."

<sup>93</sup> "We were the queen's property now. We had found another country."

<sup>94</sup> "Hello, there. I'm Mary. Yes, I know all about you. No need for introductions. We've moved in. We'll make a nice household. So you're from the Red Hand of Ulster. Sweet Jesus, you don't look like an Ulsterman. Come up and meet the children."

anos 1970, atingindo não apenas o Ulster, mas também a Inglaterra. Foi de um país em guerra e de uma família belicamente católica que Raymond havia fugido, e sua história foi se desvendando aos poucos.

Entre Mary e Raymond surgiu uma paixão terna e assexuada. Ela lavava suas camisas encardidas e seus cabelos embaraçados, e ele cuidava das crianças quando ela saía para o trabalho. Os dois bebiam vinho à luz de velas, recitavam poemas e encenavam peças.

Mary contava sua história:

*Por onde eu começo? Vejamos. Deixa eu vasculhar minha memória. Charcos cinzentos. Bicicletas rangendo e girando. Batedores de manteiga. As garotas eram escrupulosas com seus escapulários. Os gansos eram recatados. Eu dividia um segredo com os céus. Eu ia ser santificada um dia. Garotas saracoteavam pelos charcos. As garotas eram amigas até que os homens vieram.*<sup>95</sup>

Raymond contava a dele:

*Crescendo numa cidade onde sangue empoça debaixo das casas você tem tias e tios perniciosos. Eles canonizam soldados. Colocam coroas de flores em torno dos retratos em suas salas de estar. Tias e tios que se sentam como oficiais. Eles comandam exércitos imaginários.*<sup>96</sup>

Mas havia um território proibido, algo que Raymond se recusava a tocar, e ele se fechava em copas se Mary fazia perguntas demais.

A casa era como o branco da paz na bandeira da Irlanda, ladeado pelo verde e pelo laranja, “uma caverna de lições de história perdidas”.<sup>97</sup> Mary soube então que “na alegria e na tristeza, como um padre de dentes verdes uma vez cuspiu em meu véu branco levantado sobre uma grinalda – ali ia ser minha casa”.<sup>98</sup>

Mas um dia, uma bomba irlandesa explodiu na Inglaterra. “Ela rasgou as entranhas da mídia. Muitos jovens morreram. Romperam-se as tripas da consciência.”<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> " 'Where do I begin? Let's see. Let me rack my brains. Brown bogs. Creaking, spinning bicycles. Milk churns. Girls were solicitous about scapulars. Geese were coy. I shared a secret with the heavens. I was to be sainted one day. Girls rummaged through bogs. Girls were friends until men came along'."

<sup>96</sup> " 'Growing up in a city where blood has collected under the houses you have mischievous aunts and uncles. They canonize soldiers. There are wreaths around the pictures in their sitting rooms. Aunts and uncles sit like officers. They command imaginary armies!'"

<sup>97</sup> "This house was like a cavern of lost history lessons."

<sup>98</sup> "'for better or for worse' as a green-toothed priest had spat at my white, backswept crown of a veil once - it was to be home".

<sup>99</sup> "A bomb went off in England. It tore to the entrails of the media. Many young people were killed. It ruptures the bowels of consciousness."

Os filhos de Mary foram agredidos na escola por serem irlandeses, e ela tentava manter uma “dignidade de rainha no trabalho – esfregando chãos graciosamente”.<sup>100</sup> A polícia então apareceu como presença constante e intrusiva, iluminando a noite com suas luzes cor-de-laranja. E, ao mesmo tempo, o estado lançou-se à expulsão dos *squatters* de Westbourne. Estudantes, prostitutas e traficantes ergueram barricadas. A Mary só restava apelar aos santos de sua infância e rezar.

*Ela rezava por seus filhos, por Raymond. Ela se agarrava de novo a palavras que eram sagradas na infância. Londres fez renascer o cintilar da noite em contas de madrepérola. Ela encontrou coisas que pensava perdidas para sempre.*<sup>101</sup>

Na noite de Natal, Mary preparou uma ceia esmerada, com pratos extravagantes que nunca tentara antes, e o riso correu solto, regado a Beaujolais. Depois dos presentes - caminhões de madeira da Noruega, bonecas do Tibé – as crianças cantaram e recitaram, jogaram jogos de salão e Mary e Raymond improvisaram uma peça cômica. De repente, o riso de Raymond se transformou em choro bêbado e histérico. “Ele deixou que eu o abraçasse. Ele tremia. Ele ficou dizendo. ‘Não fui eu’. Não fui eu.”<sup>102</sup>

Foi então que Mary descobriu o que há tempos já suspeitava. Imperativos de autoridade familiar e tribal haviam envolvido Raymond em uma teia inescapável de violência.

“Era como se não houvesse um você, não pudesse haver um você até que você fizesse algo de terrível para expiar um passado desconhecido... Tentar ser diferente não era fácil. Tentar escapar era impossível”.<sup>103</sup> Ainda adolescente, Raymond foi colocado em um barco e levado a uma cidade inglesa.

*Meus tios tinham um pedaço de papel manchado de Guinness e tabaco. Era um endereço na cidade. Uma mulher atendeu. Seu rosto era uma*

---

<sup>100</sup> "I maintained queenly dignity at work – gracefully mopping floors."

<sup>101</sup> "She said prayers for her children, for Raymond. She grappled again for words that were sacred as a child. London revived the glint of evening on mother-of-pearl beads. She found things she thought she had lost forever."

<sup>102</sup> "He allowed me to hold him. He was shivering. He kept saying. 'It wasn't me. It wasn't me' ".

<sup>103</sup> "It was as if there wasn't a you, couldn't be a you until you'd done something terrible to atone for an unknown past. Besides there were rungs on a ladder. Trying to be different wasn't easy. Trying to get out was impossible".

*caveira na luz cor-de-laranja. Era eu quem ia colocar o artefato. Num sotaque de Derry ela me disse, "Mas você tem cara de ovelhinha".*<sup>104</sup>

Naquela madrugada de Natal, a polícia entrou na casa e levou Raymond. Muito tempo e muita vida depois, Mary escreve à sua tia preferida:

*Raymond está na cadeia já faz quase dez anos. Não foi nem uma grande explosão a bomba, que ele cometeu. Uma bomba pequena e quase esquecida. Ele escreve poesia na prisão agora e alguns dos poemas são publicados em jornais republicanos.*<sup>105</sup>

Mary quer escrever ao primeiro-ministro e à rainha, dizendo que Raymond era inocente, que não foi culpa dele, que, naquele tempo, não havia por perto ninguém que o ajudasse a salvar sua sanidade. Mas ela sabe que não lhe dariam ouvidos. E termina a carta dizendo: “Estou escrevendo na verdade para comemorar e celebrar minha vinda para esta cidade. Mantive minha palavra. Nunca voltei à Irlanda.”<sup>106</sup>

A narrativa do exílio em Desmond Hogan, embora produto vivo de seu tempo e da história de seu país, em nenhum momento assume tom panfletário, nunca é "militante" no sentido jacobino da defesa de bandeiras e de colocações explícitas de engajamento. Sua narrativa da peregrinação de seus compatriotas fugidos da mesquinhez e da repressão sufocantes de um país que, segundo ele, matava almas, não expressa indignação, não analisa causas nem aponta culpados, nem ao menos os mais óbvios. Ele apenas narra, da perspectiva lírica de uma primeira pessoa ficcionalizada e carregada de subjetividade, episódios que falam por si e pintam um quadro vivo da epopeia do irlandês no exílio, sem acrescentar nem comentários nem conclusões. Hogan, como artista genuíno que é, não opina e não argumenta, não acusa nem defende, ele mostra, narrando.

Essa firme intenção de se expressar pela arte e unicamente pela arte, sem levantar bandeiras que não a da forma poética, fica evidente também em seus personagens: Mary Mullarney, a heroína de *Elysium*, presa em um casamento aviltante e ferida no cerne de sua dignidade, escreve:

---

<sup>104</sup> *"My uncles had a slip of paper that was soiled with Guinness and tobacco. It was an address in the city. A woman answered. Her face was a skull in the orange light. I was the one who was going to place the device. In a Derry accent she said to me, 'Sure you have the face of a ewe'."*

<sup>105</sup> *"Raymond's been in jail now nearly ten years. It wasn't anything like a large bombing he'd been responsible for. A small and almost forgotten one. He writes poetry in prison now and some of his poems appear in Republican papers"*.

<sup>106</sup> *"I've kept my word. I never went back to Ireland"*.



*Deve haver milhares de mulheres irlandesas na minha situação, eu pensei, milhões de mulheres. Eu não tinha a menor intenção de começar um movimento feminista em Castlebar. Em vez disso, teci asas de fantasia.*<sup>107</sup>

Em *O Airedale Terrier*, o narrador descreve a opção de vida de Denny Bannerton, seu amigo de infância, agora militante da causa gay:

*De volta à noite Denny recitou a lista de seus esforços para trazer a libertação gay à Irlanda; fincar bandeiras no cume de morros baixos, forrados de margaridas amarelas, liderar passeatas minúsculas e atarantadas através da cidade, acorrentar-se aos pilares do prédio Prefeitura. Ele usava uma camiseta marrom no dia em que se acorrentou à Prefeitura. Não um terno cinza como agora.*<sup>108</sup>

Mas o narrador não critica nem condena seu amigo e entende o sofrimento que, ao que ele acreditava, se escondia por trás desse ativismo estridente:

*De volta, ele politizou sua solidão. Médico, ele circulava pela cidade com uma rosa expansiva na lapela. Ele aparecia nos jornais. Ele escrevia cartas iradas ao editor. Ele era uma miragem nos programas de debates na televisão. De forma peculiar, ele encontrou o caminho de volta para casa.*<sup>109</sup>

Hogan nem de longe se aproxima do radicalismo acerbo de James Joyce em seu repúdio ao uso da arte para fins que não os puramente estéticos. Em sua teoria da arte, já formulada de maneira clara e precisa em *Retrato do artista quando jovem* e que viria a dar ordem estrutural a toda a sua obra, Joyce diferencia dois tipos de arte: a arte própria e a arte imprópria (*proper art* e *improper art*). Segundo Joyce, a verdadeira arte fala aos sentidos no momento de apreensão da experiência estética. A arte é estática porque imobiliza em um choque de beleza, que Joyce vai chamar de *aesthetic arrest*, e é essa imobilização estética que leva à epifania, que é um vislumbre da transcendência. Ao contrário da "arte própria", a "arte imprópria" se coloca a serviço de algo que não é a função da arte. Ela mobiliza com desejo, repulsa ou medo do objeto representado, e leva

---

<sup>107</sup> "There must have been thousands of Irish women in my position I thought, millions of women. I did not intend to start the women's lib movement in Castlebar. Instead I wove wings of fancy."

<sup>108</sup> "Back in the night Danny ran down the list of his endeavours to bring gay liberation to Ireland; planting flags on the top of the low, buttercup-covered mountains, leading straddling tiny marches through the city, chaining himself to the pillars of the town hall. He'd been wearing a brown T-shirt the day he'd chained himself to the town hall. Not a grey suit as now."

<sup>109</sup> "Back home he politicized his loneliness. A doctor, he travelled the city with an expansive rose on his lapel. He was in the newspapers. He wrote irate letters to editors. He was a mirage on television discussion programmes. He'd peculiarly found his way home."

a uma ação que busca a posse ou a rejeição desse objeto. Joyce vê essa arte como "pornografia" - ou "pornografia didática", quando a obra visa a convencer e aliciar<sup>110</sup>.

*Veja, eu uso a palavra IMOBILIZAÇÃO. Quero dizer que a emoção trágica é estática. Ou melhor, a emoção dramática o é. Os sentimentos excitados pela arte imprópria são cinéticos, desejo ou repulsa. O desejo nos impele a possuir, a ir na direção de algo; a repulsa nos impele a abandonar, a fugir de algo. As artes que os excitam, pornográficas ou didáticas, são portanto artes impróprias. A emoção estética (usei o termo geral) é portanto estática. A mente é imobilizada e alçada acima do desejo e da repulsa (JOYCE, 1967a, p. 329-30).<sup>111</sup>*

Hogan, entretanto, concordaria plenamente com Joyce, quando este, na mesma passagem de *O Retrato do Artista*, expressa sua terminante recusa a se envolver politicamente nas lutas nacionalistas da Irlanda:

*Quando a alma de um homem nasce neste país, são lançadas sobre ela redes para impedi-la de voar. Você me fala de nacionalidade, língua, religião. Eu tentarei voar e escapar dessas redes" (JOYCE, 1967a, p. 328).<sup>112</sup>*

Tanto Hogan como Joyce têm fundas raízes irlandesas, e o povo e a terra da Irlanda são o pano de fundo constante da obra de ambos. Mas, tal como o autor de *Retrato do artista*, Hogan fala sobre eles na língua da arte, a forma que fala aos sentidos e provoca um choque de surpresa e beleza. Seus contos são recortes precisos, retirados do contínuo indiferenciado do cotidiano e transferidos para uma nova esfera de percepção. Essa "técnica" ou "artifício" de remover o objeto do automatismo da percepção entorpecida pelo hábito e mostrar as coisas tais como elas são em sua concretude viva, e não como convencionamos pensá-las e interpretá-las, tais como elas se apresentam em sua inteireza, é o que Viktor Sklovski, autor de "A Arte como Técnica", vai chamar de *desfamiliarização* ou *estranhamento* (*ostranenie*, em russo). Em "Arte como Técnica"<sup>113</sup>, de 1917, considerado o texto seminal do movimento modernista (EAGLETON, 2003, p. ix), Sklovski afirma que "O propósito da arte é transmitir a sensação das coisas tais como elas são percebidas, e não como elas são conhecidas" (SKLOVSKI, 1917, p. 1), e que "A

---

<sup>110</sup> Ver Joseph Campbell, *Mythic Worlds, Modern Words: Joseph Campbell on the Art of James Joyce*, Joseph Campbell Foundation, 2003.

<sup>111</sup> "You see I use the word ARREST. I mean that the tragic emotion is static. Or rather the dramatic emotion is. The feelings excited by improper art are kinetic, desire or loathing. Desire urges us to possess, to go to something; loathing urges us to abandon, to go from something. The arts which excite them, pornographical or didactic, are therefore im- proper arts. The esthetic emotion (I used the general term) is therefore static. The mind is arrested and raised above desire and loathing."

<sup>112</sup> "When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets. "

<sup>113</sup> Shkolovsky, Viktor, "Art as Technique", PDF.

<https://muratgermen.files.wordpress.com/2009/11/art-as-technique.pdf>

arte existe para que se possa recuperar a sensação da vida, para tornar a pedra pétrea" (*ibidem*). Como o exemplo clássico dessa técnica narrativa, Sklovski cita o modo como Leon Tolstói narra sem nomear, descrevendo um objeto em toda a sua estranheza, como se o estivesse vendo pela primeira vez. Para espicaçar a consciência de seus leitores quanto à crueldade dos castigos corporais empregados pelo exército da Rússia czarista, Tolstói, em um conto, descreve em detalhes uma cena de açoitamento sem usar essa palavra uma vez sequer, *desfamiliarizando* a ideia desse método de tortura ao dissociá-la dos termos familiares e carregados de significados desgastados pelo uso. Sklovski mostra como Tolstói usa esse método constantemente, seja para descrever cenas de batalha, jantares da aristocracia ou os bastidores de um teatro, retirando as coisas de seu contexto usual e, ao colocá-las em uma nova perspectiva de percepção, "criar uma singular modificação semântica" (SKLOVSKI, 1917, p. 8).

Hogan faz algo de muito semelhante nesses seus contos do exílio: ele isola de um contexto generalizante episódios muito particulares, vividos por personagens muito individuais que, pinçados da multidão sem rosto da diáspora irlandesa, assumem voz e contam sua história. Como o filho de seu tempo e de seu país que ele nunca deixou de ser, Hogan trata de repressão sexual, preconceito religioso, discriminação de classe, drogas, loucura, homofobia, misoginia e das mais crassas ofensas aos direitos humanos - temas candentemente políticos e contemporâneos - sem jamais abandonar a perspectiva lírica, marca maior de sua arte. Um dos momentos em que esse protesto lírico aparece com mais densidade e de forma mais pungente nessas histórias do exílio é o episódio do *Airedale terrier*, no conto do mesmo nome. O cão aparece como metáfora para a intolerância tacanha para com o diferente, para o que não se conforma às normas, para tudo o que é suspeito de uma imperdoável superioridade. O *Airedale terrier*, na Irlanda, é um cão raro, incomum, visto como "um cachorro inglês", culpado de uma "majestade" e de uma "altivez" que clamam por punição:

*Todos os seus pertences se foram, exceto o Airedale. Ele era grande demais para ser transportado, e quer o tenham doado a um vizinho ou não ele passeou majestosamente pela cidade durante semanas. De manhã, no caminho para a escola, eu o cumprimentava com a cabeça mas ele não me dava atenção. Então um dia passei por sua carcaça ao lado de um latão de lixo. Deixaram a carcaça ali mesmo por semanas a fio, ao pé do latão de lixo, até que as moscas a atacaram. Acho que foi para demonstrar a todos a insensatez de ser altaneiro e de um dia ter sido o bicho de estimação de uma família brilhante.*<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> *All their property had gone, except the Airedale. He'd been too big to carry away and whether they donated him to a neighbour or not he strode majestically around town for weeks. In the morning on my way to school I nodded to him though he did not acknowledge me. Then one day I passed his carcass*

Todos esses exilados de Hogan – tal como ele – eram, cada um a seu modo, uma “*pessoa excepcional*”. Eles tinham alma, eram transgressores natos, todos traziam dentro de si uma arte abafada que foi buscar em Londres maneiras de se expressar e de criar para si uma identidade mais verdadeira e mais livre, fugindo de um país onde “tentar ser diferente não era fácil. Tentar escapar era impossível”,<sup>115</sup> um país que “mata eus”.

Os meninos de *Margaridas de Fogo* e de *O airedale terrier* ligaram-se a seus amigos em razão de um fascínio compartilhado pela linguagem poética, pictórica e musical, pelo poder da fantasia e do colorido que faltava nas vidas até então enclausuradas e cinzentas. Em *Elysium*, Mary Mullarney, ainda na Irlanda, escrevia poemas, sonhava com êxtases místicos e luzes teatrais: “Minha vida inteira foi esperar por uma peça. A missa. Apresentações maltrapilhas e toscas na escola. Representar, dramatizar, a necessidade de fazer essas coisas, foi sempre da minha natureza.”<sup>116</sup>

Em Hogan, essa diáspora irlandesa é repleta desses personagens, imaginários e tão reais, tão singulares e tão entrelaçados a ele próprio, que encontraram em Londres o “cadinho da identidade narrativa” (MURRAY, 2011, p. 248) em um exílio que, mais que um deslocamento geográfico, foi uma jornada da alma. Hogan usa seus contos para expressar sua intenção autoral e sua experiência pessoal, mas o faz de maneira refratada. Em sua prosa, ele fala de si por meio de inúmeras vozes, em um coro polifônico onde sua voz pessoal, intensamente subjetiva, vem carregada de contexto e marcada por seu tempo e pela história que o construiu. Uma multiplicidade de discursos narra uma história unívoca, refletindo o mundo não como um espelho plano e bidimensional, mas de maneira refratada, como naquilo a que Vladimir Nabokov, ao falar de Proust em suas *Lectures on Literature*,<sup>117</sup> vai chamar de o prisma que, como em um arco-íris, recria o mundo em retrospecto em uma explosão de cores.<sup>118</sup>

---

*beside a dustbin. They left his carcass there for weeks, below the dustbin, until fleas got into it. I suppose it was to demonstrate to everyone the folly of being lofty and having once been the pet of a gifted family.*

<sup>115</sup> “Trying to be different wasn't easy. Trying to get out was impossible”.

<sup>116</sup> “My whole life had been waiting for a play. The mass. Ragged, scrawny pageants at school. To perform, to dramatize, the need to do these things, was always in my nature.”

<sup>117</sup> Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*, edited by Fredson Bowers, Harcourt Brace Jovanovich-Bruccoli Clark, New York, 1980.

<sup>118</sup> “There is a focal shift here, which produces a rainbow edge: this is the special Proustian crystal through which we read the book. [...] Proust is a prism. His, or its sole object is to *refract*, and by refracting, to *recreate* a world in retrospect.” Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, Fredson Bowers, New York, 1980, p. 210.

**Desmond Hogan**  
**Três Contos do Exílio**

*Marigold Fire - Margaridas de fogo*

*The Airedale - O Airedale Terrier*

*Elysium - Elysium*

***Marigold Fire***

Desmond Hogan

Nuns stared into the afternoon, heavy nuns with big boots. They didn't look at peace. Tennis players shattered the afternoon with white, sounds of balls, shouts; a shout was rising from me too, different from the clash of balls and the clatter of voices. My best friend Dee-Dee was going away.

Anna Kenneally stood, blond hair like country butter, black school blazer, eyes on the distant afternoon but more, ice-cream, boys, the ribaldry of suddenly finding oneself thirteen. Bernard Kenneally, seventeen, was cool. He had awaited this moment for a long time; its coming brought peace. He would go to school in London now. Gone were the days in the western midlands, the afternoons staring at Poussin reproductions, the loneliness, the grief, the white shirts; the walks by a river leading nowhere. Now he could stare at Van Goghs and Poussins in huge galleries. Bernard was free.

Dee-Dee was running about. He'd been hitting me on the head with a *Beano* but now he was running about, shouting about this awful town with its awful people and how glad he was to depart. Marigolds glazed in a corner of the station, marigolds burst into everyone's attention, orange, gold, lachrymose brown ones, but if it hadn't been for the marigolds I would have gone mad. I was nine, going on ten. Dee-Dee's going was too much for me. He'd been my only friend. With him gone I didn't see how I'd manage, his garden gone, his house, the Star of David above the door and the grass gleaming and the hay laid low, sparkling and flailing with the odd poppy.

***Margaridas de Fogo***

Desmond Hogan

Freiras encaravam fixamente a tarde, freiras pesadas de botas enormes. Elas não pareciam em paz. Tenistas estilhaçavam a tarde com branco, sons de bolas, gritos; um grito irrompia de mim também, diferente do bater de bolas e do tagarelar de vozes. Meu melhor amigo Dee-dee estava indo embora.

Anna Kenneally parada, cabelo louro como manteiga caseira, o paletó preto do uniforme da escola, olhos na tarde distante e em mais ainda, sorvetes, garotos, a libertinagem de de repente se ver com treze anos. Bernard Kenneally, dezessete anos, estava tranquilo. Ele esperava por esse momento havia muito tempo; sua chegada trouxe paz. Ele iria para a escola em Londres, agora. Para trás ficavam os dias nas West Midlands, as tardes passadas com os olhos fixos em reproduções de Poussin, a solidão, a tristeza, as camisas brancas; as caminhadas à margem de um rio que levava a lugar nenhum. Agora ele poderia fixar os olhos em Van Goghs e Poussins em galerias enormes. Bernard estava livre.

Dee-dee corria de um lado para o outro. Antes, ele ficou me acertando na cabeça com uma revistinha do *Beano*, mas agora corria de um lado para o outro, gritando que esta cidade era horrorosa com sua gente horrorosa e o quanto ele estava feliz de ir embora. Margaridas luziam num canto da estação, margaridas berravam por atenção, alaranjadas, douradas, algumas de um marrom lacrimoso, mas não fosse pelas margaridas eu teria enlouquecido. Eu tinha nove anos, quase dez. A partida de Dee-dee era demais para mim. Ele tinha sido meu melhor amigo. Sem ele eu não via como iria me arranjar, sem seu jardim, sua casa, a Estrela de Davi sobre a porta e a grama cintilando e o feno por

The marigolds consumed something now, my silence, they took with them my pain, they comforted me, their colour, and they built pictures, little pictures of the Kenneallys, the family which was going away.

The parents had already gone; father a man with a beard and a red check shirt, mother a woman always complaining, complaining about the town, the people, the lack of diversion. In many ways the Kenneally's was a home of complaints; Mr Kenneally complained his pictures weren't good enough; Mrs Kenneally complained about the orange juice she was drinking, about the weather, too warm, too wet; Bernard complained, he was lonely; Dee-Dee complained. He was fed up with this leprechaun town. Only Anna sang like an Italian soprano in the lavatory. Only she knew the pleasures of ice-creams and young boys and the odd bicycle ride with a young boy in an American-type tee-shirt.

Mr Kenneally painted, he painted pictures of the town, Protestant church, Catholic church, fair green, convent; he painted pictures of Irish legend while his wife read international fashion magazines.

Bernard went to school in the east of Ireland, he was perhaps the most elegant young man in town, loved white shirts which blew like Monday's washing over his trousers. I'd never seen him with a girl but I imagined many beside him, women from a different world, women who would look after him and be sensitive to him.

There were posters of Saint Tropez now, azure seas, gleams of palms. On a winter's day Dee-Dee had told me he was going, the Japanese-tea-cup-blue peeling from the walls and a solitary drunk goose in the sky. "There's a tear

terra, faiscando, açoitado por alguma papoula desgarrada.

Agora as margaridas consumiam algo, meu silêncio, elas levavam embora minha dor, me consolavam, sua cor, e construíam figuras, pequenas figuras dos Kenneallys, a família que estava indo embora.

Os pais já tinham ido; o pai um homem de barba e camisa xadrez vermelha, a mãe uma mulher que se queixava o tempo todo, se queixava da cidade, das pessoas, da falta de diversão. De muitas maneiras os Kenneallys eram uma família de queixas; Mr Kenneally se queixava de que seus quadros não eram bons o bastante; Mrs Kenneally se queixava do suco de laranja que estava bebendo, do clima, quente demais, úmido demais; Bernard se queixava de solidão; Dee-dee se queixava. Ele estava farto desta cidade de *leprechauns*<sup>1</sup>. Só Anna cantava como uma soprano italiana no banheiro. Só ela sabia dos prazeres de sorvetes e de garotos e do esporádico passeio de bicicleta com um garoto de camiseta de tipo americano.

Mr Kenneally pintava, ele pintava paisagens da cidade, igreja protestante, igreja católica, campo da feira, convento; ele pintava quadros de lendas irlandesas enquanto sua mulher lia revistas de moda estrangeiras.

Bernard ia para uma escola no leste da Irlanda, ele talvez fosse o jovem mais elegante da cidade, adorava camisas brancas que esvoaçavam sobre a calça como as roupas lavadas na segunda-feira. Eu nunca o havia visto com uma garota mas imaginava muitas a seu lado, mulheres de um mundo diferente, mulheres que cuidariam dele e seriam sensíveis a ele.

Havia cartazes de Saint Tropez agora, mares azuis, vislumbres de palmeiras. Num dia de inverno Dee-dee tinha me dito que ia embora, azul de xícaras de chá japonesas descascando das paredes e um ganso

in your eye. There's a tear in your eye, Dee-Dee had called. I couldn't speak. Yes, there had been one tear, ornamenting time spent with the Kennallys, envy of them. They weren't like any other family in town, lounging, arguing, creating. 'Will you take your books?' I asked Dee-Dee. Eilís Dillon. Patricia Lynch. Grimms. Andersen. Books showing Celtic kings and German mermaids, tales of Connemara and the Rhineland, tales that were told over the fire in winter at the Kennallys. He had not said anything. I worried about the books, lying there when they were gone, glaciated, the damp of winter coming to get them, but I needn't have worried because a lorry came one day and drove off with them along with chairs and settees.

They prepared themselves, scribbling, cleaning, eating less and staring at the garden. They were not like my family. Different. More precise. Always a guest from Dublin or a cake in the oven, melting into yellows and browns and revealing nuts. They had their bad days and their good days, bad days marked by argument over who was better looking, Mr Kenneally or John Millington Synge, good days devoted to conversation about trees, fairies. Mrs Kenneally firmly believed there were fairies in the garden and left out milk for them which the cats always drank.

My own family was of humbler stock, small farmers, shop-keepers, cyclists on ancient bicycles. There was no mention of John Millington Synge in our house. Pictures of aunts who died young, brown eyes, brown hair, a heritage of sorrow.

'Life is a valley of tears,' my grandmother used to say. And if it was they bathed in it, sailed ships in it. My relatives were bludgeoned with misfortune and refused an inkling of pleasure. My mother's eyes were big with pain like

bêbado e solitário no céu. "Tem uma lágrima no seu olho. Tem uma lágrima no seu olho", Dee-dee gritou. Eu não conseguia falar. Sim, tinha uma única lágrima, ornamentando o tempo passado com os Kenneallys, inveja deles. Eles não se pareciam com nenhuma família da cidade, matando tempo, discutindo, criando. "Você vai levar seus livros?" perguntei a Dee-dee. Eilís Dillon. Patricia Lynch. Grimms. Andersen. Livros com figuras de reis celtas e sereias alemãs, contos de Connemara e do Reno, contos que eram contados ao pé da lareira no inverno na casa dos Kenneallys. Ele não disse nada. Fiquei preocupado com os livros, jogados por lá depois de eles terem partido, congelados, a umidade do inverno chegando para atacá-los, mas eu não precisava ter me preocupado porque um dia veio um caminhão e os levou embora junto com cadeiras e sofás.

Eles se prepararam, escrevinhando, faxinando, comendo menos e olhando fixamente para o jardim. Eles não eram como a minha família. Diferentes. Mais precisos. Sempre um hóspede de Dublin ou um bolo no forno, derretendo em amarelos e marrons e revelando nozes. Eles tinham seus dias ruins e seus dias bons, dias ruins marcados por discussões sobre quem era mais bonito, Mr Kenneally ou John Millington Synge, dias bons dedicados a conversas sobre árvores, fadas. Mrs Kenneally acreditava piamente que havia fadas no jardim e deixava leite para elas que os gatos sempre bebiam.

Minha família era de origem mais humilde, pequenos fazendeiros, donos de lojinhas, ciclistas em bicicletas arcaicas. Não se falava de John Millington Synge em nossa casa. Retratos de tias que morreram jovens, olhos castanhos, cabelos castanhos, uma herança de mágoas.

"A vida é um vale de lágrimas", minha avó costumava dizer. E se assim era eles se banhavam nelas, nelas velejavam barcos. Meus parentes eram açoitados por desgraças e negavam-se qualquer laivo de



a swollen hot-water jar.

Time for the train drew near. Nuns shuffled. A man looked ancient and unforgiving. Was he an escaped lunatic or a destitute emigrant? A child cried weakly. Mothers looked severe. Anna gracefully observed distant tennis players. Bernard sidled against a wall, head tipping a picture of a castle on a lake in Switzerland. Dee-Dee was off gallivanting. The air was filled with white butterflies. 'They bring luck,' he cried. 'They bring luck'. A Reverend Mother turned to stone and the train came.

I realized I was too little to say goodbye properly. Bernard got into the train. He did not even turn. Anna smiled. She was carrying a budgie in a cage. Dee-Dee stopped, looked out the window. 'Visit us.' His spectacles were gleaming like a chalice in a church and his broad face grinned. I looked around to see if there was still a stone Reverend Mother. Just then the train pulled off.

I wanted to hold it back but it slipped away, past a river where children would be bathing, bodies agleam, little boys long and sleek as pinkeens, past a town of limestone houses, garden houses, anchovies and cloves, women's magazines, calendars, and roses already buffeting and blowing away.

Fast as I could I ran to the bridge, time enough to see the train swerve, and disappear, into a countryside alive with butterflies. I turned. Marigolds blazed. Their heat consumed me now, fire of gold, spreading, igniting my tears, which came one by one, slow as sheep, almost into laughter.

I saw him, Bernard, by a window, staring into the haze. I recalled the day

prazer. Os olhos de minha mãe eram enormes de dor como um saco de água quente inchado.

A hora do trem se aproximava. Freiras se mexeram. Um homem parecia antiquíssimo e implacável. Seria ele um lunático foragido ou um emigrante miserável? Uma criança chorava baixinho. Mães pareciam severas. Anna graciosamente observava tenistas distantes. Bernard se esgueirou rente à parede, cabeça inclinada sobre uma foto de um castelo num lago da Suíça. Dee-dee saracoteava por ali. O ar estava cheio de borboletas brancas. "Elas dão sorte", gritou ele. "Elas dão sorte". Uma Madre Superiora virou pedra e o trem chegou.

Percebi que era pequeno demais para dizer adeus da forma correta. Bernard entrou no trem. Ele sequer olhou para trás. Anna sorriu. Ela levava um periquito numa gaiola. Dee-dee parou, olhou pela janela. "Venha nos visitar". Seus óculos cintilavam como um cálice numa igreja e seu rosto largo sorria. Olhei em volta para ver se ainda havia uma Madre Superiora de pedra. Foi então que o trem partiu.

Eu quis segurá-lo mas ele escapou, passando por um rio onde crianças estariam nadando, corpos brilhando, meninos pequenos longos e luzidios como peixinhos, passando por uma cidade de casas de pedra, casas com jardins, anchovas e cravo-da-índia, revistas femininas, calendários e rosas açoítadas pelo vento e já despetalando.

O mais rápido que podia eu corri para a ponte, ainda a tempo de ver o trem dobrar a curva e desaparecer num campo fervilhando de borboletas. Voltei-me. Margaridas ardiam. Seu calor agora me consumia, fogo de ouro, se alastrando, atijando minhas lágrimas, que brotaram uma a uma, lentas como ovelhas, quase se desfazendo em riso.

Eu o vi, Bernard, em uma janela, olhos fixos na bruma. Lembrei-me

I found him lying naked on a pink eiderdown handling his sex. I'll never forget that day, boy back from school, an organ pale and contrite as a mushroom in his fingers. He'd looked at me then, taken aback, but allowing my gaze to dwell on the part he handled. I wanted to tell him then. Don't be lonely. I have it worked out. I've learned much from Patricia Lynch and Brogeen books. But he turned and dressed.

Now he would be staring into the fields, gold, one rushing by as quick as the other, poppies flailing, little soldiers, eyes on them deep as the Devil and speckled like butterflies' eyes. He knew it was over, years by himself, years without proper company, years of adolescence. Anna would be singing about County Clare in the lavatory and Dee-Dee's face, I saw it, buried in a comic, studying a comic character that looked like himself, sniggering. Already I was forgotten.

My mother asked me where I'd been, having forgotten. She'd never approved of my relationship with the Kenneallys. Their colours she objected the most. Mr Kenneally's check shirts, Mrs Kenneally's dresses, sometimes pink like a valentine heart. 'She was odd', my mother always said, deporting them to a place where odd people were ensnared, mad aunts and adulterous wives, the kind of woman who defied ancient and dispirited husbands for the flesh of young mechanics or builder's labourers. There was salad for tea. My mother was in a rare summer dress.

'He left his stamp album with me,' I said referring to Dee-Dee. My mother turned. A train went by distantly. 'It's got stamps from Russia', I said. This time the Sacred Heart grinned at me. I felt indignant no one listened. I went and fetched the stamp album, examining the stamps one by one,

do dia em que o encontrei deitado num edredom cor-de-rosa manuseando seu sexo. Nunca me esquecerei daquele dia, garoto de volta da escola, um órgão pálido e contrito como um cogumelo nos dedos. Ele olhou para mim então, espantado, mas deixando que meu olhar se demorasse sobre o membro que ele manuseava. Eu queria dizer a ele, então. Não se sintá só. Eu já resolvi a questão. Aprendi muito com Patricia Lynch e os livros de Brogeen. Mas ele virou-se e se vestiu.

Agora ele estaria olhando para os campos, ouro, chispando rápidos um a um, papoulas ondulando, soldadinhos, de olhos fundos como o Diabo e sarapintadas como olhos de borboleta. Ele sabia que tinham chegado ao fim, anos de solidão, anos sem companhia que prestasse, anos de adolescência. Anna estaria cantando sobre o Condado de Clare no lavatório e o rosto de Dee-dee, eu vi, enterrado numa revistinha, estudando um personagem de gibi parecido com ele, às risadinhas. Eu já havia sido esquecido.

Minha mãe me perguntou onde eu tinha ido, tendo esquecido. Ela nunca aprovou minha relação com os Kenneallys. Suas cores eram o que mais a incomodava. As camisas xadrez de Mr Kenneally, os vestidos de Mrs Kenneally, às vezes cor-de-rosa como um coração de dia dos namorados. "Ela era estranha", minha mãe sempre dizia, deportando-os para um lugar onde gente estranha se debatia prisioneira, tias loucas e mulheres adúlteras, o tipo de mulher que desafiava maridos velhíssimos e desalentados pela carne de jovens mecânicos ou peões de obra. Tinha saladá para o jantar. Minha mãe trajava um raro vestido de verão.

"Ele deixou o álbum de selos para mim", eu disse referindo-me a Dee-dee. Minha mãe se voltou. Um trem passou à distância. "Tem selos da Rússia", disse eu. Desta vez o Sagrado Coração sorriu para mim. Fiquei indignado por ninguém me dar ouvidos. Fui e peguei o álbum de

Czechoslovak stamps, Russian stamps, Polish ones, stopping on the one that indicated a fair haired lady. I gazed into her unsubstantial eyes. Would that they would come back. But they couldn't now, trains were taking them further away. If I could have followed them, up the tracks, baggage on my shoulders, handkerchief full of brown bread and cheese and old Imeldist magazines with pictures of Madonnas issuing with constellations of stars.

But it would take too long. I'd never catch up. Anyway Honey their cat had run away in the opposite direction some days before they left, sniffing her way to Galway where boats unloaded their burdens of herring.

Later, much later, I stood by the river. Some children were dressing after swimming, grabbing towels, lashing out. 'Give me that. That's mine.' I wasn't allowed to swim myself. The sun was going down behind the bridge, a global sun, red, streaks like lucozade through the sky. It thumped and pounded, its journey nearly over for the day and in the grass insects called out their litanies, eddying to and fro, done with the business of the day, merging into the gloom.

I enumerated their names. Bernard, the naked boy. He'd no longer have to lie naked on beds. There was London, graffiti, a storm of living to be done as London took over, golds and reds of autumn. Anna, she'd seduce London, black boys, white boys, and then Dee-Dee. He'd grow up listening to orchestras and become the conductor one day he threatened to be. Mr Kenneally would teach his art and Mrs Kenneally would have afternoon tea with Queen Elizabeth, discussing that awful town in County Galway where women stood in fields churning with maggots, eyes like banshees and teeth missing, revealing chasms dark as dung. I would write to them in time, they'd write to me perhaps, Dee-Dee would tell me all about London but before I could trespass too much on my sorrow, as the generations had taught me to do, a strange thing occurred.

selos, examinando os selos um por um, selos tchecos, selos russos, outros poloneses, me detendo num que mostrava uma dama de cabelos louros. Olhei em seus olhos insubstanciais. Quem sabe eles não voltavam. Mas eles não podiam mais, trens os levavam para ainda mais longe. Se eu pudesse segui-los, acompanhando os trilhos, bagagem ao ombro, lenço cheio de pão preto e queijo e velhas revistas imeldistas<sup>2</sup> com figuras de madonas jorrando constelações de estrelas.

Mas levaria tempo demais. Eu nunca os alcançaria. Seja como for, Honey, a gata deles, havia fugido na direção oposta uns dias antes de eles partirem e farejado o caminho até Galway onde barcos despejavam sua carga de arenque.

Mais tarde, muito mais tarde, parei à beira do rio. Crianças se vestiam depois de nadar, agarrando toalhas, se atracando. "Me dá isso. Isso é meu". Eu era proibido de nadar. O sol ia sumindo por detrás da ponte, um sol global, vermelho, veios cor de gatorade no céu. Ele batia e pulsava, sua jornada daquele dia quase chegando ao fim e na grama insetos cantavam sua litania, rodopiando em vaivém, findo o dia de trabalho, fundindo-se às sombras.

Eu enumerei seus nomes. Bernard, o rapaz nu. Ele não precisava mais deitar-se nu em camas. Havia Londres, graffiti, uma tempestade de vida a ser vivida quando Londres assumisse o poder, os dourados e vermelhos do outono. Anna, ela seduziria Londres, rapazes negros, rapazes brancos, e então Dee-dee. Ele cresceria ouvindo orquestras e se tornaria o maestro que um dia ameaçou ser. Mr Kenneally ensinaria sua arte e Mrs Kenneally tomaria chá da tarde com a Rainha Elizabeth, conversando sobre aquela cidade horrorosa do Condado de Galway onde mulheres postavam-se em campos infestados de vermes, olhos como os de banshees<sup>3</sup> e desdentadas, revelando fendas escuras como esterco. Eu escreveria para eles um dia, talvez eles me respondessem, Dee-dee me contaria tudo sobre Londres mas antes que eu abusasse

A train came. It swept by, lighting the sky, burning like Moses' bush. Figures stood out, wrapt in reverie. I saw them, the Kenneallys, merging into a far-off city, but before they went too far I could see other things. It was as though the compartments of the train grew, one by one, cubicle by cubicle, into a picture of the past, the Kenneallys, their snowdrops, their galaxy of ladybirds, their paintings, their books, their cakes, their moods and another picture growing alongside it, that of the town in which I lived, town of raving madmen, wandering beggars, the odd marigold patch and the odd festive eye of a burly countrywoman. I knew I was condemned to that town, seized by it, but at least now I had the alternative, an image of an attractive family, their table in the garden covered by a blue and white check cloth and prepared for festivity. I heard Dee-Dee's voice call again. Just then the voice of a child arguing with another child intercepted it.

The train was gone, the earth silent, a silence enfolding bog and mental hospital where patients slept, tortured by battles with banshees and dragons and local parish priests.

"Come on," someone called. But before I went I knelt, taking a bead of dew from a flower, moistening my tongue with it. Inside was still the shattered orange of marigolds, but there was more now, grief turned to something else, memory, and the memory preserved like light in marigolds, the Kenneallys, the nicest family in town, who went away before I knew what it was like to grow up.

demais de minha dor, como gerações haviam me ensinado a fazer, uma coisa estranha aconteceu.

Veio um trem. Ele passou chispando, iluminando o céu, ardendo como a moita de Moisés. Vultos se destacaram, envoltos em devaneio. Eu os vi, os Kenneally, fundindo-se a uma cidade longínqua, mas antes de eles terem-se afastado demais consegui ver outras coisas. Foi como se os compartimentos do trem se expandissem, um a um, cabine por cabine, formando uma imagem do passado, os Kenneallys, seus amarílis, suas galáxias de joaninhas, seus quadros, seus bolos, seus humores, e uma outra imagem crescendo ao lado, a da cidade onde eu vivia, uma cidade de loucos desvairados, de mendigos errantes, aqui e ali um tufo de margaridas e aqui e ali o olho festivo de uma camponesa atarracada. Eu sabia que estava condenado àquela cidade, possuído por ela, mas ao menos agora eu tinha a alternativa, a imagem de uma família encantadora, sua mesa no jardim coberta com uma toalha de xadrez azul e preparada para festividades. Ouvi novamente a voz de Dee-dee chamando. Bem então a voz de uma criança brigando com outra criança a interceptou.

O trem havia partido, a terra silenciosa, um silêncio envolvia o charco e o hospício onde pacientes dormiam, torturados por batalhas com *banshees* e dragões e padres de paróquia.

"Vamos embora", disse alguém. Mas antes de ir eu me ajoelhei, colhendo uma gota de orvalho de uma flor, umedecendo nela minha língua. Dentro, ainda o cor-de-laranja esmigalhado das margaridas, mas havia mais agora, dor transformada em algo mais, memória, e a memória preservada como luz em margaridas, os Kenneallys, a família mais legal da cidade, que foi embora antes de eu saber como era crescer.

- 
1. Um *leprechaun* é um espécie de gnomo travesso do folclore irlandês.
  2. *The Imeldist*, revista católica irlandesa dirigida ao público infantil.
  3. Na mitologia irlandesa, *banshee* é um espírito feminino que anuncia a morte com seus gritos agudos.

## **The Airedale**

Desmond Hogan

The door of their house and the side gate to the archway leading to their yard, their proliferation of sheds and subsequently to their garden were painted fresh bright green. Green was the colour of the door and the side gate of the last house on the street, the house just before the convent. The nuns were always eager to get hold of the house and they did eventually. If you pay a visit to the town now it is merely an eventual part of the convent premises.

The stone of the house was dark grey and if you peeped through the bony windows you'd see shiny wooden floors and above them paintings of the maroon and purple mountains of the West. We lived in the Western Midlands. East Galway. Mrs. Bannerton was from Poland. She had blonde sleeked hair. She had taken a bus from the war and arrived in Ireland. In Dublin she'd married a surgeon. They lived now in our town. Denny was the son. Their one child. He was my friend.

I came from a family of five brothers. There were certain obscenities within my family. I can now see that friendship was one of them. Denny should have been from a suitable class background for closeness with me but my mother detected

## **O Airedale Terrier**

Desmond Hogan

A porta da casa deles e o portão lateral que abria para a arcada que levava ao quintal com sua a proliferação de galpões e mais adiante ao jardim eram pintados de um verde fresco e brilhante. Verde era a cor da porta e do portão lateral da última casa da rua, a casa logo antes do convento. As freiras sempre cobiçaram se apoderar da casa e acabaram por conseguir. Se você visitar a cidade hoje verá que ela agora não passa de uma parte acidental das instalações do convento.

A pedra da casa era cinza-escura e se você espiasse pelas janelas ossudas veria o assoalho de tabuado lustroso e mais acima quadros mostrando as montanhas vinho e púrpura do Oeste. Nós morávamos nas West Midlands. Galway Ocidental. Mrs Bannerton era da Polônia. Ela tinha cabelo louro e sedoso. Ela tomou um ônibus na guerra e foi dar na Irlanda. Em Dublin ela se casou com um cirurgião. Eles agora moravam em nossa cidade. Denny era seu filho. Seu filho único. Ele era meu amigo.

Eu vinha de uma família de cinco irmãos. Havia certas obscenidades na minha família. Hoje percebo que a amizade era uma delas. A classe social de Denny o tornava perfeitamente aceitável como companhia para mim mas minha mãe detectava

something she did not approve of there. Looking out the window at Denny trailing along on the other side of the street, beside rugged curtains she spat, 'You are not to play with him. He's wild.'

Denny was wild; he had wild chestnut hair, wild confluences of freckles, wild and expansive short trousers. He kept a milling household of pets, lily-white, quivering-nosed rabbits, garden-trekking tortoises, cats of many colours, at one stage a dying jackdaw, but monarch among the pets was Sir Lesley, the Airedale. Denny tended his menagerie carefully, kneeling to comb the fur of cats and rabbits with a horn cone he assured me had been part of his grandmother's heirloom in Lublin. Later discovering that Lublin had been the site of a concentration camp struck home memories of a childhood where imaginary storks cascaded over a town which often looked, in its loop of the river, that it had been constructed as a concentration camp. Denny in white sleeveless jersey and white trousers combed a cat's fur and muttered a prayer he insisted was in Polish. It was in fact gibberish. Denny did not know a word of Polish because his mother refused to speak even a consonant of it. Some languages are best forgotten. The town had its language. My family had its language. But the Bannertons spoke a different language and I owe them something; I owe them what I am now, for better or for worse. Denny's gibberish addressed to one of his cats is a language I still hear. We move from one country to another; we move from one language to another. But certain remembrances bind us with sanity. Denny's addresses to his cats is one of them for me. Another is the red in Denny's hair. Denny's red. My own hair was dull brown and I always vied for red hair so when I first came to live in this city I had a craze and dumped a bottle of henna into my crew cut, stared into my eyes in a mirror then and saw myself as an inmate in a concentration camp.

nele algo que ela não aprovava. Olhando pela janela para Denny caminhando do outro lado da rua, por trás de cortinas ásperas, ela grunhiu: "Não é para você brincar com ele. Ele é doido".

Denny era doido; ele tinha um cabelo de um arruivado doido, confluências doidas de sardas, calças curtas doidamente largas. Ele tinha em casa uma criação de bichos, coelhos brancos como lírios, de narizes tiritantes, tartarugas que se arrastavam pesadas pelo jardim, gatos de muitas cores, por um tempo uma gralha moribunda, mas monarca entre os bichos havia Sir Lesley, o airedale terrier. Denny cuidava muito bem de seu sortido zoológico, pondo-se de joelhos para escovar o pelo dos gatos com um cone de osso que ele afirmava ser um tesouro da família, herdado de sua avó de Lublin. Vir a descobrir mais tarde que Lublin tinha sido o lugar de um campo de concentração despertou lembranças de uma infância em que cegonhas imaginárias cascadeavam sobre uma cidade que tantas vezes parecia, em sua curva fechada do rio, ter sido construída como um campo de concentração. Denny de colete branco e calças brancas penteava o pelo de um gato e murmurava uma reza que ele insistia que era em polonês. Na verdade era um blá-blá-blá sem sentido. Denny não falava uma palavra de polonês porque sua mãe se recusava a pronunciar uma consoante sequer daquela língua. Algumas línguas é melhor esquecer. A cidade tinha sua língua. Minha família tinha sua língua. Mas os Bannertons falavam uma língua diferente e eu devo algo a eles; devo a eles o que sou agora, para o bem ou para o mal. O blá-blá-blá sem sentido de Denny dirigido a um de seus gatos é uma língua que ainda ouço. Mudamos de um país a outro; mudamos de uma língua a outra. Mas algumas lembranças nos ligam à sanidade. Os discursos de Denny para seus gatos é uma delas para mim. Uma outra é o vermelho do cabelo de Denny. O vermelho de Denny. O meu cabelo era de um

Denny and I sat together at school and we heard the words of William Allingham together:

Adieu to Ballyshannon! where I was born and bred!  
Wherever I go I'll think of you, as sure as night and morn.

That we were elevated at an early age by the romance of words was also a saving grace of this town. The speaker of these words, a grey-haired headmaster with a worn and lathery black leather strap, is now lying on his grave. After doing his purgatory for the mutilation of poor boys' hands - boys from the Terrace', the slum area of town - he will surely be transported to heaven on a stanza of Thomas Moore. That was the duality we lived with. But Denny's home in the afternoons dominated at school. Toys on the wooden floor were trains winding through central Europe. Snow toppling on the trains - litter from Denny's hands. We saw a midget woman alight from a carriage on the floor, look around her and wander through the bustling streets of an anonymous central European city.

Mr Bannerton had a large penis. From Denny I first heard mention of the word 'penis'. He kept me in touch with his father's and mother's attributes. I presumed Mr Bannerton's large penis had to do with his medical profession.

castanho sem-graça e eu sempre ambicionei ter cabelo vermelho por isso logo que cheguei nesta cidade tive um rompante e despejei um vidro de henna no meu corte à escovinha, olhei-me nos olhos no espelho e me vi como um prisioneiro num campo de concentração.

Denny e eu nos sentávamos juntos na escola e, juntos, ouvíamos as palavras de William Allingham:

Adieu to Ballyshannon! where I was born and bred!  
Wherever I go I'll think of you, as sure as night and morn <sup>1</sup>

Que ainda crianças fomos elevados pelo romance das palavras foi uma outra graça redentora desta cidade. O porta-voz das palavras, um professor grisalho com um chicote de couro preto gasto e irado, hoje descansa em sua sepultura. Depois de cumprir seu purgatório pela mutilação das mãos de meninos pobres - meninos do "Terraço", o cortiço da cidade - ele com certeza será transportado ao céu numa estrofe de Thomas Moore. Essa era a dualidade com que tínhamos que conviver. Mas o melhor da escola eram as tardes na casa de Denny. Brinquedos no assoalho de madeira eram trens serpenteando pela Europa Central. A neve caindo sobre os trens - papel picado despejado pelas mãos de Denny. Vimos uma anã descer de um vagão no chão, olhar à sua volta e vagar pelas ruas fervilhantes de uma anônima cidade centro-europeia.

Mr Bannerton tinha um pênis grande. Foi de Denny que ouvi pela primeira vez menção à palavra "pênis". Ele me mantinha em contato com os atributos de seu pai e de sua mãe. Supus que o pênis grande de Mr Bannerton tinha algo a ver com sua profissão de médico.



Denny taught me history; the entire history of the world; he knew this from books; Denny read Dickens and Louisa M. Alcott. These authors owed his life in the town to Denny. He frequented their worlds. He borrowed their books from the library. Denny was a parent. At eleven he had a wide and middle-aged freckled-face.

Everything was lovely about Denny, his father, his mother, his hair, his clothes, everything except his face. He had an ugly face. When I met him in later life he had kept that face like a chalking-up area for pain.

In Denny's home I first heard Mozart; I first spoke to a jackdaw; I first was kissed by a blonde woman; I first acquainted myself with the names of herbs. In Denny's home I first hated my mother and my father. I despised my brothers. There were no cats or no dogs in our home. No Airedales. I swapped passports in their home and took out citizenship of a country situated between bare wooden walls.

I was ten when Denny left. God threw snow out of a spiteful heaven. He was borne away in the furniture van. On the main street I cried. They were going to a city in the very South. I was wearing a short blue coat. Tears stung in my eyes and if I stay awake long enough at night I can still feel them.

All their property had gone, except the Airedale. He'd been too big to carry away and whether they donated him to a neighbour or

Denny me ensinou história; toda a história do mundo; ele aprendeu tudo isso nos livros; Denny lia Dickens e Louisa May Alcott. Autores que deviam sua vida naquela cidade a Denny. Ele frequentava o mundo deles. Ele tirava seus livros na biblioteca. Denny era um pai. Aos onze anos, ele tinha um rosto sardento largo e de meia-idade.

Tudo em Denny era encantador, seu pai, sua mãe, seu cabelo, suas roupas, tudo exceto o rosto. Ele tinha um rosto feio. Quando o encontrei mais tarde na vida ele havia conservado aquele rosto como um placar do jogo da dor.

Foi na casa de Denny que pela primeira vez ouvi Mozart; que pela primeira vez conversei com uma gralha; que pela primeira vez fui beijado por uma mulher loura; que pela primeira vez fiquei sabendo os nomes das ervas. Foi na casa de Denny que pela primeira vez odiei meu pai e minha mãe. Eu desprezava meus irmãos. Em nossa casa não havia gatos nem cachorros. Não havia airedale terriers. Troquei de passaporte na casa deles e assumi a cidadania de um país situado entre paredes nuas forradas de madeira.

Eu tinha dez anos quando Denny foi embora. Deus jogou neve de um céu rancoroso. Ele foi levado por um caminhão de mudança. Na rua principal eu chorei. Eles iam para uma cidade bem ao sul. Eu vestia um casaco curto azul. Lágrimas pinicavam meus olhos e se fico acordado tempo suficiente à noite ainda consigo senti-las.

Todos os seus pertences se foram, exceto o airedale. Ele era grande demais para ser transportado e quer o tenham doado a

not he strode majestically around town for weeks. In the morning on my way to school I nodded to him though he did not acknowledge me. Then one day I passed his carcass beside a dustbin. They left his carcass there for weeks, below the dustbin, until fleas got into it. I suppose it was to demonstrate to everyone the folly of being lofty and having once been the pet of a gifted family. The Bannertons went on to be part of a big city. There was an opera house in this city and a river which divided it in two. There were many hills in this city and many churches. Now that I had been left my brothers turned upon me, beat me up, locked me into rooms on grey afternoons. It was a long grey February afternoon for a long time now. One grey February afternoon I left to be a priest in Maynooth.

What happened in the meantime had been a kind of breakdown. My parents, fearful of consequences, confiscated stamp albums, books. Stamps were slightly suspicious, books were dangerous for me. They knew no better, my parents. They were peasant people, their parents having graduated to businesses in towns. The only book my mother had ever read was the penny catechism, and my father, a more jovial sort, had his joviality truncated by my mother. My brothers were all going to be accountants. At fifteen I borrowed my father's razor blade and slashed my wrists. Blood ran from the wound of a white hamster. They did not bring me to the main hospital but to the mental hospital. On the way there, like Denny, I began muttering gibberish. Gibberish saved my life.

Maynooth was rusted pipes alongside the grey walls of premises which were alleged to be haunted by catatonic ghosts; Maynooth

um vizinho ou não ele passeou majestosamente pela cidade durante semanas. De manhã, no caminho para a escola, eu o cumprimentava com a cabeça mas ele não me dava atenção. Então um dia passei por sua carcaça ao lado de um latão de lixo. Deixaram a carcaça ali mesmo semanas a fio, ao pé do latão de lixo, até que as moscas a atacaram. Acho que foi para demonstrar a todos a insensatez de ser altaneiro e de um dia ter sido o bicho de estimação de uma família brilhante. Os Bannertons foram ser parte de uma cidade grande. Havia uma ópera nessa cidade e um rio que a dividia em dois. Havia muitos morros nessa cidade e muitas igrejas. Agora que eu tinha sido abandonado meus irmãos se voltaram contra mim, me batiam, me trancavam em quartos em tardes cinzentas. Foi uma longa tarde cinzenta de fevereiro por muito tempo então. Numa tarde cinzenta de fevereiro parti para me tornar padre em Maynooth <sup>2</sup>.

O que aconteceu nesse meio-tempo foi uma espécie de colapso. Meus pais, temendo as consequências, confiscaram álbuns de selos, livros. Selos era levemente suspeitos, livros era perigosos para mim. Não se podia esperar mais deles, meus pais. Eles eram gente do campo, seus pais melhoraram de vida e se tornaram comerciantes em cidades. O único livro que minha mãe havia lido era o catecismo de tostão, <sup>3</sup> e meu pai, um tipo mais jovial, teve sua jovialidade truncada por minha mãe. Todos os meus irmãos iam ser contadores. Aos quinze anos pedi emprestado a navalha de meu pai e me cortei os pulsos. Sangue escorreu da ferida de um hamster branco. Não me levaram para o hospital, mas para o hospício. No caminho, como Denny, comecei a resmungar um blá-blá-blá sem sentido. O blá-blá-blá sem sentido salvou minha vida.

Maynooth eram canos enferrujados ao longo das paredes cinzentas de um prédio que diziam ser assombrado por fantasmas

was young clerics in black soutanes, hands digging deep into their soutanes, staring collectively at gutters; Maynooth was razor blades the colour of congealed blood, deftly taken from private lockers. There were sonorous prayers and professors of medieval philosophy who went around spraying snippets of Simon and Garfunkel. But eventually a prayer became too nasal for me; a part of my brain left into self-awareness again; before being ordained, a hitherto placid clerical student boarded a plane from Dublin to London, first having attended a film in his favourite cinema on Eden Quay. The city I arrived in was experiencing its first buffeting of punk hairdos; skies were bleached, dustbins overladen. Hands were generally shrouded in pockets. From a room in Plumstead I looked for work, got a job on a building site and a year later started attending a film school. Boats pushed past on the Thames outside my door. Plumstead marshes nearby conjured skeletal boats on the Thames. There was a ghost running through and through me as I sat, meditating, in my room in Plumstead. I could make little communication with fellow students. Something in me was impotent and my favourite occupation was sitting on a stool, meditating on my multiple impotences and creating a route out of them. One day I knew I would walk out of inability. Charitable notes drifted through from Maynooth. There were short films made. There were eventually relationships made. Sex stirred like a ship on the Thames. But I touched one or two people. I made gestures to one or two people. I was released from school with accolades. I made my first film outside school. A short film. On that ticket I returned to Ireland.

Adieu to Ballyshannon! where I was born and bred!

catatônicos; Maynooth eram jovens clérigos de batinas negras, mãos enfiadas fundo nas batinas, olhando coletivamente para esgotos; Maynooth eram navalhas cor de sangue coagulado, destramente surripiadas de armários privados. Havia rezas sonoras e professores de filosofia medieval que ficavam cuspidos fragmentos de Simon and Garfunkel. Mas acabou que uma reza se tornou fanhosa demais para mim; parte de meu cérebro retornou à auto-consciência; antes de ser ordenado, um até então plácido seminarista embarcou num avião de Dublin para Londres, mas não antes de assistir um filme em seu cinema favorito no Eden Quay. A cidade onde cheguei estava começando a ser esbofetada por penteados punk; céus descorados, latas de lixo abarrotadas. Mãos geralmente escondidas em bolsos. De um quarto em Plumstead procurei trabalho, consegui emprego numa construção e um ano mais tarde comecei a frequentar uma escola de cinema. Barcos forçavam caminho no Tâmis do lado de fora de minha porta. Os pântanos de Plumstead logo ao lado invocavam barcos esqueléticos no Tâmis. Um fantasma rodopiava em mim quando eu me sentava, meditando, em meu quarto em Plumstead. Eu não conseguia me comunicar muito com meus colegas. Algo em mim era impotente e minha ocupação favorita era sentar-me num banquinho, meditando sobre minhas múltiplas impotências e criando uma rota para escapar delas. Eu sabia que um dia deixaria para trás minha incapacidade. Bilhetes caridosos chegavam a esmo de Maynooth. Curtas-metragens foram filmados. Relações acabaram por ser estabelecidas. O sexo fremia como um barco no Tâmis. Mas toquei uma ou duas pessoas. Fiz gestos para uma ou duas pessoas. Formei-me na escola com louvor. Fiz meu primeiro filme fora da escola. Um curta. Foi por conta dele que voltei à Irlanda.

Adieu to Ballyshannon! where I was born and bred!

Wherever I go I'll think of you, as sure as night and morn.

A plane veered across lamb-like clouds. Below me was a Southern Irish city. My film was being shown in the annual film festival. I was sitting next to the window. I'd never been to this country before. I was an outsider now. I'd prepared myself and preened myself for that role. But a wind on the airport tarmac ruffled my demeanour and cowed me back again to Good Fridays and Pentecost Sundays on a grey small town Irish street.

Cocktails were barraged towards the glitter of the light. Young women in scanty dresses and with silken bodies flashed venomous eyes at me. I was invited to bedchambers that always seemed by implication to be above the bars of cinemas. I declined these invitations. The night my film was shown, afterwards, I met Denny Bannerton. Dr Denny Bannerton. We said hello, made polite comments to one another, and arranged to meet the next night. There was no award for my film. Silence. Unmuttered blame. It had been a trip to Ireland though, and I was glad of it. In a gent's toilet full of mirrors I congratulated myself on my black, polka-dotted tie, a narrow stripe of a tie purchased on Portobello Road and subsequently endearingly laundered and ironed. It was as if someone was affectionately pulling my tie in the direction of London. But first I had an appointment. A camera went off and took a photograph of me, dark glasses on and a smile winter days living by London cemeteries had given me.

A blank, broad freckled face with black glasses. A grey suit - a collar and tie. Unusual accoutrement for a film reception. Denny's

Wherever I go I'll think of you, as sure as night and morn.

Um avião guinou através de nuvens fofas como carneirinhos. Lá embaixo uma cidade do sul da Irlanda. Meu filme ia ser exibido no festival de cinema anual. Eu estava sentado à janela. Eu nunca havia estado nesse país. Eu era um forasteiro agora. Eu havia me preparado e me ataviado para o papel. Mas um vento na pista do aeroporto amarrotou minha pose e me fez recuar acovardado, de volta a sextas-feiras santas e a domingos de Pentecostes numa rua cinzenta de uma cidadezinha irlandesa.

Uma saraivada de coquetéis disparou contra o cintilar das luzes. Mulheres jovens de vestidos sumários e corpos acetinados lançavam-me olhares venenosos. Fui convidado a quartos que, ao que se insinuava, ficavam sempre em cima de bares de cinema. Recusei esses convites. Na noite em que meu filme foi exibido, mais tarde, encontrei Denny Bannerton. O Dr. Denny Bannerton. Dissemos alô, trocamos comentários polidos e combinamos nos encontrar na noite seguinte. Meu filme não levou nenhum prêmio. Silêncio. Rancor mudo. Mas foi uma viagem à Irlanda, o que me deixou contente. Num toailete masculino cheio de espelhos cumprimentei a mim mesmo por minha gravata preta de bolinhas, uma gravata que era uma tira estreita comprada em Portobello Road e subsequentemente lavada e engomada com carinho. Era como se alguém afetuosamente me puxasse pela gravata na direção de Londres. Mas antes eu tinha um encontro marcado. Uma câmera disparou e tirou uma fotografia de mim, de óculos escuros e um sorriso que dias de inverno vivendo perto dos cemitérios de Londres me haviam dado.

Um rosto inexpressivo, largo e sardento, de óculos de aro preto. Um terno cinza - colarinho e gravata. Traje incomum para

face was still the same in a way. We met in a pub the night after. The night was young Denny explained when we met; there were many bars in the city to travel through. I sat on a high stool and gazed into a purple spotlight falling on a many-ringed male finger. We had ventured into the gay scene of this city. We were about to step further.

Swans, very clean swans; little neon-emblazoned retreats; hills; wave-like lanes. A spiralling journey. Conversation. I was the film maker. Denny Bannerton was an auspicious and regular part of the newspapers and behaved as such. I was treated to propaganda. I listened to the water, the breeze, the swans. The tricolour flew for some reason over a Roman pillared church. As Denny's conversation battled with the breeze, as young men in white shirts behind counters, glasses being cleaned in their hands, enthusiastically saluted him among purple light, I made a mental film of his life.

The most important discovery in Denny Bannerton's life had been that of his homosexuality. He discovered at thirteen. With a white rabbit. In the back garden of a suburban house. The tenderness of his impediment connected him with inmates in a concentration camp near Lublin. He was still in short trousers at the time. Broad, blank-faced, at fifteen he had an actual beauty. He had a brief affair with a corporeal monk who was directing a Gilbert and Sullivan operetta. Afterwards, having been rejected by the monk, Denny's face resigned itself to ugliness. At university he took girls out. But such relationships quickly collapsed. As a young doctor he toured the world, had posts in Iran, in Venezuela, in Bristol. He returned to Ireland. Returning to his city in the south

uma recepção de festival de cinema. O rosto de Denny ainda era o mesmo de certo modo. Nos encontramos num pub na noite seguinte. A noite era uma criança, Denny me explicou quando nos encontramos; havia muitos bares a percorrer na cidade. Sentei-me num banco alto e fitei um refletor de luz roxa que iluminava um dedo masculino cheio de anéis. Tínhamos nos aventurado na cena gay da cidade. E estávamos prestes a ir ainda mais fundo.

Cisnes, cisnes muito limpos; lugarezinhos escondidos brasonados de neon; morros; colinas ondeantes. Uma jornada em espiral. Conversas. Eu era o cineasta. Denny Bannerton era uma figura auspiciosa e costumeira nos jornais e se comportava como tal. Fui brindado com propaganda. Escutei a água, a brisa, os cisnes. A bandeira tricolor, por alguma razão, tremulava sobre a colunata de uma igreja romana. Enquanto a conversa de Denny competia com a brisa, enquanto rapazes de camisas brancas por trás de balcões, copos sendo lustrados nas mãos, o cumprimentavam entusiasticamente em meio a luz roxa, fiz um filme mental de sua vida.

A descoberta mais importante da vida de Denny Bannerton foi a de sua homossexualidade. Ele descobriu aos treze anos. Com um coelho branco. No quintal de uma casa de subúrbio. A ternura de seu defeito o conectou com os prisioneiros de um campo de concentração perto de Lublin. Ele ainda usava calças curtas naquela época. De rosto largo e inexpressivo, aos quinze anos ele tinha uma beleza real. Ele teve um breve caso com um monge carnal que dirigia uma opereta de Gilbert e Sullivan. Mais tarde, rejeitado pelo monge, o rosto de Denny se resignou à feiúra. Na universidade ele saiu com garotas. Mas essas relações logo ruíam. Já como jovem médico ele viajou pelo mundo, trabalhou no Irã, na Venezuela, em Bristol. Ele voltou à Irlanda. De volta à sua cidade

he announced his homosexuality. Affairs with Moslem, short-socked boys in the oil deserts. An affair with a piano-playing prodigy in Caracas. Nights of promiscuity in Bristol. Back home he politicized his loneliness. A doctor, he travelled the city with an expansive rose on his lapel. He was in the newspapers. He wrote irate letters to editors. He was a mirage on television discussion programmes. He'd peculiarly found his way home.

The questions asked of me were for the most part very factual; I knew what he was driving at. What were my sexual proclivities. I refused to answer. I just allowed myself to be led and occasionally I indulged in reminiscence. But it seemed reminiscence brought me back further than a garden. It brought me to a concentration camp on the suburbs of a Polish city.

Some of the nights in the desert had been like a concentration camp for Denny; the hot air, the arid flesh. Petrol had burned like pillars of flame. They had returned him to a geography before birth. Shirts were purple and pink in the dimly lit bars we slipped through. I was introduced to many people. A blond, furry-haired boy revolved his hand in mine in the pretence of shaking it. There had been the question of where Mrs Bannerton had really been from but now I knew. She'd been a mutual mother. Denny yapped on in a flaxen brogue, regardless of the images in my mind, furnaces lighting the night on the perimeter of a concentration camp in Poland.

Whether in reality or in dream she had traversed that camp. The skeletons had piled up in the dark. She'd heard the screams

do sul ele anunciou sua homossexualidade. Casos com rapazes muçulmanos de meias soquete nos desertos petrolíferos. Um caso com um pianista-prodígio em Caracas. Noites de promiscuidade em Bristol. De volta, ele politizou sua solidão. Médico, ele circulava pela cidade com uma rosa expansiva na lapela. Ele aparecia nos jornais. Ele escrevia cartas iradas ao editor. Ele era uma miragem nos programas de debates na televisão. De forma peculiar, ele encontrou o caminho de volta para casa.

As perguntas feitas a mim era na maioria muito factuais; eu sabia onde ele queria chegar. Quais eram minhas preferências sexuais. Recusei-me a responder. Eu apenas me deixava levar e de vez em quando me permitia reminiscências. Mas parecia que as reminiscências me levavam além de um jardim. Elas me levavam a um campo de concentração nos arredores de uma cidade polonesa.

Algumas noites no deserto foram como campos de concentração para Denny; o ar quente, a carne árida. Petróleo queimava como pilares de chamas. Tudo isso o devolveu a uma geografia anterior ao nascimento. As camisas eram roxas e cor-de-rosa na meia-luz dos bares pelos quais deslizamos. Fui apresentado a muita gente. Um rapaz louro e felpudo ficou esfregando a mão na minha a pretexto de apertá-la. Antes houve a questão do verdadeiro lugar de origem de Mrs Bannerton mas agora eu sabia. Ela havia sido nossa mãe mútua. Denny tagarelava sem parar num sotaque irlandês macio, sem ligar para as imagens em minha mente, fornalhas iluminando a noite no perímetro de um campo de concentração na Polônia.

Se foi na realidade ou em sonho que ela atravessou aquele campo. Os esqueletos empilhados no escuro. Ela ouviu os gritos

from those freshly dying. But in the middle of the skeletons and the screams she'd had an intuition of a limestone street, of an oak tree over a simple and pastoral pea garden, of an Airedale.

'So you're the film-maker. Heard your film was lousy. What are you doing beyond there in England? Pandering to Britannia. You should be home and drawing the turf of our native art.' An academic's lips seared with effeminacy. A gold chain sheathed the brushing of black hairs on display in the 'v' of his pastel-blue shirt, the chain sinking into a tan picked up in Mexico. 'You're one of the quislings who won't admit they're queer.' He was asking me to concede my ratio of queerness. I said nothing, looked to the photograph of a scarlet-sailed yacht in Kinsale. Denny muttered something about camera work. The one word reserved for special treatment by the academics was Britannia; I saw a spring shower dripping off a stone, a slouching lion.

Back in the night Danny ran down the list of his endeavours to bring gay liberation to Ireland; planting flags on the top of the low, buttercup-covered mountains, leading straddling tiny marches through the city, chaining himself to the pillars of the town hall. He'd been wearing a brown T-shirt the day he'd chained himself to the town hall. Not a grey suit as now. A breeze from the sea suddenly slapped me with a drop or two of rain on the face.

The edges of her hair had burned against the lights of the concentration camp; again and again she strode across my vision. She wanted to exorcise it. She'd come a long way. Suddenly she'd

dos moribundos recentes. Mas em meio aos esqueletos e aos gritos ela teve uma intuição de uma rua de casas de pedra, de um carvalho sobre uma horta de ervilhas simples e pastoral, de um airedale terrier.

"Então você é o cineasta. Ouvi dizer que seu filme é uma droga. O que você está fazendo lá na Inglaterra? Alcovitando a Britânia? Você deveria estar no seu país arando os campos de nossa arte nativa" - Os lábios de um acadêmico crestados de efeminação. Uma corrente de ouro encobria o tufo de pelos pretos à mostra no "v" de sua camisa azul-pastel, corrente que mergulhava num bronzeado conseguido no México. "Você é um desses colaboracionistas que não assumem que são veados". Ele estava me pedindo para admitir minha cota de veadagem. Eu não disse nada, olhei para a fotografia de um iate de velas escarlates em Kinsale. Denny murmurou algo sobre cinematografia. A palavra reservada para tratamento especial pelos acadêmicos era Britânia; vi uma chuva de primavera esguichar de uma pedra, um leão reclinado <sup>4</sup>.

De volta à noite Denny recitou a lista de seus esforços para trazer a liberação gay à Irlanda; fincar bandeiras no cume de morros baixos forrados de margaridas amarelas, liderar passeatas minúsculas e atarantadas através da cidade, acorrentar-se aos pilares do prédio Prefeitura. Ele usava uma camiseta marrom no dia em que se acorrentou à Prefeitura. Não um terno cinza como agora. Uma brisa do mar de repente me esguichou umas gotas de chuva no rosto.

O contorno de seu cabelo queimava contra as luzes do campo de concentração; vez após vez ela cruzou minha visão. Ela queria exorcizá-lo. Ela viera de muito longe. De repente ela se viu na

been in Ireland and she'd lain down.

'My Ma discovered I was gay. She was informed by a neighbour I was gay. She wasn't sure what that meant but contacted the mother of a boy who was known to be gay. That woman declared Mrs Finuacane don't fret. There were always gay men and women in Blarney but they didn't have a word for it then.' '

I was speaking to a youth in one of the bars, interviewing him really. His hand was on a pint of Guinness. These rests in pubs interspersed with Denny's intense and self-engrossed mouthings.

In the same pub I spoke to the boy I enquired about Denny's mother. She had stepped from a brick suburban house into a big red brick hilltop mental hospital. Denny's mother had begun to eat her own fur coats. She was totally mad, Denny said. Totally mad.

In the Airedale I had seen it all; a crossroads. Denny had gone his way. I had gone mine. But some creatures lie down and die. Living becomes too much for them. Memory becomes too much for them. What she remembered I did not know. Could only guess. But she and her household of deranged hamsters had given me a residence in my mind. A new home. I had gone from their house, their world, with a life I would not otherwise have had; Denny had departed to this world. There'd been a juncture. An Airedale had marked the crossing. But a woman had held its thrall.

Irlanda e se recostou.

"Minha mãe descobriu que eu era gay. Ela foi informada por uma vizinha de que eu era gay. Ela não sabia bem o que isso queria dizer mas entrou em contato com a mãe de um menino que todos sabiam que era gay. A mulher declarou Mrs Finuacane não se amofine. Sempre existiram homens e mulheres gays em Blarney mas naquele tempo eles não tinham uma palavra para isso".

Eu estava conversando com um garoto num bar, entrevistando-o, na verdade. Sua mão segurava uma caneca de Guinness. Essas paradas em pubs intercalavam-se com a falação intensa e auto-centrada de Denny.

Nesse mesmo pub em que conversei com o garoto perguntei sobre a mãe de Denny. Ela se mudara de uma casa de tijolos no subúrbio para um hospital psiquiátrico de tijolos vermelhos no topo de um morro. A mãe de Denny começara a comer seus casacos de pele. Ela estava totalmente louca, disse Denny. Totalmente louca.

No airedale terrier eu havia visto tudo; uma encruzilhada. Denny seguiu seu caminho. Eu segui o meu. Mas algumas criaturas deitam-se e morrem. Viver se torna demais para elas. A memória se torna demais para elas. Do que ela lembrava eu não sabia. Podia apenas imaginar. Mas ela e sua família de hamsters loucos haviam dado a mim uma residência em minha mente. Um novo lar. Eu saíra de sua casa, de seu mundo, com uma vida que de outro modo não teria tido; Denny partira para este mundo. Houve um ponto de virada. Um airedale terrier marcou o cruzamento. Mas uma mulher o tivera sob seu jugo.



What had really caused an eddy in my gait had been the way Denny had referred to his mother. It was as if there was plain reason to be dismissory of her. She had sunk for him. Legend and myth had walked out of his life but I had cherished it. She had grown for me. She had marched across nights for me. In fact the first film I made at film school I had thought of her. The blonde, ice maiden-faced Polish lady. The lights had centred on her. When Denny had made his farewells I headed on into the night. There was a lot of way to go.

'See you now. Good luck with the films. I might see you tomorrow.' The phrases rung in my ears. I shovelled my hands into my jacket. Denny was an arabesque of remarks. But I had sauntered away from the Airedale a long time ago in this predestined black jacket. There were already films in my face and Denny had already changed in slinking away. There were worlds and corrosive thoughts to stride through tonight.

'Goodnight. See you.' There'd been a room in her mind. A chamber of torture. It had not necessarily been a concentration camp, the proximity of a concentration camp, but the experience and anguish of war. The worst anguish of surviving it. Storks and doomed palaces had perished in this war. But she had survived.

The scintillating blonde-haired lady in the garden imperiously called to her husband. 'Bring me some lemonade.' A white rabbit stuck its ears up at her. I watched from behind an oak tree, my right hand clinging to the hoary bark.

The lights focused in on a girl's face. She had the features of

O que realmente causou um tropeço em meu andar foi a maneira como Denny se referiu a sua mãe. Era como se houvesse uma razão clara para tratá-la com descaso. Ela havia decaído para ele. Lenda e mito saíram de sua vida mas eu lhe dei valor. Para mim ela cresceu. Ela marchara noites a fora para mim. O fato é que quando fiz meu primeiro filme na escola de cinema pensei nela. A senhora polonesa loura e de rosto virginal. As luzes se centraram nela. Depois de Denny se despedir eu me embrenhei na noite. Havia um longo caminho a percorrer.

"Até mais. Boa sorte com os filmes. Talvez eu veja você amanhã". As frases zuniam em meu ouvido. Enterrei as mãos na jaqueta. Denny era um arabesco de palpites. Mas eu já há muito tempo havia perambulado para longe do airedale nesta predestinada jaqueta preta. Já havia filmes em meu rosto e Denny já havia mudado ao escapar sorrateiro. Havia mundos e pensamentos corrosivos a atravessar a passos largos esta noite.

"Boa noite. Até mais". Na mente dela houve uma sala. Uma câmara de tortura. Não foi necessariamente um campo de concentração, a proximidade de um campo de concentração, mas a experiência e a angústia da guerra. A pior angústia de sobreviver. Cegonhas e lugares malfadados pereceram na guerra. Mas ela sobreviveu.

A cintilante senhora loura no jardim gritava imperiosamente a seu marido. "Traz uma limonada para mim". Um coelho branco empinou as orelhas. Eu olhava de trás de um carvalho, minha mão direita agarrando a casca rugosa.

As luzes focalizaram o rosto de uma garota. Ela tinha as

Mrs Bannerton. Why do I remember this face? What had this face to say for me?

The city at night wound on. I unravelled the streets. There had been a point on which I had coincided with this lady. You go past pain. You come to meaning. I jotted little sentences in my mind. The city by the river, its slim outlying houses, was Italianate.

The first time I made love to a woman I thought of her. Her buttocks had asserted themselves through summer dresses, the disdainful quiver at the side of her buttocks. That quiver had said a lot. 'I am not happy here. I'm not happy here.'

In the first few years after they went I used jumble words on blue squared paper at school; 'loss', 'severity'. Gulls had looked in on me, perching by an inedible crumb. I wanted to write to them, to all of them, but letters seemed inadequate to contain my feelings and anyway envelopes to frail to contain such corrosive letters as they might be. So I allowed myself to suffer. The Airedale had died. John F. Kennedy had died. My mother bought me a white sleeveless jersey one Christmas. At that point the Bannerton house had been turned into classrooms by the nuns.

I'd wanted to write to her as well as to Denny. A letter to her had composed itself over my adolescence. There was a place of pain we shared with one another. Not having any brothers I got on with I invented brothers in others, in boys who filtered through the school - off to England after a spate of studying at the priest's secondary school. There was chestnut hair, there were certain

feições de Mrs Bannerton. Por que me lembro desse rosto? O que esse rosto tinha a me dizer?

A cidade à noite se enovelava. Eu desemaranhava as ruas. Houve um ponto em que coincidi com essa senhora. Você vai além da dor. Você chega ao significado. Eu anotava pequenas frases em minha mente. A cidade à beira do rio, as esguias casas que o circundavam, era italianada.

Da primeira vez que fiz amor com uma mulher pensei nela. Suas nádegas se afirmavam através de vestidos de verão, o tremelicar desdenhoso do contorno de suas nádegas. Tremelicar que dizia muito. "Não sou feliz aqui. Não sou feliz aqui".

Nos primeiros anos depois de eles partirem eu costumava formar palavras com quadrados de papel azul na escola; "perda", "severidade". Gaivotas lá fora olhavam para mim, empoleiradas junto a uma migalha incomível. Eu queria escrever para eles, para todos eles, mas cartas pareciam não bastar para conter meus sentimentos e de qualquer modo os envelopes eram frágeis demais para conter as cartas, de tão corrosivas elas seriam. Então, eu me permiti sofrer. O airedale terrier morreu, John F. Kennedy morreu. Minha mãe comprou para mim um colete branco num Natal. Àquelas alturas, a casa dos Bannertons já havia sido convertida em salas de aula pelas freiras.

Eu quis escrever a ela e também a Denny. Uma carta para ela compusera-se a si mesma ao longo de minha adolescência. Havia um lugar de dor que compartilhávamos um com o outro. Não tendo irmãos com quem eu me entendesse, inventei irmãos em outros, em meninos que aos poucos iam pingando na escola - e indo embora para a Inglaterra depois de uma enxurrada de

chest muscles behind white jerseys I envied in other boys. Boys from the 'Terrace'. Dionne Warwick sang me into a night of suicide. I woke up in Poland.

'Dear Mrs Bannerton...' Always there was a beginning of a letter to her. But after my exercise in suicide attempts whatever they did to me in the mental hospital part of my brain slumbered. They had cajoled me into their universe. Maynooth College, its black bricks, was a logical upshoot from that universe.

On a night vaguely ingrained with rain in a hilly city in the very south of Ireland I finally scrambled off that letter to Mrs Bannerton. She was in a mental hospital in the vicinity, a house I thought I detected, shining with a light or two on a hill.

The times I was on the verge of doing something truly disastrous - being ordained a priest - when there was the immediate imminence of some irreparable lunacy she stopped me. She took strides with me when I was in my black soutane. It was that room that carried me from Ireland to England. The room where her blond hair had looked red. Where toy trains spun around. Where trains stopped in towns you crept out into and had cold eggs showered in paprika in small cafés, the autumn sunshine shining through white wine and a leaf sweeper singing like a minstrel outside.

As a child I'd run up that street and peer in. There had been many ways of approaching a sight of the inside of that home. In

estudo na escola secundária do padre. Havia cabelo arruivado, havia certos músculos peitorais por trás de suéteres brancos que eu invejava em outros meninos. Meninos do "Terraço". Dionne Warwick cantou para mim numa noite de suicídio. Acordei na Polônia.

"Cara Mrs Bannerton..." Sempre havia o começo de uma carta para ela. Mas depois de meu exercício em tentativas de suicídio o que quer que tenham feito comigo no hospício fez com que parte de meu cérebro adormecesse. Eles me aliciaram com lisonjas para seu universo. Maynooth College, seus tijolos negros, era uma consequência lógica daquele universo.

Numa noite vagamente instilada de chuva numa cidade montanhosa do extremo sul da Irlanda eu finalmente consegui compor a tal carta para Mrs Bannerton. Ela estava num hospital psiquiátrico das redondezas, numa casa que acreditei detectar, brilhando com uma ou duas luzes no alto de um morro.

Nas vezes que estive às beiras de fazer algo verdadeiramente desastroso - me ordenar padre - quando havia a iminência imediata de alguma loucura irreparável ela me deteve. Ela caminhou a meu lado quando eu vestia uma batina preta. Foi aquela sala que me levou da Irlanda à Inglaterra. A sala onde seu cabelo louro parecia vermelho. Onde trens de brinquedo giravam. Onde trens paravam em cidades para onde você escapulia para comer ovos frios com páprica em pequenos cafés, a luz de um sol de outono cintilando através de vinho branco e um varredor de folhas cantando como um menestrel do lado de fora.

Em criança eu subia correndo aquela rua e espiava lá dentro. Havia muitas maneiras de conseguir uma visão do interior

the grey convent yard, a proudly decked member of the convent band, in claret dickie bow (which alternated occasionally with a miniature scarlet tie), white shirt, white long trousers, clashing a triangle, tripping in my clashing of it, one blue eye on the Bannerton's garden. What were Mrs Bannerton's limbs up to? Through the oblong window that stretched itself with narrowness on the street level you saw the brown wooden room and the journeys that the trains encompassed. Your mind gyrated with Europe's railways. Sometimes she stood in the middle of that room returning over these journeys, trembling in a leafy tight summer dress in the room. There was a person or a budgie she spoke to often. If it was a budgie it was to be seen, a cheeky lemon and lime thing. If a human being he was invisible. There were also ways you spied into that house in your dreams, through the chimney, on that roof that sent slates flying down in March. One night I travelled in the sky over their house on a broomstick and in my magician's capacity observed her dreams, trains snuggling into stations packed with marigolds and girls. But even being inside the house was always just an attempt. There were barriers. I was not one of them. The Airedale disdained me with one eye.

'How are you?'

A middle-aged man in a Charlie Chaplin-type bowler hat cascaded into me in the night. 'You are the young man who makes the films.' As a celebrity in my own right I sat beside him on a high stool in a late night café on a hill, Elvis Presley in maroon and pink on the wall, looking as if he'd been blasted on to it, as we discussed my films and my intentions with new films. As a

daquela casa. No pátio cinzento do colégio, um membro garbosamente ataviado da banda do convento, de gravata borboleta cor-de-vinho (que às vezes se alternava com uma minúscula gravata escarlata), camisa branca, calças compridas brancas, batendo um triângulo, tropeçando na batida, um olho azul no jardim dos Bannertons. O que as pernas de Mrs Bannerton andavam aprontando? Através da janela alongada que em sua estreiteza se estendia até o nível da rua dava para ver a sala de madeira marrom e as jornadas percorridas pelos trens. A mente girava com as estradas de ferro da Europa. Às vezes ela se postava no centro daquela sala de volta dessas jornadas, tremendo num vestido de verão justo, estampado de folhas, na sala. Muitas vezes havia uma pessoa ou um periquito com quem ela falava. Se era um periquito dava para ver, uma coisa atrevida, amarela e verde. Se um ser humano, era invisível. Havia também maneiras de espiar para dentro daquela casa em sonhos, através da chaminé, no telhado que atirava ao chão telhas de ardósia em março. Uma noite eu viajei pelo céu sobre a casa deles numa vassoura e na minha condição de mago observei os sonhos dela, trens se aconchegando em estações apinhadas de margaridas e meninas. Mas mesmo estar dentro da casa era sempre uma mera tentativa. Havia barreiras. Eu não era um deles. O airedale me desdenhava com um olho só.

"Como vai você?"

Um homem de meia-idade com um chapéu-coco à la Charlie Chaplin cascadeou sobre mim no meio da noite. "Você é o jovem que faz filmes?" Como celebridade reconhecida sentei-me a seu lado num banco alto num café de alta madrugada num morro, Elvis Presley de cor-de-vinho e cor-de-rosa na parede, parecendo ter sido atirado contra ela, enquanto discutíamos meus filmes e

*cappuccino* lever was pulled down - the café was Italian - a voice in my head in a County Galway accent said, 'Now you are their world.'

A woman in a room crossed her own barrier to be again in the boulevards and the parks of childhood. The edges of her hair had been red in remembrance. They had stood out, flames. Mrs Bannerton had had red hair as a child. She'd coveted a wooden sleigh with emerald tattoos on it. I too had a barrier to cross to remember. In the night my relatives webbed in me, no longer the demons I'd always presented to myself, but innocent. My mother, her frail sisters beside her, on station platforms in June during their youths. Many of my mother's sisters had died. Of purple lilac. Of tuberculosis. Purple lilac had flagged on russet, peeling railway bridges. Further back there was a room in history. A concentration camp. A war. A famine. There had been an operating theatre where innocence and joy had been removed. I had to make my way through ancestral minds to the joy in myself. The task in a black jacket seemed easy.

'Dear Mrs Bannerton...'

It was not to her I ended up giving most of my thoughts but to the young man I'd spent the evening with, her son. Whether we knew it or not those times we enacted pageants in the thick shrubbery outside the men's club - a black canvas-covered hut - we were seeking to return to a corner of history; Ireland before subjugation. In white bed sheets we had been the kings of an undefiled Munster and undefiled hobgoblin world. The garden had

minhas intenções quanto a novos filmes. Uma alavanca de cappuccino foi puxada - o café era italiano - e ouvi em minha cabeça uma voz com sotaque de Galway dizendo "Você agora é o mundo deles".

Uma mulher numa sala cruzou sua própria barreira para estar de novo nos bulevares e parques de sua infância. O contorno de seus cabelos era ruivo nas lembranças. Eriçado, em chamas. Mrs Bannerton tinha cabelo ruivo quando criança. Ela cobiçava um trenó de madeira com tatuagens esmeralda. Eu também tinha uma barreira a cruzar para me lembrar. No meio da noite minha família me envolveu numa teia, não mais como os demônios com que eu os representava, mas inocentes. Minha mãe, suas frágeis irmãs a seu lado, em plataformas de trem em junho na juventude. Muitas das irmãs de minha mãe haviam morrido. De lilases púrpura. De tuberculose. Lilases púrpura pendiam de pontes de estrada de ferro descascando de ferrugem. Antes ainda houve uma sala na história. Um campo de concentração. Uma guerra. Uma fome. Houve uma sala de cirurgia onde a inocência e a alegria foram extirpadas. Tive que abrir caminho por entre mentes ancestrais até a alegria que havia dentro de mim. A tarefa numa jaqueta preta parecia fácil.

"Cara Mrs Bannerton..."

Não foi para ela que acabei dando a maioria de meus pensamentos mas para o jovem com quem eu estivera naquela noite, seu filho. Quer o soubéssemos ou não, as vezes que encenamos cerimônias nas moitas cerradas ao lado do clube de homens - uma cabana coberta com lona preta - estávamos tentando voltar a um canto da história; a Irlanda antes da subjugação. Cobertos com lençóis brancos nós éramos reis de uma

pointed the way to an innocence. That oak had shaded the wounds of history; the memory of war. It had covered a part of a human being quaking because the sores distributed on her body were not apparent.

'There was a bus, there was a journey. I'm not sure anymore what I left behind. I just remember a little boy in white trousers holding the white handbag of a woman. He was holding it up for the world to see. As if to ask why he was holding it. Why wasn't it with its owner who probably was dead or mutilated.'

The film scripts were beginning again. I could not stop them. A woman's voice reached me from the twinkle of a mental hospital light.

In a church at dawn under a cinder-blackened Christ I prayed for her and for her son who had disappeared into his grey jacket, into his spectacles and into the manifold expostulations of his cause. I tried to restate a part of myself I'd tried to forget. Pain too, the crossed mangled legs were necessary. They were a connecting point with the dots of our ancestors on the atlas. The world inside me now was created from childhood; from the gruesome logic of art. An attempt at art. But attempts at art could only lead back. To a room. In an ornately lettered mirror in a bar the edges of my hair were ghostly henna.

'We try to build; we try to grow. But we always build backwards. May God help me both to forget and to remember.' There were swans on the river. Graffiti flung itself against a

Munster impoluta e de um mundo de duendes impolutos. O jardim apontava o caminho para uma inocência. Aquele carvalho sombreava as feridas da história; a lembrança da guerra. Cobria parte de um ser humano que tremia porque as feridas distribuídas por seu corpo não eram aparentes.

"Houve um ônibus, houve uma viagem. Não tenho mais certeza do que deixei para trás. Lembro-me apenas de um menino de calças brancas segurando uma bolsa branca de mulher. Ele a segurava para o mundo inteiro ver. Como a se perguntar por que a segurava. Por que ela não estava com sua dona que provavelmente estava morta ou mutilada".

Os roteiros de filmes haviam recomeçado. Eu não conseguia contê-los. Uma voz de mulher me alcançou do piscar da luz de um hospício.

Numa igreja ao alvorecer aos pés de um cristo enegrecido de fuligem rezei por ela e por seu filho que desaparecera em seu paletó cinza, em seus óculos e nas múltiplas reivindicações de sua causa. Tentei reafirmar uma parte de mim que eu tentara esquecer. A dor também, as pernas cruzadas e laceradas eram necessárias. Elas eram um ponto de contato com as marcas de nossos ancestrais no atlas. O mundo que hoje trago dentro de mim foi criado na infância; na lógica cruenta da arte. Uma tentativa de arte. Mas tentativas de arte só podiam levar de volta. A uma sala. Num espelho de bar com dizeres ornados o contorno de meu cabelo era de um henna fantasmagórico.

"Tentamos construir; tentamos crescer. Mas sempre construímos às avessas. Que Deus me ajude a tanto esquecer quanto recordar". Havia cisnes no lago. Grafite se atirava contra

urinal. There were turkey feet of aeroplane tracks through the clear sky. A path led out of here now. I had a ticket to depart. To leave a place where Mrs Bannerton was incarcerated, where Denny Bannerton fought among a profusion of media attention, where a garden had been cemented over and an oak tree slashed down. The blood from the oak tree landed on the pavement of this city. I wanted to say over again. 'Thanks, thanks for giving me birth.' But a chill had entered the air. It fingered the exposed headlines of newspapers. This was no country. It was no place. It no longer existed for me. All I was aware of were the aeroplane tracks in the sky. But there was a country in me now. There was a demesne. Sometimes in the middle of the night I had gone back and picked up a child who'd been waiting on a street in Poland for a long time. There was a country where my child could be born or failing that where I could give birth to the latent little boy in myself. The terms of reference had changed. The chill in the air here no longer tortured me. The fate of the Airedale no longer bothered me. Soon Mrs Bannerton and Denny Bannerton would be forgotten. But walking back to the hotel I heard what I had not permitted myself to hear for many years.

The sound of Polish.

um mictório. Havia rastros de avião como pés de peru cortando o céu claro. Um caminho levava para fora daqui, agora. Eu tinha uma passagem para partir. Para deixar um lugar onde Mrs Bannerton estava encarcerada, onde Danny Bannerton lutava em meio a uma profusão de atenção da mídia, onde um jardim havia sido cimentado e um carvalho, abatido. O sangue do carvalho veio dar na calçada desta cidade. Eu queria dizer mais uma vez. "Obrigado, obrigado por ter me parido". Mas um frio penetrou o ar. E dedilhava as manchetes expostas dos jornais. Isto não era um país. Isto não era um lugar. Já não existia mais para mim. Tudo o que eu percebia eram os rastros de avião no céu. Mas havia um país dentro mim agora. Havia um território meu. Às vezes no meio da noite eu voltava e socorria uma criança que há tempos esperava numa rua da Polônia. Havia um país onde meu filho poderia nascer ou na falta disso onde eu pudesse parir o menininho latente que havia dentro de mim. Os termos de referência haviam mudado. O frio do ar daqui já não me torturava. A sina do airedale terrier já não me perturbava. Logo Mrs Bannerton e Danny Bannerton seriam esquecidos. Mas caminhando de volta para o hotel ouvi o que eu não me permitia ouvir há anos.

O som do polonês.

	<hr/> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Adeus a Ballyshannon! Onde nasci e me criei! Onde quer que eu vá pensarei em ti, certo como noite e manhã.</li><li>2. O principal seminário católico da Irlanda</li><li>3. <i>Penny Catechism</i> - catecismo católico simplificado para crianças a serem preparadas para a primeira comunhão. O nome popular indica o preço do exemplar da versão original, que custava um penny.</li><li>4. Claramente uma referência à Trafalgar Square, em Londres, no centro da qual um monumento ao Almirante Nelson ergue-se em meio a espelhos d'água ornamentados com repuxos ladeados por quatro leões de bronze. O monumento comemora a vitória sobre Napoleão na batalha de Trafalgar, e é considerado a glorificação máxima do Império Britânico.</li></ol>
--	---



## Elysium

Desmond Hogan

It is nearly ten years now since I arrived in London. It is a long and involved story as to how I came here. I married at eighteen. I was, literally, a product of the bogs, but our bogs were close to, hugged Pontoon Ballroom in County Mayo. So from as early as fourteen years of age I was stealing over the bogs on a bicycle and creeping into the ballroom with older sisters. I presented myself talcumed, usually in pale blue, a ribbon on; a piece of bog cotton, a flower from the meadows, a wrapt fluff of cloud. The men of Ireland looked me up and down. And I began to dance. My teenage years were one of dancing and giving myself. I think it was my head ribbon which attracted attention to me first but the men always went for me. So there was a price on me. I got a lot of icecreams out of it in Castlebar. My body became worn very quickly because of it, my face became brazen, my tongue unsalacious as I licked icecream bowls. I was ostracized among my sisters; my success had swept them out of the scene. But there was Achill Island and bays I was brought to in the summer. In short to the men of Mayo I was a 'good thing'.

I slept uneasily on my sexual abandon. I had dreams of future catastrophes because of it. Nearby Our Lady of Knock appeared

## Elysium

Desmond Hogan

Já faz quase dez anos que cheguei em Londres. É uma história longa e intrincada a de como vim parar aqui. Eu me casei com dezoito anos. Eu era, literalmente, um produto dos charcos, mas nossos charcos ficavam bem perto, quase grudados no Salão de Baile Pontoon, no Condado de Mayo. Então desde os quatorze anos eu escapulia de bicicleta charco a fora e entrava sorrateira no salão de baile junto com irmãs mais velhas. Eu me apresentava cheirando a talco, quase sempre de azul claro, fita no cabelo; um tufo de algodão do charco, uma flor do campo, uma nuvem fofa ataviada. Os homens da Irlanda me olhavam de cima a baixo. E eu começava a dançar. Meus anos de adolescência foram um tempo de dançar e me entregar. Acho que a fita no cabelo era o que mais chamava a atenção mas os homens sempre ficavam caidinhos por mim. Por isso eu tinha um preço. O que me rendeu muitos sorvetes em Castlebar. Meu corpo logo se tornou gasto por causa disso, meu rosto tornou-se insolente, minha língua nada lúbrica ao lamber taças de sorvete. Eu era banida ao ostracismo por minhas irmãs; meu sucesso as varreu de cena. Mas havia a Ilha de Achill e baías para onde eu era levada no verão. Em suma, para os homens de Mayo, eu era uma "coisa boa".

Esse abandono sexual tornava meu sono inquieto. Eu sonhava com catástrofes futuras por causa dele. Ali por perto,

and she rummaged with my dreams. With St John and sometimes St Joseph she poked at me with a shepherd's stick and like a nun at school told me - in a broad Mayo accent - 'to cop on'. As with nuns at school I refused her. I gave more of myself. My body turned from white to pink. I was eighteen and I met my man then. He owned a garage in the countryside near Castlebar. 'The Sheriff', he was called. He went around in American country and western apparel, big boots on him, a cowboy hat, valentine hearts embroidered into his shirts and his crotch always in evidence. I was 'his gal', he told me. He had lots of money, a garage in the countryside constantly attacked and mediated over by wild geese. We danced in Pontoon Ballroom for three months before marrying. My mother stood outside the cottage as he made off with me to our new home, a suburban house outside Castlebar. She had got rid of a handful but she had gained a prosperous son-in-law. I was a wealthy young woman now, all because of my body and my looks I told myself. I took trains to Dublin for hairdos. I wrote country and western songs in my spare time. Country and western songs became poems for me. That was the first sign of discussion. Little bits of poetry by loaves of brown bread in our suburban, blankly lighted kitchen. 'O Lord give me freedom, O lord give me pain.' What I wanted pain for was not sure but pain came when the children came, Tomás, Micheál and Tibby - called after an American country and western singer - I had to fight to keep the pure lines in my body and with my physical beauty flawed by childbirth and the idea of lechery ruptured by marriage my husband collected girls in the bogs and brought them off to Achill for weekends, making love to them under a crucifix situated high over the Atlantic.

Nossa Senhora de Knock apareceu e ela bisbilhotava meus sonhos. Com São João e às vezes São José ela me cutucava com um cajado de pastor e como uma freira da escola me dizia - num sotaque pesado de Mayo - para eu "tomar tento". Como com as freiras da escola eu desobedeci. Eu me entreguei mais ainda. Meu corpo foi de branco a rosado. Eu tinha dezoito anos e encontrei meu homem então. Ele era dono de uma oficina mecânica na zona rural perto de Castlebar. "O Xerife", ele era chamado. Ele andava vestido de *country and western* americano, botas enormes, chapéu de cowboy, corações bordados nas camisas e a braguilha sempre em evidência. Eu era a garota dele, ele me dizia. Ele tinha montes de dinheiro, uma oficina na zona rural constantemente atacada e mediada por gansos selvagens. Dançamos no Salão de Baile Pontoon por três meses antes de nos casarmos. Minha mãe nos levou até a porta quando ele me carregou para nosso novo lar, uma casa de subúrbio nos arredores de Castlebar. Ela tinha se livrado de um baita problema mas tinha ganho um genro próspero. Eu era uma jovem rica agora, tudo por causa de meu corpo e de minha aparência eu disse a mim mesma. Eu tomava trens para Dublin para fazer o cabelo. Eu escrevia canções *country and western* no meu tempo livre. Canções *country and western* se tornaram poemas para mim. Esse foi o primeiro sinal de discussão. Pedacinhos de poesia ao lado de pães de centeio em nossa iluminadíssima cozinha suburbana. "Oh, Senhor, dai-me liberdade. Oh, Senhor, dai-me dor". Para que eu queria dor eu não sabia ao certo mas a dor veio quando os filhos vieram, Tomás, Micheál e Tibby - batizada com o nome de uma cantora americana de *country and western* - e tive que lutar para manter as linhas puras de meu corpo e com minha beleza física marcada por partos e as ideias lascivas rompidas pelo casamento meu marido catava garotas

All this is not telling much about me, my feelings at the time, the woman who walked about the house in country and western boots. I became very lonely. There was a big picture of mountains in our sitting room. I wanted to be buried like Queen Maeve on top of a mountain.

I realized too at that time that I was an exceptional kind of person. I was pretty, had blonde ringleted hair, did what most women in Castlebar would not to, wrote poetry. I recalled moments in childhood I'd heard voices in my dreams telling me to go to remote hills in the bog to receive messages from God. Maybe I'd missed what I should have been, a virgin, always a virgin, not a nun but a woman who drifts around the town declaring her virginity like a no man's land in war, a place of pain and thoughts and feelings too much to accommodate on any side.

I was curtailed, though, during these conjectures by memories of tender caresses from a young boy in a bog; Castlebar faced me, the mountains, the sea, years of suburban houses and masses of adulteries. The money was pouring in. My husband talked of holidays in Spain. It was summer and girls outside icecream parlours slouched, looking at me knowingly. A boy from Sweden passed the man's lavatory, a rucksack caked on his back. The girls were ones who travelled to remote corners with my husband. I was the wife, the mother. There were landslides within me; I walked as erect as possible, how a nun at school had ordained one should

pelos charcos e as trazia para Achill para fins de semana, e fazia amor com elas ao pé do crucifixo situado bem alto sobre o Atlântico.

Isso tudo não diz muito sobre mim, meus sentimentos àquela época, a mulher que andava pela casa de botas *country and western*. Fiquei muito solitária. Havia um grande quadro com montanhas em nossa sala de estar. Eu queria ser enterrada como a Rainha Maeve<sup>1</sup> no cume de uma montanha.

Percebi também nessa época que eu era um tipo excepcional de pessoa. Eu era bonita, tinha cabelo louro e cacheado, fazia o que a maioria das mulheres de Castlebar não fazia, eu escrevia poesia. Eu recordava momentos da infância quando ouvi vozes em sonhos me dizendo para ir a montanhas remotas nos charcos e receber mensagens de Deus. Talvez eu tenha falhado no que era para eu ter sido, uma virgem, sempre virgem, não uma freira mas uma mulher que vaga pela cidade declarando sua virgindade como uma terra de ninguém na guerra, um lugar de dor e pensamentos e sentimentos grandes demais para caber seja onde for.

Mas eu era interrompida nessas conjecturas por lembranças das carícias ternas de um garoto num charco; Castlebar me encarava, as montanhas, o mar, anos de casas suburbanas e adultérios em massa. Entravam rios de dinheiro. Meu marido falava de férias na Espanha. Era verão e garotas na frente de sorveterias, em poses desleixadas, olhavam para mim como que sabendo de tudo. Um garoto da Suécia passou pelo banheiro masculino, uma mochila emplastrada nas costas. As garotas eram as que viajavam a cantos remotos com meu marido. Eu era a esposa, a mãe.

walk erect. Without the children - they had become bold, whingeing and brattish now - I found a rubbish dump on a beach by which I walked along, the sluice gates of sewers opening on to the beach and gulls diving down to question old, black, contorted kettles. There was a face forming within me. It was a boy's face. I created a boy I wanted to get to know, not sexually, not anything like that. There was a photograph missing from inside me that should have been taken. I created, I invented an area; I wanted to conquer that area. I knew I would not find this boy in Castlebar but I was also sure he existed somewhere; there was the map of these finer things in me, the shape of a green squelching map of Ireland on the wall at school. I wanted a word to set me off wandering; I thought of fleeing with the tinkers once or twice. Matt, the husband, smelled of semen. But the more I walked by a rubbish dump, the higher the ecstasy, the more suffocating the knowledge that I was trapped. There must have been thousands of Irish women in my position I thought, millions of women. I did not intend to start the women's lib movement in Castlebar. Instead I wove wings of fancy. But they refused to fly very far. So I kept my eye on the shop where I could buy tickets to England.

'Dear whoever you are, I went because - because I could not stand it any more. I could not stand being a lump of - I don't want to use a rude word. I went to try to salvage my most ancient dignity.' Words, notes were played with. I needed an excuse. By

Havia avalanches dentro de mim; eu caminhava tão ereta quanto possível, como um freira na escola havia ordenado que se devia caminhar ereta. Sem as crianças - elas haviam se tornado atrevidas, arenguentas e malinas - encontrei um monturo de lixo numa praia onde eu costumava caminhar, valas de esgoto a céu aberto, gaivotas mergulhando para questionar chaleiras pretas, velhas e contorcidas. Havia um rosto se formando dentro de mim. O rosto de um rapaz. Criei um rapaz que eu queria conhecer, não sexualmente, nada a ver com isso. Faltava uma fotografia dentro de mim que deveria ter sido tirada. Eu criei, inventei um território; eu queria conquistar esse território. Eu sabia que não ia encontrar esse rapaz em Castlebar mas tinha certeza de que ele existia em algum lugar; havia um mapa dessas coisas mais finas dentro de mim, na forma achatada de um mapa verde da Irlanda na parede da escola. Eu queria uma palavra que me fizesse ganhar estrada e sair vagando por aí; pensei em fugir com ciganos umas duas vezes. Matt, o marido, cheirava a sêmen. Mas quanto mais eu caminhava perto de um monturo de lixo, maior o êxtase, mais sufocante a consciência de que eu estava encurralada. Deve haver milhares de mulheres irlandesas na minha situação, eu pensei, milhões de mulheres. Eu não tinha a menor intenção de começar um movimento feminista em Castlebar. Em vez disso, teci asas de fantasia. Mas elas se recusavam a voar muito longe. Por isso fiquei de olho na loja onde eu poderia comprar passagens para a Inglaterra.

"Caro seja você quem for, fui embora porque não conseguia mais suportar. Não podia suportar ser um monte de - não quero usar uma palavra de baixo calão. Fui embora para tentar salvar minha dignidade mais arcaica". Palavras,

this time, marriage, a husband, did not exist. He took a girl back home one day and made love to her on the couch. I smelt it, under the picture of Connemara mountains. This was just one of the incidents that slid into the sequence of going. I did not know what I was saying goodbye to when I purchased fresh emerald boat tickets to England in a shop in Castlebar in October for myself and my children. I'm sorry I cannot give you a dramatic incident which preceded my going; in fact between the first leaves of autumn and a boat journey to England there is only a blur, a blur on which is written a kind of Sanskrit. 'I am Mary Mullarney, twenty-four. I possess three yellow ochre cardigans and three children.' That month, in London, my life began, however dazed and erratic was its beginning.

London, refuge of sinners, of lost Irishwomen; its chief import is people from my part of Mayo. I often feel like addressing it; it is not England, it is not the demesne of the queen; it is an invented place. But a place which also dulls one, especially one who can hardly remember her former life.

'Piss off.' I had a sister in Harrow, 41 Beneworth Road. I understood I could approach at her door. I was mistaken. She was married now to an Englishman who drove trucks to Aberdeen - she'd converted him to Catholicism - and the Harrow church hall was nearby. On this wall were photographs of herself among church committees. She was the one who when I was fourteen most hated me. I'd broken some rule of the dance-hall floor. I'd

bilhetes foram ensaiados. Eu precisava de uma desculpa. A essas alturas, casamento, marido, já não existiam mais. Ele levou uma garota para casa, um dia, e fez amor com ela no sofá. Eu senti o cheiro, debaixo do quadro das montanhas de Connemara. Esse foi só um dos incidentes que se enfileiraram na sequência do partir. Eu não sabia a que estava dizendo adeus quando comprei passagens de barco para a Inglaterra de um verde-esmeralda fresco numa loja de Castlebar em outubro para mim e meus filhos. Sinto muito não poder contar algum incidente dramático que precedeu minha partida; na verdade entre as primeiras folhas do outono e uma viagem de barco à Inglaterra há apenas uma névoa, uma névoa inscrita em uma espécie de sânscrito. "Sou Mary Mullarney, vinte e quatro anos. Possuo três cardigãs amarelo-ocre e três filhos". Naquele mês, em Londres, minha vida começou, por mais atordoado e errático que tenha sido seu começo.

Londres, refúgio de pecadoras, das mulheres perdidas da Irlanda; seu principal produto importado é gente das minhas bandas de Mayo. Tenho sempre vontade de me dirigir a ela; não é a Inglaterra, não é o domínio da rainha; é um lugar inventado. Mas um lugar que embota as pessoas, especialmente quem mal consegue se lembrar de sua vida de antes.

"Cai fora". Eu tinha uma irmã em Harrow, no número 41 da Beneworth Road. Pensei que podia bater à sua porta. Eu estava enganada. Ela agora estava casada com um inglês que dirigia caminhões para Aberdeen - ela o havia convertido ao catolicismo - e a igreja de Harrow ficava ali por perto. Na parede havia fotografias dela em meio a comitês da igreja. Ela era a que quando eu tinha quatorze anos mais me odiava. Eu

appeared in a blue taffeta-effect dress once. There were certain dresses you could wear and certain dresses you couldn't. She'd never forgiven me and one night - when her husband was probably plunging into beans at a motorway stop near Easingwold - she slammed the door on me and Tomás, Micheál and Tibby in Harrow. Not before I'd noticed mathematical problems of lines and contortions on her face. She'd have to see Father-some-thing-or other in the morning to discuss the serving of coffee at the next meeting of the Mayo hurlers' association. The odd thing about families is that they're illusions. Far from being the closest to you they're very often the most diabolical of people. There were no icecream parlours open in Harrow and Micheál, Tomás and Tibby ended up in Westbourne Park later one night or early one morning. We had our bags, our rugs, I had my savings and we celebrated. It was a black perky girl who brought us to 'Elysium'.

'Elysium' was chalked in white in the right-hand column of a gate outside a generously decaying Edwardian house on a starlit night. Lenny, a scarlet ribbon in the laced strands of hair tied above her head, led us up the path. Tomás clashed against a dustbin and I bid him hush. I was entering a house in the fields of Mayo. The night was dark among the stone walls. I trod tentatively on the door step. The occupants were gone; to America, wherever. This house had a secret for me. It was after a dance. A door opened in a house in Mayo a house in London. There was a cooker, a fridge, heaters, bedding, everything we needed. The house was deserted, Lenny said, but for an Irish boy who never emerged from his room. Then she disappeared. After poking

tinha quebrado alguma regra do salão de baile. Uma vez eu apareci num vestido azul que brilhava como tafetá. Havia certos vestidos que se podia usar e certos vestidos que não se podia. Ela nunca me perdoou e uma noite - enquanto seu marido provavelmente atacava um prato de feijão numa parada de estrada perto de Easingwold - ela bateu a porta na minha cara e na de Tomás, Micheál e Tibby em Harrow. Não antes de eu notar problemas matemáticos de linhas e contorções em seu rosto. Ela tinha que encontrar o Padre Fulano-de-tal na manhã seguinte para discutir o café a ser servido na próxima reunião da associação dos jogadores de *hurling*<sup>2</sup> de Mayo. O estranho das famílias é que elas são uma ilusão. Longe de serem as pessoas mais próximas a você, muitas vezes são a gente mais diabólica. Não havia sorveterias abertas em Harrow e Micheál, Tomás e Tibby acabaram em Westbourne Park uma noite bem tarde ou bem cedo na manhã seguinte. Tínhamos nossas malas, nossos cobertores, eu tinha minhas economias e celebramos. Foi uma garota negra e esperta que nos trouxe para o "Elysium".

"Elysium" estava escrito em giz branco na coluna direita de um portão de uma casa eduardiana generosamente decadente numa noite estrelada. Lenny, uma fita escarlata nas mechas de cabelo trançadas presas no alto da cabeça nos conduziu pelo caminho que levava à casa. Tomás tropeçou num latão de lixo e eu pedi silêncio. Eu estava entrando numa casa nos campos de Mayo. A noite era escura entre os muros de pedra. Pisei incerta o degrau da entrada. Os moradores tinham ido embora, para a América ou coisa assim. Essa casa guardava um segredo para mim. Foi depois de um baile. Uma porta se abriu numa casa em Mayo e foi dar numa Londres. Havia um fogão, uma geladeira, aquecedores, camas, tudo o que

around a bit we lay down among Foxford blankets.

Great trouble had visited this house; the people were rich; the girls wore red tartan skirts. One of the girls became pregnant, tried to abort the baby among the streams which constantly cleansed the fluff of sheep, the red of her blood had run with the brook - a sign - and the whole family had left for America. But the boy. The father. I could see him against a half-door.

Raymond was from Belfast. I pulled back the door on him. He had a face, frail and white as Easter lilies against the Edwardian light of the window. Squatting on the floor, he was reading a poem by George Herbert out loud. "Love bade me welcome; yet my soul drew me back. Guilty of dust and sin.' I was heading for the shutters which were not quite open. 'Isn't it time you were up having your breakfast. Hello, there. I'm Mary. Yes, I know all about you. No need for introductions. We've moved in. We'll make a nice household. So you're from the Red Hand of Ulster. Sweet Jesus, you don't look like an Ulsterman. Come up and meet the children. The tea's made. How many sugars do you take?' I was now at the window, looking outside, my hands grabbing the worn-away cream of the shutters as the visions outside petrified me.

Already Cormac Fitzmaurice from Dublin was up, a large bottle of Guinness sprouting from his black maggoty coat picked up from a rubbish dump - among the florets of used durexes and among the heroine syringes - shouting as he eddied to and fro about Synge

precisávamos. A casa estava deserta, disse Lenny, salvo por um rapaz irlandês que nunca saía do quarto. Então ela desapareceu. Depois de bisbilhotar um pouco nos deitamos debaixo de cobertores Foxford <sup>3</sup>.

Grande desgraça havia visitado esta casa; as pessoas eram ricas; as meninas usavam saias de xadrez escocês vermelho. Uma das meninas engravidou e tentou abortar o bebê entre as correntezas que lavavam a lã de carneiros, o vermelho de seu sangue correu com o riacho - um sinal - e a família toda partiu para a América. Mas o garoto. O pai. Dava para eu vê-lo contra uma meia-porta.

Raymond era de Belfast. Abri a porta do quarto. Ele tinha um rosto, frágil e branco como lírios de Páscoa contra a luz eduardiana da janela. Acocorado no chão, ele lia um poema de George Herbert em voz alta. "O amor deu boas-vindas, mas minh'alma me conteve. Ré de pó e de pecado". Fui até as persianas ainda não de todo abertas. - "Você já não devia ter levantado e estar tomando café? Alô. Meu nome é Mary. Sim, sei tudo sobre você. Não preciso de apresentações. Nos mudamos para cá. Vamos ser uma família bem simpática. Então, você é da Mão Vermelha do Ulster. Jesus Cristo, você não tem cara de gente do Ulster. Venha conhecer as crianças. O chá está pronto. Quanto açúcar você põe?" Eu agora estava à janela, olhando para fora, mãos agarradas ao creme desbotado das persianas porque as visões lá de fora me petrificaram.

Cormac Fitzmaurice, de Dublin, já estava de pé, uma garrafona de Guinness brotando do casaco preto e bichado catado no lixo - entre guirlandas de camisinhas usadas e entre

Street Christian Brother's school and one brother who used to ride a pie-bald pony, bare back, on Sandymount Strand at dawn. Behind him the graffiti on the pub opposite was choice. 'Come to Ballinacargy for pimples on your prick.'

Raymond struggled free from his Buddha position and quickly came to breakfast with me and the children. White shirt rolled up on his thin arms he charmed the children; Micheál, Tomás and Tibby smiled gratefully at him. It was the first time really I realized I had children, not little piglets. I counted the freckles on Micheál's nose that morning.

'I was born in a red brick part of a red brick city. There were hills and mountains around the city. My ma inherited a newsagent from her dad. The *Irish independent* was advertised outside. The front was whiney green. We were taigues. My dad was jealous of my mother's shop and tried to burn it down one night. He worked at the station and shuffled along to work in the morning under low mountains. At the local public baths Catholic and Protestant children swam. At the age of four I was nearly drowned by a Protestant boy of six who looked like a ferocious gorilla.'

I washed Raymond's shirts, often dots of darker white on them. 'Made in Italy' frequently boasted on the collar tag. Threads of blood disappeared into the water in the big, white, bath-like sink. I scrubbed inches of collar dirt on a wash board. The material was occasionally silk and pleasant to deal with. White shirts hung up in the kitchen like angels.

seringas de heroína - gritando cambaleante sobre a escola dos Irmãos Cristãos da Synge Street e sobre um irmão que montava em pelo um pônei malhado nas areias de Sandymount ao nascer do sol. Por trás dele a pichação no pub do outro lado da rua era clássica. "Venha para Ballinacargy e ganhe perebas no pau".

Raymond desemaranhou-se de sua postura de Buda e logo veio tomar café comigo e com as crianças. Mangas da camisa branca arregaçadas sobre os braços finos ele conquistou as crianças; Micheál, Tomás e Tibby sorriram agradecidos para ele. Foi a primeira vez na verdade que me dei conta de que tinha crianças, e não porquinhos. Conteí as sardas no nariz de Micheál naquela manhã.

Nasci num bairro de tijolos vermelhos de uma cidade de tijolos vermelhos. Havia morros e montanhas em torno da cidade. Minha mãe herdou uma agência de notícias do pai dela. Do lado de fora havia um anúncio do *Irish Independent*. A fachada era de um verde estridente. Nós éramos *taigues*<sup>4</sup>. Meu pai tinha ciúmes da loja de minha mãe e tentou atear fogo nela uma noite. Ele trabalhava na estação e de manhã ia se arrastando para o trabalho sob montanhas baixas. Nos banhos públicos do lugar crianças católicas e protestantes nadavam. Aos quatro anos quase morri afogado por um garoto protestante de seis anos que parecia um gorila feroz.

Lavei as camisas de Raymond, que era comum terem salpicos de um branco mais escuro. Muitas das etiquetas se gabavam de um "Made in Italy". Fios de sangue desapareciam na água do tanque grande e branco como uma banheira. Esfreguei palmos de colarinhos encardidos na tábua de lavar



'Growing up in a city where blood has collected under the houses you have mischievous aunts and uncles. They canonize soldiers. There are wreaths around the pictures in their sitting rooms. Aunts and uncles sit like officers. They command imaginary armies. In another part of the city are other children whose aunts and uncles command different imaginary armies. One uncle of mine had a picture of Patrick Pearse in a frame and because there was no glass on it - they were too poor - Patrick Pearse's mouth was once stubbed away by a cigarette butt. He looked like Dracula then. Draculas sold Easter lilies outside the public baths. When I was fourteen Protestant children no longer swam at the public baths.'

In newly washed white shirts Raymond looked like a different person. I washed his hair one night over the kitchen sink and Tibby - aged three - dried it. The kitchen smelt of lavender then. I realized that night my husband or the black-garbed nuns had not come looking for us. We were the queen's property now. We had found another country.

'The first time you see death is the worst. I saw a child: its brains blown out. I thought of all the poems by Patrick Pearse blown to nothing. It was a Protestant bomb. You could always tell Protestant bombs because it was always children who seemed to be caught in them. Protestant Gods were different from Catholic Gods; they live in houses of dark stone and punished children who carried rosary beads in their pockets.'

roupa. O tecido às vezes era seda e gostoso de pegar. Camisas brancas penduradas na cozinha como anjos.

"Crescendo numa cidade onde sangue empoça debaixo das casas você tem tias e tios perniciosos. Eles canonizam soldados. Colocam coroas de flores em torno dos retratos em suas salas de estar. Tias e tios que se sentam como oficiais. Eles comandam exércitos imaginários. Em outro bairro da cidade há outras crianças cujos tios e tias comandam outros exércitos imaginários. Um tio meu tinha um retrato emoldurado de Patrick Pearse<sup>5</sup> e como a moldura não tinha vidro - eles eram pobres demais - a boca de Patrick Pearse uma vez foi queimada com uma guimba de cigarro. Ele então ficou parecendo o Drácula. Dráculas vendiam lírios da Páscoa do lado de fora dos banhos públicos. Quando eu tinha quatorze anos crianças protestantes não nadavam mais nos banhos públicos".

Nas camisas recém-lavadas Raymond parecia outra pessoa. Lavei o cabelo dele uma noite na pia da cozinha e Tibby - de três anos - o secou. A cozinha cheirava a lavanda. Dei-me conta naquela noite de que nem meu marido nem as freiras vestidas de preto vieram nos procurar. Agora éramos propriedade da Rainha. Tínhamos encontrado um outro país.

"A primeira vez que você vê a morte é a pior. Vi uma criança: o cérebro explodido espirrando para fora. Pensei em todos os poemas de Patrick Pearse explodindo em nada. Foi uma bomba protestante. Sempre dava para reconhecer uma bomba protestante porque parecia que elas sempre atingiam crianças. Os Deuses protestantes eram diferentes dos Deuses católicos; eles moram em casas de pedra escura e puniam

Raymond in a white silk shirt, rolled up, stripes of primrose and thrush hair on his shoulders, a cigarette in his fingers, he talking, his lips the colour of lips that have just been moistened by wine. That's one of the photographs taken in my mind at the kitchen table in November.

'Then came the real armies. In a city where the houses were armies, the eyes of houses in the hills, to encounter the real armies was to meet a ghost. Faces were painted out. It was all part of a logic; the grave too was part of a logic. Wreaths were wrapped in newspaper that would otherwise have held fish and chips and placed together with the news of local commandants in the paper, by wet grave slabs in Milltown cemetery. I remember one wreath of flowers, little pink and red flowers, miniature flowers, almost plastic flowers. It was a woman with a scarf on her head who laid this wreath for her son, a school friend of mine. We were given berets and flags to compensate for the dead.'

Once or twice I pulled Raymond up, asking him what he meant by something or another and that stopped him really, so to fill in the gap, his white shirt catching the gleams of a candle we considered appropriate for the occasion, I mustered everything I had and took off where he stopped, in a mustard cardigan, arms folded, telling my life story as I concentrated on a pound of butter which had slipped into the shape of Croagh Patrick on the table.

crianças que carregavam rosários nos bolsos".

Raymond de camisa branca, mangas arregaçadas, listras louras como primulas e castanhas como penas de tordo a lhe caírem pelos ombros, cigarro nos dedos, ele falando, os lábios da cor de lábios que há pouco foram umedecidos com vinho. Essa é uma das fotografias tiradas em minha mente na mesa da cozinha em novembro.

"Então chegaram os exércitos de verdade. Numa cidade onde as casas eram exércitos, os olhos das casas nos montes, encontrar exércitos de verdade era como dar de cara com um fantasma. Rostos foram apagados com tinta fresca<sup>6</sup>. Era tudo parte de uma lógica. Coroas de flores foram embrulhadas em jornais que de outra forma teriam embalado *fish and chips* e colocadas junto com as notícias de comandantes locais no jornal, sobre lápides molhadas no cemitério de Milltown. Lembro de uma coroa de flores, florezinhas cor-de-rosa e vermelhas, flores em miniatura, quase que flores de plástico. Foi uma mulher com um lenço na cabeça que deixou a coroa para seu filho, um amigo de escola meu. Ganhamos boinas e bandeiras para compensar pelos mortos".

Uma ou duas vezes interrompi Raymond, perguntando o que ele queria dizer com isso ou aquilo e ele se fechava todo, então, para preencher o vazio, sua camisa branca captando os lampejos de uma vela que consideramos apropriada para a ocasião, eu juntava tudo o que tinha e começava onde ele havia parado, num cardigã cor de mostarda, braços cruzados, contando a história de minha vida enquanto eu me concentrava num tablete de manteiga que havia tomado a forma de Croagh Patrick<sup>7</sup> sobre a mesa.

'Where do I begin? Let's see. Let me rack my brains. Brown bogs. Creaking, spinning bicycles. Milk churns. Girls were solicitous about scapulars. Geese were coy. I shared a secret with the heavens. I was to be sainted one day. Girls rummaged through bogs. Girls were friends until men came along. Girls stooped and lacquered their shoes with rival cream. There was a picture of Marie Goretti in our sitting room among millions of sea-shells and small pigeon feathers glued on the wall, and despite the fact that she was sainted for resisting the advances of a man, girls in newly laundered dresses and with new hairdos, before going to dances, fell on their knees in front of her and hands raised high in prayer begged her not to allow them to be shipwrecked in the jostle of a good man on the ballroom floor of their fledgling years.'

Funerals at first seemed to be the only point of contact between my discourses and Raymond's; hearses galloping through the brown mashes of Mayo, hearses, piled with their fill of flowers, languishing through Belfast. But the point of contact widened to an abstract and unstated notion which united us. This house was like the Irish flag. It brought part of the green and part of the gold together. It was the peaceable white between. I'd never before spoken at length with someone from the other part of my island. This city with its sleeping November dustbins afforded me the opportunity to do just that. This house was like a cavern of lost history lessons; nuns squawked with news of imminent invasions. In my dreams Raymond kept coming towards me. He came out of the white of the Irish flag. Reflections of water rippling on his face. Cowslips somewhere in the vicinity and the winnowing of the Irish

"Por onde eu começo? Vejamos. Deixa eu vasculhar minha memória. Charcos cinzentos. Bicicletas rangendo e girando. Batedores de manteiga. As garotas eram escrupulosas com seus escapulários. Os gansos eram recatados. Eu dividia um segredo com os céus. Eu ia ser santificada um dia. Garotas saracoteavam pelos charcos. As garotas eram amigas até que os homens vieram. Garotas se curvavam e lustravam os sapatos com graxa rival. Havia um quadro de Maria Goretti em nossa sala de estar entre milhões de conchas do mar e pequenas penas de pombo coladas na parede, e apesar do fato de ela ter sido santificada por resistir às investidas de um homem, garotas de vestidos recém-lavados e penteados novos, antes de irem para os bailes, caíam de joelhos em frente a ela e mãos elevadas em oração pediam a ela que não as deixasse naufragar nos sacolejos de um bom homem no salão de baile de seus tenros anos".

Funerais no início pareciam ser o único ponto de contato entre meus discursos e os de Raymond; rabeções galopando por entre os charcos marrons de Mayo, rabeções abarrotados de pilhas de flores, se arrastando por Belfast. Mas o ponto de contato se alargava, delineando uma ideia abstrata e não falada que nos unia. Esta casa era como a bandeira da Irlanda. Ela reunia parte do verde e parte do laranja. Era o branco pacífico no meio. Eu nunca antes havia trocado mais que umas poucas palavras com alguém da outra parte de minha ilha. Esta cidade com seu novembro de latas de lixo adormecidas me deu essa oportunidade. Esta casa era como uma caverna de lições de história perdidas; freiras grasnavam notícias de invasões iminentes. Em meus sonhos Raymond ficava vindo em direção a mim. Ele saía do branco da bandeira

flag sometimes wringing the sound of classical music. He came out of the tender things of my childhood. Like the fluttering of the flag he was caught in the act of motion; the expectation of his arrival was never met by his arrival. He was a part of me caught for years in the act of approaching and with all the attendant vagueness of line that entailed.

'A lad brought me out of a dance one moonlit night and confessed to me his ambition to be a missionary priest in a Central America republic where the people would have to come to him for advise about revolution and sewers but first he had to do you know what with a young lady. So he asked me if I'd oblige him and lift my skirt. I said, "No thanks Father", slapped his face, pushed him into a moonlit brook and wished him luck with the holy revolutions in South America.'

London was the lifting of a weight; it was shuffling the Concise Oxford Dictionary at Maida Vale library; it was acquainting myself with the linear lonely heart column; it was paying a visit to a family planning clinic and having something stuck in me. There I balked. I returned to Elysium and in the tradition of my mother I baked a loaf of brown bread and kept repeating a phrase I concocted for Raymond a few nights previously: 'No white stale bread here as in Central America, Father.'

Gulls lolled over the grey Edwardian houses as if waiting for white bread. They got graffiti. Some of the graffiti was by my fellow countrymen. 'Life to those who understand and fuck the

da Irlanda. Reflexos de água ondeando em seu rosto. Prímulas em algum lugar das redondezas e o tremular da bandeira da Irlanda às vezes espremendo o som de música clássica. Ele saiu das coisas doces de minha infância. Como o ondear da bandeira ele foi pego no ato de se mover; a expectativa de sua chegada nunca se realizava na sua chegada. Ele era um pedaço de mim preso há anos no ato de se aproximar e com toda a imprecisão de contornos que isso implicava.

"Um garoto me tirou de um baile numa noite de luar e me confessou sua ambição de ser padre missionário numa república da América Central onde as pessoas iriam a ele para se aconselhar sobre revoluções e esgotos mas antes ele precisava fazer você sabe o que com uma jovem. Então ele me perguntou se eu lhe faria esse favor e levantou minha saia. Eu disse, 'Não, obrigada, padre' e virei-lhe um tapa na cara, empurrei-o num riacho enluarado e desejei boa sorte com as revoluções santas da América do Sul".

Londres era como tirar um peso dos ombros; era como folhear o *Concise Oxford Dictionary* na biblioteca de Maida Vale; era ficar sabendo da coluna dos classificados de corações solitários; era uma visita a uma clínica de planejamento familiar e sair com uma coisa enfiada dentro de mim. Foi aí que eu dei um basta. Voltei para o Elysium e seguindo a tradição de minha mãe assei um pão preto e fiquei repetindo a frase que havia inventado para Raymond noites antes: "Nada de pão branco dormido aqui como na América Central, padre".

Gaivotas pendiam por sobre as casas eduardianas como se esperando por pão branco. Só acharam pichações. Algumas das pichações eram obra de meus compatriotas. "Viva os que

begrudgers.' My own language had become less auspicious. Black girls were trapped in red telephone kiosks. My children had improvised a see-saw among the syringes outside and I ordered them in once or twice. But there was more than just the grey outside to rescue them from. A creature halfway between the bygone hippie and the punk who was to come a few years later pulled himself along; the backs of Afghan coats had become lathery and polemical ex-public school boys enlivened the world of Marx with candy-pink shoes. But confronting the grey outside one day I knew I could easily accommodate myself to it and all its ensuing threats; 'for better or for worse' as a green-toothed priest had spat at my white, backswept crown of a veil once - it was to be home.

'Dear Aunt Bethan. I'm living in London now. It's a very grey city but there's also warmth here. You would not expect it at first arriving at Euston Station but it grows on you. It's like lifting a dustbin lid and finding salmon instead of chewed-away kippers. I live in a fine big house. In fact it's not unlike yours. I bought a brooch for you at Portobello market last Friday. I'll keep it to send later as I want to post this now and I'd have to wrap the brooch up. Tibby has taken all the tissue. The children are grand; Micheál and Tomás are going to school. They learn about worms that enter your bloodstream if you bathe in African rivers which they never learnt at home. I hope you are well. Remember what you once said to me: "One good lace blouse can be worth more than a marriage." '

entendem e fodam-se os invejosos". Minha própria linguagem era agora menos auspiciosa. Garotas negras presas em cabines telefônicas vermelhas. Meus filhos tinham improvisado uma gangorra entre as seringas lá fora e eu mandei que eles entrassem uma ou duas vezes. Mas eles tinham que ser protegidos de outras coisas além do exterior cinzento. Uma criatura a meio caminho entre o hippie de outrora e o punk que viria anos depois se arrastava por ali; as costas dos casacos de pele de carneiro agora tinham manchas de suor e polêmicos ex-alunos de escolas de elite animavam o mundo de Marx com seus sapatos rosa-bebê. Mas confrontando o cinzento lá fora um dia eu soube que poderia facilmente me acomodar a ele e a todas as ameaças que vinham junto; "na alegria e na tristeza" como um padre de dentes verdes uma vez cuspiu em meu véu branco levantado sobre uma grinalda - ali ia ser minha casa.

"Querida Tia Bethan. Estou morando em Londres agora. É uma cidade muito cinzenta mas também há muito calor por aqui. Você não esperaria logo de cara ao chegar na Euston Station mas você acaba tomando gosto. É como levantar a tampa de uma lata de lixo e encontrar salmão em vez de sobejos de peixe. Moro numa casa grande e boa. Aliás, não muito diferente da sua. Comprei um broche para você no mercado de Portobello sexta-feira passada. Vou deixar para mandar depois porque quero pôr esta carta no correio agora e ainda teria que embrulhar o broche. Tibby gastou todo o papel de presente. As crianças estão ótimas; Micheál e Tomás estão na escola. Eles aprendem sobre vermes que entram no fluxo sanguíneo se você se banha em rios africanos, coisa que eles nunca aprenderam em casa. Espero que você esteja bem. Lembra o que você uma vez disse para mim: 'Uma boa blusa

When I went to post that letter the mail-box refused to accept it. Aunt Bethan was a spinster aunt who lived alone in a big house by the river outside Ballina. She was the only one of my relatives I liked. As a child I'd been fascinated by the silver pointed pins in her pouch-like grey velvet hats.

'Why did I leave Belfast? You've got to leave, haven't you? It's one of the laps along the way. What am I going to do now? Don't know. O yes.' Raymond was going to say something but stopped. 'Red brick cottages building into a palace. That's the dream. My father used always to want to eat cornflakes on Coney Island. It was a name that stuck in his head. Me?' Raymond shrugged. 'The funny thing about red brick cottages under low mountains is that they kill me's.'

My children brought bread and honey to the genii in the lower room as offerings. We visited London zoo; we visited big stores in which premature santas had already made an appearance. But Raymond dominated. He never went out. He'd come with the house. He just sat surrounded by books and devouring their contents like a rat. One or twice in the café of a big department store, a red tartan skirt on me, in sudden exultation I imagined, as in a Hollywood movie, Raymond, the other side of the table, clenching the white and tender parts of my wrists mouthing some sublimity and made everyone in the café perk up and listen, his hair falling, a blond fluency - the colour of Raymond's hair fluctuated from dark to fair. But of course he never ventured out to make such a scene real. I'm sure he would have clenched my wrists like that had he come out. Not in any romantic way. We

de renda pode valer mais que um casamento' ".

Quando fui mandar a carta a caixa de correio recusou-se a aceitá-la. Tia Bethan era uma tia solteirona que morava sozinha numa casa grande na margem do rio perto de Ballina. Ela era a única de meus parentes de quem eu gostava. Em criança eu ficava fascinada com os alfinetes de prata de seus chapéus moles de veludo cinza.

"Por que fui embora de Belfast? Você tem que ir embora, não tem? É uma das etapas do caminho. O que vou fazer agora? Não sei. Ah, sim". Raymond ia dizer algo mas parou. "Casas de tijolo vermelho se transformando num palácio. Esse é o sonho. Meu pai sempre quis comer flocos de milho em Coney Island. O nome grudou na cabeça dele. Eu?" Raymond deu de ombros. "O problema com casas de tijolo vermelho ao pé de montanhas baixas é que elas matam eus".

Meus filhos levavam pão e mel para o gênio do andar de baixo como oferendas. Visitamos o zoológico de Londres; visitamos as grandes lojas onde papais noéis prematuros já entravam em cena. Mas Raymond dominava. Ele nunca saía. Ele veio com a casa. Ele só ficava sentado cercado de livros e devorando seus conteúdos feito um rato. Uma ou duas vezes no café de uma grande loja de departamentos, de saia de xadrez escocês vermelho, numa exultação súbita imaginei, como num filme de Hollywood, Raymond, do outro lado da mesa, apertando as partes brancas e macias de meus pulsos, recitando sublimidades e deixando todos no café de orelha em pé para escutar, seu cabelo caindo, uma fluência loura - a cor do cabelo de Raymond flutuava entre o escuro e o claro. Mas é claro que ele nunca se aventurava fora de casa para tornar

were friends now. Mates.

A gull spiralled into the air above our mansions, a festive eddying of a white uprising streamer. The gull climbed to a point where he could see all of London. I had a part-time job now and Raymond when I went out looked after the children.

Raymond did go out. He came with us on our second visit to the London zoo. He wore a crocheted hat over his ears - one of mine - and he pointed to a polar bear on a grey November day and said that he'd always wanted a nose like a polar bear's, a nose that was so solemn and pacific.

I could not fully cope with our relationship on the level of the real so I created the fantastic; anyway our relationship always had buried in it an element of fantasy. I was the girl in the red tartan skirt in the house; he kept coming towards me. I was off to America. The smell of pristine new land, its riverside firs and its sluggish, congenial rivers already in my nostrils. But I was being separated from the boy I loved. For some reason there were always a dozen kegs of beer in the kitchen beside me so the smell of porter invaded the smells of the fir trees and unhurried waters. Raymond was always in white. That was his colour. And his hair was white. My arms were always waiting but he was entranced in a slow, continually revolving motion. I'd woken once or twice to find tears on my rich and ornate Foxford rug.

essa cena real. Tenho certeza que ele apertaria meus pulsos assim se sáisse. Não de um jeito romântico. Nós éramos amigos agora. Camaradas.

Uma gaivota rodopiava no ar sobre nossas mansões, o corrupio festivo de uma fita branca subindo no vento. A gaivota escalou até um ponto de onde dava para ver Londres inteira. Eu tinha um emprego de tempo parcial agora e Raymond quando eu saía olhava as crianças.

Raymond acabou saindo. Ele veio conosco em nossa segunda visita ao zoológico de Londres. Ele usava um boné de crochê cobrindo as orelhas - um dos meus - e apontou para um urso polar num dia cinzento de novembro e disse que sempre quis ter um nariz como o de um urso polar, um nariz tão solene e pacífico.

Eu não conseguia bem lidar com nossa relação no nível do real então criei o fantástico; de qualquer forma nossa relação sempre teve enterrado nela um elemento de fantasia. Eu era a garota de saia de xadrez escocês vermelho da casa; ele ficava vindo até mim. Eu parti para a América. O cheiro de uma terra nova e imaculada, seus pinheiros de beira-rio e seus rios modorrentos e amigáveis já em minhas narinas. Mas eu estava sendo separada do garoto que eu amava. Por alguma razão havia sempre uma dúzia de barrizinhos de cerveja na cozinha a meu lado de modo que o cheiro de cerveja preta invadia os cheiros de pinheiros e de águas lentas. Raymond vestia branco sempre. Era a cor dele. E seu cabelo era branco. Meus braços estavam sempre à espera, mas ele vivia enfeitiçado numa rotação lenta e contínua. Acordei umas duas vezes e encontrei lágrimas em meu rico e ornado cobertor

The winos up the road burnt their house down. They came running out in the middle of the night, tails of their coats on fire but bottles of Guinness still outheld. Cormac Fitzmaurice was seen to be waltzing with a hot water jar on the opposite pavement, gurgling to his dancing partner that it was he who'd started the fire. As if to validate his Nero claims his cheeks were smudged with red lipstick and red lipstick daubed his lips. There were red smears in the hot water jar. But Rome did not burn down that night. Just the house. As he danced Cormac had a litre bottle of whiskey sticking out of his pocket. The label had messages scribbled in red biro on it. A woman with a youngish face, her hair white as a bog cotton under a mauve chiffon scarf, her hands deep in the pockets of her plush whitish coat, then began screaming, affirmedly facing the house, that she was the culprit. A competition ensued between her and Cormac, who'd stopped dancing, the two of them looking at the burning house, Cormac revealing that he'd loved setting houses on fire since he was a child and he'd once incinerated alive an aunt and her two trimmed white poodles in her house in Blackrock, County Dublin. The children claimed they saw three burning rats perched on the roof of that house against the multiple stars and frenzied sparks that night.

A bomb went off in England. It tore to the entrails of the media. Many young people were killed. It ruptures the bowels of consciousness. We picked our way in a different planet for a few weeks. A Pakistani girl at school prodded Micheál's bum with a

Foxford.

Os bêbados da rua tocaram fogo na casa deles. Eles saíram correndo no meio da noite, as barras dos casacos em chamas mas garrafas de Guinness ainda nas mãos. Cormac Fitzmaurice foi visto valsando com um saco de água quente do outro lado da rua, gorgolejando para sua parceira de dança que tinha sido ele quem ateou o fogo. Como que para validar suas pretensões a Nero suas bochechas estavam manchadas de batom vermelho e batom vermelho borrava seus lábios. Havia marcas vermelhas no saco de água quente. Mas Roma não ardeu naquela noite. Só a casa. Enquanto Cormac dançava o gargalo de uma garrafa de um litro de whisky projetava-se de seu bolso. O rótulo trazia mensagens escritas em esferográfica vermelha. Uma mulher de rosto ainda jovem, cabelo branco como erva-algodão sob um lenço de chifon lilás, mãos enfiadas fundo nos bolsos de seu casaco de um esbranquiçado felpudo, começou então a berrar, bem de frente para a casa, que ela era a culpada. Uma competição se armou entre ela e Cormac, que havia parado de dançar, os dois olhando para a casa em chamas, Cormac revelando que desde criança adorava atear fogo em casas e que uma vez tinha incinerado viva uma tia e seus dois poodles brancos tosqueados na casa dela em Blackrock, County Dublin. As crianças juraram que viram três ratos encarapitados no telhado da casa contra múltiplas estrelas e fagulhas frenéticas naquela noite.

Uma bomba explodiu na Inglaterra. Ela rasgou as entranhas da mídia. Muitos jovens morreram. Romperam-se as tripas da consciência. Tivemos que abrir caminho num planeta diferente por algumas semanas. Um menina



compass and venomously informed him he was a murdering paddy and should return to where he came from. I maintained queenly dignity at work - gracefully mopping floors - bald managers stooped towards me. Well it wasn't me who planted the bomb. What about the beam in your eye? But the structure of my house was impaired. The landscape of England was transformed. Biting winds were said to have crept down motorways and isolated motorway cafés. A hideous orange light had overtaken everything. It glared in at night. Escaping it I descended into the cellars to try to discover the truth.

'The English invaded Ireland in the twelfth century and they've been a bloody nuisance ever since. They ruined the crops and ransacked the convents.' An elderly, fragile nun at school contorted during history lessons. 'Mind you there were some decent Protestants. Theobald Wolfe Tone being one such. To him is the credit of the Irish flag, green, white and gold. Green for Catholic. Gold for Orangemen. White for a true and lasting peace between them.' The only orange I saw was the orange of the light outside; it even changed the colour of Raymond's white dotted shirt as he crouched sacrosanctly on the floor. 'Let us all pray girls for a United Ireland.' Theobald Wolfe Tone slouched along Sutherland Avenue in an old manky coat, a newspaper cutting dripping from his pocket.

'My mother did not love my father but she married him. My father did not love my mother but he married her. My mother loved me but I was kidnapped by uncles with republican eyes. The

paquistanesa na escola espetou a bunda de Micheál com um compasso e venenosamente o informou que ele era um *paddy*<sup>8</sup> assassino e devia voltar para o lugar de onde tinha vindo. Mantive uma dignidade de rainha no trabalho - esfregando chãos graciosamente - gerentes carecas se curvavam em minha direção. Bem não fui eu quem colocou a bomba. E a verga no seu olho? Mas a estrutura da minha casa foi danificada. A paisagem da Inglaterra se transformou. Diz-se que ventos cortantes açoitaram as estradas e isolaram cafés de beira de estrada. Uma luz laranja horrenda havia dominado tudo. Ela entrava ofuscante pelas janelas à noite. Para escapar dela, desci para os porões para tentar descobrir a verdade.

"Os ingleses invadiram a Irlanda no século XII e foram um transtorno tremendo desde então. Arruinaram colheitas e saquearam conventos". Uma freira frágil e bem velhinha da escola se contorcia nas aulas de história. "Lembrem-se de que há alguns protestantes decentes. Theobald Wolfe Tone é um deles. É dele o crédito pela bandeira da Irlanda, verde, branca e laranja. Verde para os católicos. Laranja para os orangistas. Branco para a paz real e duradoura entre eles". O único laranja que eu via era o laranja da luz do lado de fora; ela até mudou a cor das camisas brancas salpicadas de Raymond sacrossantamente agachado no chão. "Vamos todas rezar meninas por uma Irlanda unida". Theobald Wolfe Tone se arrastava pela Sutherland Avenue num casaco velho e vagabundo, um recorte de jornal entornando do bolso.

"Minha mãe não amava meu pai mas se casou com ele. Meu pai não amava minha mãe mas se casou com ela. Minha mãe me amava mas fui sequestrado por tios de olhos

annual Wolfe Tone commemoration was a great event. My uncles would get drunk in a nearby pub and start pissing on the other graves. That was the great festive point of the year. Pissing on graves in the cemetery Wolfe Tone was buried in. There was a little bridge over a brook nearby and in a short blue coat I'd run off there. I met a cow there once and we performed a pantomime together while the Wolfe Tone commemoration speeches were being made.'

The odd thing about Raymond was that since this bombing his load had lightened a bit; he'd begun telling foul jokes, he quoted poetry freely. The children loved his telling of stories. He'd got them from a grandmother who lived in a house in the Antrim mountains, he told them.

'My grandmother was Scottish really. She had boots in her voice, black boots. Children we gathered. Her stories were of ghouls and headless men. She emphasized the blood around the rings of the headless men's necks. As a girl she's been lifted to and fro on gentle waves by currachs. She was in a different land now and rewarded the natives with monstrosities.'

Where Raymond's granny came from there was a church; a Catholic church. The faith had been preserved there but the statues were unusually bloody. Christs with blood streaming from their wounds. Marys with blood congealed at their hearts and in their heavenward gazing eyes. Always a story of moving from one place to another, the currachs on gentle waves eventually bringing them to waves of a more turbulent kind.

republicanos. A celebração anual de Tom Wolfe era um evento importante. Meus tios ficavam bêbados num pub das redondezas e iam mijar nas sepulturas dos outros. Essa era a grande ocasião festiva do ano. Mijar em sepulturas no cemitério onde Wolf Tone estava enterrado. Havia uma pontezinha sobre um riacho ali por perto e de casaco curto azul eu corria para lá. Uma vez encontrei uma vaca por ali e juntos encenamos uma pantomima enquanto os discursos da celebração de Wolfe Tone eram proferidos".

O estranho em Raymond era que depois dessa bomba sua carga se tornou um pouquinho mais leve; ele começou a contar piadas indecentes, ele citava poemas copiosamente. As crianças adoravam seu jeito de contar histórias. Contadas a ele por uma avó que morava numa casa nas montanhas de Antrim, ele disse a elas.

"Minha avó era escocesa na verdade. Ela tinha botas na voz, botas pretas. Crianças, nós nos arrebanhávamos. Suas histórias eram de monstros macabros e homens sem cabeça. Ela enfatizava o sangue em torno dos anéis do pescoço dos homens sem cabeça. Ainda menina, ela balançou no vaivém de ondas suaves trazida por *currachs*<sup>9</sup>. Ela estava numa outra terra agora e retribuía os nativos com monstruosidades".

No lugar de onde vinha a avó de Raymond havia uma igreja; uma igreja católica. A fé foi preservada lá mas as imagens eram incomumente sangrentas. Cristos com sangue escorrendo das chagas. Marias com sangue congelado no coração e nos olhos voltados para o céu. Sempre uma história de mudar de um lugar para outro, *currachs* em ondas suaves que acabaram por levá-los a ondas de um tipo mais

'There was a giant who lived in a castle on the edge of a black bog.' I became one of the children. I listlessly filed in for Raymond's story. Raymond's granny had made many shirts, embroidered them, so I bought a white shirt and embroidered it blue for Raymond's birthday. A new shirt. A new human being. We dipped into wine and sang. December the tenth. It was drawing towards Christmas. I didn't send any cards to Ireland.

Raymond in an off-white embroidered shirt, serious creases in the shirt; his birthday. I had cut his hair, I had solemnized his head; candlelight caught and fiddled with gold locks. Raymond looked out - beyond the swooning candles what did he see? Mexico, Italy, Morocco. It was a time for *currachs* again but this time *currachs* would land in uncustomary blue waters.

My children looked as students put up barricades. The state was coming. Charred beams stuck out where the wino's house had been. The battering of hammers went on through the night. The local population of prostitutes, students, heroin merchants was threatened with eviction. The house I shared with Raymond was the only one without barricades. The state was welcome. We knew all about the state.

"Blood, blood in the gutters, blood on the white-washed house fronts. Blood on an old lady's handbag. She looked at her bag with sudden disapproval as if the only appropriate thing was that it

turbulento.

"Era uma vez um gigante que morava num castelo nas bordas de um charco negro". Tornei-me uma das crianças. Languidamente eu marchava em fila para as histórias de Raymond. A avó de Raymond fez muitas camisas, bordava-as, então eu comprei uma camisa branca e bordei-a em azul para o aniversário de Raymond. Uma camisa nova. Um novo ser humano. Mergulhamos em vinho e cantamos. Dez de dezembro. O Natal se aproximava. Não mandei nenhum cartão para a Irlanda.

Raymond numa camisa quase branca bordada, vincos graves na camisa; seu aniversário. Eu havia cortado seu cabelo, solenizado sua cabeça; luz de velas iluminavam e buliam com seus cachos de ouro. Raymond olhou para fora - além das velas mortíferas o que ele viu? México, Itália, Marrocos. Era novamente hora de *currachs*, mas dessa vez as *currachs* aportariam em águas de um azul nada costumeiro.

Meus filhos assistiram quando os estudantes ergueram barricadas. O estado vinha chegando. Vigas chamuscadas espetadas onde antes era a casa do bêbado. O bater dos martelos continuou noite a dentro. A população local de prostitutas, estudantes, traficantes de heroína estava sob ameaça de despejo. A casa que eu dividia com Raymond era a única sem barricadas. O estado era bem-vindo. Sabíamos tudo sobre o estado.

"Sangue, sangue nos esgotos, sangue nas fachadas caídas das casas. Sangue na bolsa de uma velha senhora. Ela olhou para a bolsa com desaprovação repentina como se a única

should fly away. The blood encircled her feet. It eddied under her. She started to scream and then I tried to scream and I couldn't and I woke and found a rat peering out of a hole with much curiosity at me.' Raymond was rambling. There was still an odd quiet hammer going. I'd brought him cocoa. I'd brought it right to his lips. A candle threw panoramic shadows in an Edwardian room. I'd had dreams like that in Mayo. I'd woken, gone to a window, tried to throw myself out. There seemed no returning from a state of madness. You had broken forever with the laws of logic. The laws that govern and make up everyday living. You had crossed some border into a hell. I suddenly looked into Raymond's pale blue eyes - they were the same colour as the walls in parts of this house - and saw he had broken forever with the logic that governs everyday living and sustains even the vaguest cohesion of a will for everyday survival.

Micheál, hands behind his back, in a short blue coat, on a black and white day stood beside the charred beams of the wino's house; I went out to retrieve him from a photograph of Leningrad after the siege I'd seen in a book in Maida Vale library.

'Something's drumming in my head. Something's beating it in. I don't own it any more. It's not mine. Once when I felt like this I used think of my granny as a girl in a red tartan skirt - she kept evil away - but it doesn't work anymore. I'll have to think of something different. I can't. I'll think of you Mary.'

coisa decente fosse a bolsa ir embora voando. Sangue rodeando seus pés. Remoinhando sob ela. Ela começou a gritar e então tentei gritar e não conseguia e acordei e vi um rato me espiando de um buraco com muita curiosidade". Raymond falava coisas sem sentido. Um martelo esparso ainda batia baixinho. Eu levei chocolate quente para ele. Levei até os seus lábios. Uma vela jogava sombras panorâmicas num quarto eduardiano. Tive sonhos como esse em Mayo. Eu acordava, ia para uma janela e tentava me jogar. Parecia não haver retorno de um estado de loucura. Você havia rompido para sempre com as leis da lógica. As leis que regem e dão forma à vida do dia-a-dia. Você havia cruzado alguma fronteira e entrado num inferno. Olhei de repente dentro dos olhos azul-pálidos de Raymond - da mesma cor que as paredes desta parte da casa - e vi que ele havia rompido para sempre com a lógica que rege a vida do dia-a-dia e sustenta até uma vaga coesão de vontade para a sobrevivência cotidiana.

Micheál, mãos cruzadas nas costas, num casaco curto azul, num dia preto e branco postou-se ao lado das vigas chamuscadas da casa do bêbado; fui resgatá-lo de uma fotografia de Leningrado depois do cerco que eu vira num livro na biblioteca de Maida Vale.

"Tem uma coisa batendo na minha cabeça. Uma coisa que fica martelando. Ela não me pertence mais. Não é mais minha. Antes quando eu me sentia assim eu pensava na minha avó ainda menina numa saia de xadrez escocês vermelha - ela esconjurava o mal - mas não funciona mais. Vou ter que inventar outra coisa. Não consigo. Vou pensar em você Mary".

Mary was preparing for Christmas; she was travelling to the perimeter of her mind, shores in west Mayo where mountains were hidden in the evening reflections. Mary in a yellow ochre cardigan began to say a kind of prayer, a prayer different from the ones she was taught. She said prayers for her children, for Raymond. She grappled again for words that were sacred as a child. London revived the glint of evening on mother-of-pearl beads. She found things she thought she had lost forever; it was advent in London and mistletoe was brought for rides on the Circle line. A black man holding mistletoe opposite her as the tube was drawing towards Westbourne Park told her to cheer up, that Christmas was coming. She looked at him. She had not been doleful. She'd been thinking of anterooms of her existence darkened for years and now lighted by a strange and probing grey light.

Raymond became nervous, shivering. He carried trays about with teapots on them. He began to act like a man servant, bringing tea to me as I lay in bed on Saturday mornings - the bed had been transported in from a skip by four friendly West Indians. 'Leave it there', I'd ordered him. Then I'd search out his face. Every day I looked into it and saw something new crashing into it.

'I wanted to say something. I wanted to tell you something. But I couldn't find the words. Words are strange, aren't they? They've declared war on my words. They've tried to take my vocabulary from me.'

Mary se preparava para o Natal; ela viajava até o perímetro de sua mente, praias no oeste de Mayo onde montanhas se escondiam nos reflexos do fim de tarde. Mary de cardigã ocre começou a rezar uma espécie de oração, uma oração diferente das que tinham lhe ensinado. Ela rezava por seus filhos, por Raymond. Ela se agarrava de novo a palavras que eram sagradas na infância. Londres fez renascer o cintilar da noite em contas de madrepérola. Ela encontrou coisas que pensava perdidas para sempre. Era Advento em Londres e ramos de visco foram levados a passeio nos vagões da Circle Line. Um homem negro carregando ramos de visco sentado à sua frente quando o metrô se aproximava de Westbourne Park disse para ela se animar, que o Natal estava chegando. Ela olhou para ele. Ela não estava triste. Estava pensando nas antecâmaras de sua existência, escuras por anos a fio e agora iluminadas por uma estranha e inquisitiva luz cinza.

Raymond ficou nervoso, trêmulo. Ele carregava de um lado para o outro bandejas com bules chá. Ele começou a se comportar como um empregado, me trazendo chá na cama nos sábados de manhã - a cama havia sido transportada de um depósito de objetos descartados por quatro caribenhos simpáticos. "Deixa aí", eu ordenava. Então eu vasculhava seu rosto. Todos os dias eu olhava para ele e o via invadido por alguma coisa nova.

"Eu queria dizer uma coisa. Eu queria contar uma coisa para você. Mas não encontrava palavras. Palavras são estranhas, não são? Eles declararam guerra às minhas palavras. Tentaram tirar meu vocabulário de mim".

The state did not come. The state did not show much interest as yet in the decrepit houses. Students hitched home for Christmas. Prostitutes put their legs up and watched their little yelping TVs.

'I wanted to tell you something. I wanted to tell you something.' Raymond managed to scream one night but when I tried to put my arms about him he began shuddering; he did not want me to hold him.

Why wasn't he hitching home for Christmas? Why was I devoting so much time to him? I started becoming annoyed with the idea of him. There were some days I wanted to shake him but I was restrained by the presence of a dream: a boy in white and a girl in a red tartan skirt. This house was one I'd visited before. I was familiar with its rooms as I was familiar with its pain; I had come to relieve some of the pain from its big old walls.

Shortly before Christmas a new woman arrived on the street and she made speeches outside at night about the coming of doom; the judgement; the nuclear bomb. She was from Wexford. Somehow forebodings of the nuclear bomb got mixed up one night as she stood in the middle of the road with her autobiography. She was a Protestant. Her father was a vicar in Wexford. Someone had given her a large bottle of whiskey for Christmas and she raised it in the air and shouted, 'Does anyone have any holly? I'm itchy.'

I didn't see Raymond much before Christmas. I was working

O estado acabou não vindo. O estado então não mostrava grande interesse em casas decrepitas. Estudantes pegaram carona na beira de estradas para passar o Natal em casa. Prostitutas punham as pernas para cima e assistiam suas televisõezinhas esganiçadas.

"Eu queria contar uma coisa para você. Eu queria contar uma coisa para você". Raymond conseguiu gritar uma noite mas quando eu tentei envolvê-lo em meus braços ele começou a tremer; ele não queria que eu o abraçasse.

Por que ele não pegava uma carona e ia para casa no Natal? Por que eu estava dedicando tanto tempo a ele? Comecei a me irritar só de pensar nele. Havia dias em que eu queria sacudi-lo mas a presença de um sonho me continha: um garoto vestido de branco e uma garota de saia escocesa vermelha. Essa casa era uma casa que eu visitara antes. Eu conhecia bem seus cômodos como conhecia bem sua dor; eu havia vindo para aliviar um pouco da dor de suas altas e velhas paredes.

Pouco antes do Natal uma mulher nova chegou na rua e fazia discursos de noite sobre o fim do mundo; o juízo final; a bomba atômica. Ela era de Wexford. De alguma forma, presságios da bomba atômica se misturaram uma noite quando ela se postou bem no meio da rua com sua autobiografia. Ela era protestante. Seu pai era vigário em Wexford. Alguém tinha dado a ela de Natal uma garrafa grande de whisky que ela erguia no ar e gritava: "Alguém tem azevinho aí? Estou toda me coçando".

Não vi muito Raymond antes do Natal. Eu estava

hard. London, its sea of Christmas, swept about me. Nigerian girls sang carols outside St Martin-in-the-Fields. I wanted to stop and thank them but the crowd was too thick and too outward rushing.

Two days before Christmas a boy in white who looked the image of Raymond passed. His face was tanned. He'd obviously been South. He was all in white except for an Afghan coat. He passed a bird who was snipping at a whole packet of white sliced bread thrown out into a dustbin.

'Hello, how are you?' I entered Raymond's room. He was just sitting there, saying nothing. 'Well, Merry Christmas.' Christmas was a day off. Raymond did not want to talk and I closed the door, saying, 'We'll be having turkey tomorrow night.'

I pushed around London that day; I floated on the crowd, I had no more shopping to do but I just wanted to be part of this intimacy. I belonged now, I was a member of this metropolis and I wanted to share with the crowd the day before Christmas.

Where do Cormac Fitzmaurices and drunk vicars' daughters go for Christmas? There was no one on the street that night. Just a youth passed. A pink chiffon scarf around his neck and his hands enveloped in his pockets and his head worriedly bent over.

I didn't go to midnight mass. With the children I stood at the window and looked in the direction of the church of Our Lady

trabalhando muito. Londres, seu mar de Natal, me levava de roldão. Garotas nigerianas cantaram canções de Natal na frente da St Martin-in-the-Fields<sup>10</sup>. Eu quis parar e agradecer a elas, mas a multidão era compacta demais e impetuosa demais.

Dois dias antes do Natal um rapaz de branco que era a cara de Raymond passou por mim. Seu rosto estava bronzeado. Era óbvio que ele havia estado no Sul. Ele estava todo de branco, exceto por um casaco de pele de carneiro. Ele passou por um pássaro que bicava um pacote inteiro de pão de forma branco jogado numa lata de lixo.

"Oi, como vai você?" Entrei no quarto de Raymond. Ele estava sentado lá, sem dizer nada. "Bem, Feliz Natal". Faltava um dia para o Natal. Raymond não queria conversa e eu fechei a porta, dizendo, "Vamos ter peru amanhã à noite".

Eu abri caminho através de Londres naquele dia; flutuei na multidão, eu não tinha mais compras a fazer mas só queria participar dessa intimidade. Eu me sentia em casa agora, eu era membro dessa metrópole e queria ser parte da multidão da véspera do natal.

Onde os Cormac Fitzmaurices e as filhas bêbadas de vigários passam o Natal? Não havia ninguém na rua naquela noite. Só um jovem passou. Uma echarpe de chifon cor-de-rosa no pescoço e mãos enfiadas nos bolsos e cabeça preocupadamente curvada.

Não fui à missa da meia-noite. Com as crianças fiquei na janela e olhei na direção da igreja de Nossa Senhora Rainha

Queen of Heaven in Queensway. I knew I would not be going home again, except for their funerals. Not for their marriages. 'Leave father, mother, sisters, brothers, and come follow me.' The half-remembered text of Christ in my mind. I had crossed a border now. There was no going back. My appearance had changed. I had no need of mother or father or sisters or brothers. Or husband. They'd tried to do me in. This city, this unkind sprawl, had given me back a modicum of self-respect and had pointed me on a road again. In the middle of the family planning clinics and the abortion stopping points Christ was tucked into his crib in a church where winos snoozed and snortled now during midnight canticles.

I'd never been a very extravagant cook but I'd bought the *Times* cookbook and in its pages found the most elaborate Christmas dishes.

Sugar glazed gammon.

Slow roasted turkey with chestnut stuffing.

Duchesse potatoes.

Purée of Brussels sprouts.

Apricots with brandy and cream.

Plum pudding with brandy butter.

And something called 'the bishop' on which we all got merry.

do Céu na Queensway. Eu sabia que não voltaria para casa, exceto para os funerais deles. Não para os casamentos. "Abandonem pai, mãe, irmãs, irmãos e me sigam". A semi-lembrada passagem de Cristo na mente. Eu agora havia cruzado uma fronteira. Não tinha mais volta. Minha aparência havia mudado. Eu não precisava mais de mãe nem pai nem irmãs nem irmãos. Nem de marido. Eles tentaram acabar comigo. Esta cidade, este espraiamento desapiedado, havia me devolvido um mínimo de respeito por mim mesma e me apontado novamente um caminho. Em meio a clínicas de planejamento familiar e os fins de linha de abortos Cristo se aconchegava na manjedoura numa igreja onde bêbados cochilavam e roncavam agora durante os cânticos da meia-noite.

Nunca fui uma cozinheira muito extravagante mas comprei o livro de receitas do Times e em suas páginas encontrei os pratos natalinos mais elaborados.

Presunto glaceado em açúcar.

Peru cozido ao fogo lento com recheio de castanhas.

Batatas *duchesse*.

Purê de couves-de-bruxelas.

Damascos com conhaque e creme.

Pudim de ameixa com manteiga de conhaque.

E uma coisa chamada de "o bispo", que nos deixou bem



Hot port with sugar, cloves, lemon and mixed spices.

Raymond in a three-piece dark suit I'd picked up for him hid and spluttered with laughter behind a bottle of Beaujolais nouveau. A fire blazed obligingly. I was wearing a white sleeveless blouse I'd presented myself for Christmas. Daddy Christmas had abandoned ruminative toys under the Christmas tree. Wooden lorries from Norway. Dolls from Tibet. A reproduction of a Michelangelo print was now tacked uncertainly, on the wall. Christ in the nude, rising. Micheál bawled a song in the Irish language. Tibby gave us a nursery rhyme in an English accent. Tomás yelled that he wanted more turkey after the final helping of the pudding. In our state of merriment we had party games and party games led to a play Raymond and I did together.

He took off his suit and played me, putting on a dress. I put on his suit. The children loved it. My whole life had been waiting for a play. The mass. Ragged, scrawny pageants at school. To perform, to dramatize, the need to do these things, was always in my nature. This was an improvisation. There were no ready-made lines. But the script had been arranged.

Raymond: 'Well, now, Mr. What's it your after?'

Me: 'A nice young lady.'

Raymond: 'Haven't you found one yet?'

alegrinhos. Vinho do porto quente com açúcar, cravos, limão e uma mistura de especiarias.

Raymond num terno escuro de três peças que escolhi para ele se escondeu e engasgava de tanto rir por trás de uma garrafa de Beaujolais nouveau. Um fogo ardia prestativo. Eu vestia uma blusa branca sem mangas que me dei de presente de Natal. Papai Noel havia abandonado brinquedos pensativos ao pé da árvore de Natal. Caminhões de madeira da Noruega. Bonecas do Tibé. Uma reprodução de uma gravura de Michelangelo estava agora vacilantemente pregada na parede. Cristo nu, se erguendo. Micheál cantou aos berros uma canção em irlandês. Tibby nos deu uma cantiga de roda com sotaque inglês. Tomás gritou que queria mais peru depois da última rodada de sobremesa. Em nosso estado folião brincamos de jogos de salão e os jogos de salão levaram a uma peça que Raymond e eu encenamos juntos.

Ele tirou o terno e fez o papel de mim, enfiado num vestido. Eu vesti seu terno. As crianças adoraram. Minha vida inteira foi esperar por uma peça. A missa. Apresentações maltrapilhas e toscas na escola. Representar, dramatizar, a necessidade de fazer essas coisas, foi sempre da minha natureza. Aqui era uma improvisação. Não havia falas prontas. Mas o enredo havia sido combinado.

Raymond: "Bem, senhor? O senhor está procurando o quê?"

Eu: "Uma boa moça".

Raymond: "O senhor ainda não encontrou uma?"

Me: 'I've been looking in all kinds of places. I fell in love with a nun but she slipped away when she was in my arms. She left a holy medal though.'

The children howled with laughter. But there was also another play taking place.

I have met you before in another time. This city brings other times, past lives together. I know your face. You're part of a shared guilt. We did it together.

I knew something that night that I'd suspected for a long time. It slipped out. Beside Tibby Raymond in worn clothes suddenly began laughing and his laughter became drunken and hysterical and then it became crying and then it became screaming. He allowed me to hold him. He was shivering. He kept saying. 'It wasn't me. It wasn't me.'

Raymond: 'The city was orange. We arrived on an orange night. I'd been coming for years. My uncles had babbled on the journey about Gaelic football and heroes that had scored points in County Down years before. I'd heard all this before. I'd grown up with it. There were many things I'd tried to do in my life-span to be free of this babble. Read. I'd tried Art school. Dabbled with self-portraits. But something always drew you into the smoky circle. The funereal voices, the faces contemplating the cards. It was as if there wasn't a you, couldn't be a you until you'd done something terrible to atone for an unknown past. Besides there were rungs on a ladder. Trying to be different wasn't easy. Trying to get out was impossible. We arrived and walked from the boat through the

Eu: "Procurei por toda a parte. Apaixonei-me por uma freira mas ela escapuliu quando estava em meus braços. Mas deixou uma medalha consagrada".

As crianças rolavam de rir. Mas havia uma outra peça acontecendo.

Eu já conhecia você de antes, de um outro tempo. Esta cidade reúne outros tempos, vidas passadas. Conheço seu rosto. Você é parte de uma culpa compartilhada. Nós estivemos juntos nesse ato.

Naquela noite fiquei sabendo de algo de que já suspeitava há muito tempo. Escapuliu. Ao lado de Tibby Raymond de roupas gastas de repente começou a rir e seu riso se tornou bêbado e histérico e então se tornou choro e então se tornou grito. Ele deixou que eu o abraçasse. Ele tremia. Ele ficou dizendo. "Não fui eu. Não fui eu".

Raymond: "A cidade era cor-de-laranja. Chegamos numa noite cor-de-laranja. Há anos ela vinha vindo. Meus tios ficaram papeando sobre futebol gaélico durante toda a viagem e sobre os heróis que tinham marcado pontos em County Down anos antes. Eu já tinha ouvido tudo isso antes. Eu tinha crescido com isso. Muitas coisas eu tentei fazer no meu tempo de vida para me livrar desse lenga-lenga. Ler. Tentei a escola de arte. Arrisquei auto-retratos. Mas algo sempre te levava de volta ao círculo esfumaçado. As vozes funéreas, os rostos contemplando cartas de baralho. Era como se não houvesse um você, não pudesse haver um você até que você fizesse algo de terrível para expiar um passado desconhecido. Além disso, havia degraus numa escada. Tentar ser diferente não era

orange lights. My uncles had a slip of paper that was soiled with Guinness and tobacco. It was an address in the city. A woman answered. Her face was a skull in the orange light. I was the one who was going to place the device. In a Derry accent she said to me, 'Sure you have the face of a ewe'."

An outrage was done in this house once. A young woman separated from a young man. The female part of a person separated from the male. The childhood part of a person separated from the adult. The creative from the social. One part of a country was amputated from another.

Raymond was in my bed when they clambered in. It was six in the morning. I'd been lying awake; Raymond there, turned towards me. His face, his cold white body like a ewe's all right. We had not made love. Just slept together under a large multicoloured tinker's shawl of a Foxford rug. One of the men from the anti-terrorist squad took up a position alongside us. He was squat and gruff. I'd been expecting them. 'Merry Christmas,' I said and one young fellow threw himself against the door, facing us with a revolver.

'Dear Aunt Bethan. I'm nearly ten years in London and there's a lot I want to say to you. The reason I'm writing is because I passed the street the other day. There are brand-new council flats there, regimented ones. Raymond's been in jail now nearly ten years. It wasn't anything like a large bombing he'd been responsible for. A small and almost forgotten one. He writes poetry in prison now and some of his poems appear in Republican

fácil. Tentar escapar era impossível. Chegamos e caminhamos do barco por entre luzes cor-de-laranja. Meus tios tinham um pedaço de papel manchado de Guinness e tabaco. Era um endereço na cidade. Uma mulher atendeu. Seu rosto era uma caveira na luz cor-de-laranja. Era eu quem ia colocar o artefato. Num sotaque de Derry ela me disse, 'Mas você tem cara de ovelhinha' ".

Um ultraje foi cometido nesta casa uma vez. Uma moça foi separada de um rapaz. A parte fêmea de uma pessoa separada da parte macho. A parte criança de uma pessoa separada da parte adulta. O criativo do social. Uma parte do país foi amputada da outra.

Raymond estava na minha cama quando eles irromperam no quarto. Eram seis da manhã. Eu já estava acordada há algum tempo; Raymond lá, voltado para mim. Seu rosto, seu corpo branco e frio eram mesmo como os de uma ovelhinha. Não havíamos feito amor. Só dormimos juntos sob o grande xale cigano multicolorido de um cobertor Foxford. Um dos homens do esquadrão anti-terrorista se posicionou a nosso lado. Ele era atarracado e rude. Eu estava esperando por eles. "Feliz Natal", disse eu e um sujeito jovem se jogou contra a porta, apontando um revólver para nós.

"Querida tia Bethan. Moro em Londres já faz quase dez anos e há muitas coisas que quero dizer a você. A razão de eu estar escrevendo é que outro dia passei naquela rua. Há prédios de moradia popular novos em folha lá, moradia regulamentada. Raymond está na cadeia já faz quase dez anos. Não foi nem uma grande explosão a bomba que ele cometeu. Uma bomba pequena e quase esquecida. Ele escreve

papers. They mistake the image of doves as symbols of a struggle for a free Ireland. Needless to say I've polished my accent since. I did a secretarial course and am in quite luxurious employment as a secretary. The council long ago rehoused me and Micheál and Tomás and Tibby. I'm a nice polite middle-class person now. Well almost. Micheál is bigger than I am. He's grown to the ceiling. He teaches me things about ancient Egypt and Greece. Tibby wears tight pink satin jeans. I'm writing really to commemorate and celebrate coming to this city. I've kept my word. I never went back to Ireland. We wait here in our comfortable lodgings for the nuclear bomb, mushroom cloud, whatever, but in the meantime have a good time. There are lots of laughs, lots of celebrations but the laughter is innermost and most intense when I think of him in the corridors of his prison and I think of the cells of his poetry, now like Easter lilies they grow until they fill my mind and I want to appeal to the prime minister or the queen on his behalf, saying it wasn't his fault; it was other people. It was the pre-ordained. There'd been no one around to salvage his sanity at the time. But I know they would not listen to me so instead I try to teach my children what this city taught me: love. Yes, Aunt Bethan, love will bring us through the night of the nuclear bomb and the onset of middle age. It will bring us through the nights when the children and the people have gone. There was a night of accord once, a night of simplicity and that makes for an awful lot, doesn't it?

poesia na prisão agora e alguns dos poemas são publicados em jornais republicanos. Eles confundem a imagem de pombas brancas com símbolos da luta por uma Irlanda livre. Nem precisa dizer que refinei meu sotaque desde então. Fiz um curso de secretariado e tenho um emprego bem luxuoso de secretária. Há muito tempo o Conselho reacomodou a mim, Micheál, Tomás e Tibby. Eu agora sou uma pessoa de classe média, de muito boas maneiras. Bem, quase. Micheál está mais alto do que eu. Ele cresceu até o teto. Ele me ensina coisas sobre o Egito e a Grécia antiga. Tibby usa calças jeans cor-de-rosa e apertadas. Estou escrevendo na verdade para comemorar e celebrar minha vinda para esta cidade. Mantive minha palavra. Nunca voltei à Irlanda. Ficamos esperando aqui em nossas acomodações confortáveis pela bomba nuclear, a nuvem-cogumelo, seja o que for, mas enquanto isso nos divertimos muito. Há muito riso, muita celebração mas o riso é mais íntimo e mais intenso quando penso nele nos corredores da prisão e penso nas celas de sua poesia, agora como lírios de páscoa elas crescem até tomar toda minha mente e quero apelar ao primeiro-ministro ou à rainha em favor dele, dizer que não foi culpa dele; foi de outras pessoas. Estava predestinado. Não havia ninguém por perto para salvar a sanidade dele naquele tempo. Mas sei que eles não me dariam ouvidos e portanto em vez disso tento ensinar a meus filhos o que esta cidade me ensinou: amor. Sim, tia Bethan, o amor vai nos conduzir através da noite da bomba atômica e do começo da meia-idade. Ele nos levará através da noite quando as crianças e as pessoas tiverem partido. Houve uma noite de harmonia uma vez, uma noite de simplicidade e isso compensa muita coisa, não é?

	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Rainha lendária da mitologia céltica, uma figura poderosa que representa o arquétipo da Rainha Guerreira.</li><li>2. Jogo com origem na antiguidade gaélica e hoje, um dos esportes nacionais da Irlanda.</li><li>3. Marca de cobertores de pura lã de alta qualidade, fabricados em County Mayo, Irlanda.</li><li>4. Pejorativo para irlandeses católicos, usado principalmente na Irlanda do Norte.</li><li>5. Provavelmente, uma referência aos murais de arte de rua, muitas vezes de teor político, típicos da Irlanda do Norte.</li><li>6. Poeta, educador e militante nacionalista irlandês de inícios do século XX, que pregava a reação violenta ao domínio inglês, santificando o martírio e o derramamento de sangue. Foi um dos líderes do Levante da Páscoa de 1916 e foi executado pelos britânicos.</li><li>7. A montanha sagrada da Irlanda, local de grandes peregrinações, situada em County Mayo.</li><li>8. Outro pejorativo para irlandeses.</li><li>9. Canoas típicas da Irlanda e Escócia.</li><li>10. Igreja anglicana situada em uma das esquinas da Trafalgar Square</li></ol>
--	---

### 3. MEMORIAL DE TRADUÇÃO

*Mas aquilo que em uma obra excede a comunicação –  
e mesmo o mau tradutor o admitirá como essencial,  
não é geralmente tido por inapreensível, misterioso, "poético"? -  
Aquilo que o tradutor só pode reproduzir também poetizando?*  
Walter Benjamin - A Tarefa do Tradutor<sup>119</sup>

#### 3.1 Considerações Iniciais

Já de partida, na Introdução de seu *Poética do Traduzir*, Henri Meschonnic afirma: “A experiência vem primeiro. A teoria é apenas seu acompanhamento reflexivo”. (MESCHONNIC, 2010, p. xvii). No meu caso, foi justamente o que ocorreu.

Minha carreira de tradutora começou, de maneira bastante acidental, muito antes de meu primeiro contato com as teorias da tradução, que eu desconhecia por completo. Naquele momento inicial, meu arsenal conceitual se reduzia à vaga noção, de simples senso-comum, de que uma tradução pode ser “livre” ou “literal”. Fora isso, eu só contava com bom-senso, ouvido treinado por décadas de leituras, com um certo grau de intimidade com o texto escrito - e uma paixão pelas palavras. Mas, ao traduzir textos acadêmicos por ofício e, ocasionalmente, textos literários por prazer, cheguei, de forma espontânea, intuitiva e basicamente empírica, a uma postura e a um estilo de traduzir e pensar a tradução que, embora sem expressão formal, manteve-se relativamente e coerente ao longo de anos de experiência, e essa postura sempre foi de um estrito literalismo e de um absoluto respeito ao original.

Em primeiro lugar, a mim sempre se impôs uma consideração de ordem ética: o tradutor não é o autor do texto, seu trabalho é de natureza secundária e derivada e tem, necessariamente, que ser limitado por uma fidelidade contratual ao original. Um texto - seja ele literário ou não - é um produto autoral: ele é propriedade intelectual do autor, que tem o direito moral e legal de exigir confiabilidade de sua tradução. Não cabe ao tradutor, portanto, interpretar, explicar, simplificar, embelezar, corrigir ou modificar em qualquer sentido o texto-fonte - é a poética e o estilo do autor que vão sempre prevalecer, no texto como um todo e em seus mínimos detalhes. Em segundo lugar, o texto original pode ser visto como patrimônio de uma cultura e de uma nação, além de ser um registro histórico de uma época, o que exige que sua representação em outra língua tenha o

---

<sup>119</sup> Benjamin, Walter, *A Tarefa do Tradutor*, Belo Horizonte, Fale/UFMG: 2008, p. 51. Neste trabalho, usei as traduções de Karlheinz Barck e outros (pp. 51-81) e de Fernando Camacho (pp. 25-42).

máximo de fidedignidade. O que está em jogo, nesse particular, é a própria responsabilidade intelectual do tradutor.

Uma outra convicção se formou ao longo de minha experiência como tradutora: a de que a tradução é um fazer intuitivo e da natureza de uma arte. A tradução, principalmente a literária, vai fazer uso não apenas do domínio que o tradutor tem das duas línguas e de suas ideias sobre tradução, que funcionam como princípios gerais internalizados, mas também de sua sensibilidade literária e de sua intuição. Muito mais tarde, já na universidade, me deparei com um trecho de Douglas Robinson, em *The Translator's Turn*, que expressa com exatidão o que eu sempre senti como verdadeiro: “Parece inegável que a tradução seja, em grande parte, um processo intuitivo. Os bons tradutores escolhem palavras e expressões não com referência a algum sistema abstrato de regras intelectualizadas, que a maioria de nós, para começar, nunca chegou a incorporar, mas com base em 'mensagens' ou impulsos enviados pelo corpo: uma determinada palavra ou expressão *soa* bem. Intuitivamente, não apenas para o tradutor mas para todos os usuários da linguagem, o sentido não é a cognição, mas a sensação” (ROBINSON, 1991, p. xii). O fato é que, por maior que seja sua responsabilidade intelectual e ética para com o texto-fonte, o tradutor existe e está presente. Novamente segundo Douglas Robinson, o tradutor também é autor, ele não “desaparece simplesmente, nem se torna transparente ou vazio” (ROBINSON, 2001, p. 2). São suas as palavras e as associações que vão conduzir a passagem de uma língua a outra, e sua imaginação, embora respeitando os limites rigidamente demarcados do seu terreno de ação, que é o texto original, está em pleno funcionamento. Movemo-nos aqui no terreno do paradoxo: mesmo o tradutor não sendo o autor do texto sendo traduzido, ele certamente é o autor da tradução, e produz um *outro texto*, que tem valor em si, como produção poética. Esse segundo texto, entretanto, deverá espelhar, ecoar o original, manter-se em uma relação quase que de parentesco carnal com ele, para que possa ser considerado uma boa tradução. Caso contrário, por mais bem construído e literariamente primoroso que seja, esse texto será, no máximo, uma paráfrase, a definição mesma de uma má tradução.

O tradutor, frente ao objeto estético que é o original, se vê então em busca de um equilíbrio delicadíssimo entre fidelidade e liberdade, tendo que adotar uma postura na qual o rigor predomina, mas que exige também a liberdade de admitir o argumento *porque soa melhor* como um critério tradutório correto e legítimo.

Vim para a universidade em busca de reflexão teórica e de um embasamento mais sólido que a intuição, até então meu único guia, cuja precariedade não me escapava. Convicções e preferências, eu as tinha - a “filosofia espontânea da língua e da literatura” (MESCHONNIC, 2010, p. 32) que há no traduzir, de que fala Henri Meschonnic - mas eu queria e sentia necessidade de pô-las a teste. A teoria que a princípio me foi apresentada, sempre de base fundamentalmente linguística, filológica e prescritiva, embora acrescentando conceitos gerais de grande interesse, não modificou em nada, em termos pragmáticos, minha maneira de traduzir ou, no máximo, reforçou e justificou o princípio do literalismo, da tradução à letra, que sempre tomei como artigo de fé. Hoje, entretanto, percebo que, em meus anos de universidade, principalmente no estudo da História da Tradução e dos clássicos - Jerônimo, Lutero, Goethe, Schleiermacher - o que adquiri de mais importante, e de valor para mim incalculável, foi uma nova consciência da complexidade da tarefa do tradutor e da magnitude da Tradução enquanto domínio de saber e lugar de produção e disseminação da cultura, o que teve o bem-vindo efeito de tornar muito mais complexa minha postura frente ao texto traduzido, de me situar historicamente no pensamento sobre a Tradução e entender meu trabalho não como um fenômeno espontaneamente gerado, mas como produto da época em que vivo, inserido na história e no corpo do pensamento contemporâneo. Foi essa nova visada, sinto eu, que me colocou em um outro patamar e em um outro horizonte, mais amplos e mais elevados, de reflexão e experiência.

Esse novo corpo de conhecimentos não me transformou - o que nunca foi meu propósito - em uma teórica ou crítica da tradução, o território acadêmico por excelência. Sempre me coloquei e continuo a me colocar como uma tradutora profissional praticante que deseja refletir em maior profundidade sobre seu ofício. Não é minha intenção aqui, portanto, discorrer de forma sistemática sobre algum aspecto da teoria da tradução, mas sim embasar uma visão da tradução literária como reescritura, voltada para o fazer textual enquanto poiesis, detectando no corpo teórico as colocações que confirmem e enriqueçam uma postura e uma maneira de traduzir. Uma tradução em busca de uma teoria. Que, afinal, fui encontrar nas obras de Walter Benjamin, Antoine Berman e, muito principalmente, de Henri Meschonnic - a trindade da tradução poética, autores, eles próprios tradutores, que descartam a cientificidade ou pseudo-cientificidade das noções de linguística aplicada, afirmando que o poema e o romance têm um modo próprio de ser na linguagem, para reinserir a tradução em seu território de origem, no território que lhe é de direito: a literatura. Segundo Meschonnic:



A força de uma tradução bem sucedida é que ela é uma poética para uma poética. Não do sentido pelo sentido nem de uma palavra pela palavra, mas o que faz de um ato de linguagem um ato de literatura. (MESCHONNIC, 2010, p. lxiv)

Meschonnic é um autor combativo, seus escritos são uma arena de luta constante, onde ele, ao mesmo tempo que defende apaixonadamente sua teoria da tradução poética, empírica, discursiva, subjetiva e histórica, ataca com veemência a tradução que ele denomina de *empirista* (MESCHONNIC, 2010, p. 5), termo no qual ele engloba todas as teorias dualistas que se baseiam em uma oposição, seja ela linguística ou hermenêutica, entre significante-significado, forma-conteúdo, língua de partida-língua de chegada, autor-tradutor, que Meschonnic vai chamar de “a ordem constituída pelos dogmatismos fenomenológicos e semióticos” (MESCHONNIC, *idem*, p. 3). Meschonnic repudia o estruturalismo, à sua época dominante na França, porque essa corrente ignora o humano em favor de formas estáticas, e ele quer reintroduzir no debate o homem, seu corpo e a vida que o move, um homem que é sujeito de seu discurso e produto de uma história, com a qual ele interage dialeticamente a cada enunciação singular. Ele repudia também uma ciência do traduzir porque a poética recusa o cientificismo, não é de modo algum uma ciência, nem mesmo uma ciência experimental. “A poética é uma teoria crítica, uma teoria do conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade, porque o discurso se pensa a partir de todas essas dimensões” (FERREIRA, 2012, p. 99).

Embora reconhecendo que a tradução comporta uma dimensão hermenêutica, uma vez que um elemento ideativo está sempre presente no texto literário, Meschonnic recusa a visada meramente interpretativa do processo de traduzir que, reduziria a tradução a paráfrase e glosa, abafando a voz poética singular do original. “A hermenêutica aplicada à tradução transporta apenas um cadáver. Ou melhor, um espírito. O corpo fica na outra margem. E o espírito sozinho não tem voz” (MESCHONNIC *apud* BASTOS, 2012, p. 169). “A primeira razão é que a poética implica a literatura, e assim impede esse vício maior das teorias linguísticas contemporâneas que é o de trabalhar sobre a linguagem separando-a da literatura” (MESCHONNIC *idem*, p. 3). Segundo Meschonnic, “Traduzir é o ponto fraco das noções de linguagem. Porque é o ponto onde a confusão entre língua e discurso é a mais frequente, e a mais desastrosa”. (MESCHONNIC, *idem*, p.xx).

E, principalmente, Meschonnic, como tradutor que é, vê que “Traduzir é escrever” (MESCHONNIC, 2010, p. 269), que traduzir só é traduzir verdadeiro quando é um “laboratório de escrita” (*idem, ibidem*). Contrapondo-se, neste caso, a Walter Benjamin, que em *A Tarefa do Tradutor*, traça uma distinção nítida entre escrever e traduzir, ao afirmar que “enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo, e feita de ideias abstratas” (BENJAMIN, 2008, p. 35), Meschonnic, coloca a tradução no interior da poética e do processo criativo de escrita. Benjamin vê na obra original um organicismo quase biológico, dizendo que a relação entre conteúdo e linguagem seria da mesma natureza que a relação entre a polpa e a casca de um fruto, enquanto, na tradução, essa relação seria um artifício conceitual, como o manto que recobre o corpo com suas dobras (*idem*, p. 34). Meschonnic, por seu lado, ao negar frontalmente a dicotomia entre forma e conteúdo, linguagem e sentido, que ainda norteia o trabalho de Benjamin, que afirma categoricamente que “A Tradução é uma forma” (*idem*, p. 26), não vê como problemática a relação entre tradução e invenção, afirmando que, ao contrário,

O paradoxo da tradução é que ela deve, em si própria, ser uma invenção de discurso, se o que ela traduz o foi. Há uma relação muito forte entre o escrever e o traduzir” (MESCHONNIC, 2010, p. 270).

Se o tradutor não se dispõe a correr o risco de ecoar inventivamente o ritmo do original, se ele não ocupar o lugar de um sujeito que “faz e não apenas diz” (MESCHONNIC, *ibid*, p. xxix), ele estará se prendendo ao enunciado, ao sentido, ao não-essencial. Para Meschonnic, a boa tradução é obra de um sujeito histórico e deve dar continuidade ao original, nunca se apagando em uma transparência neutra. É exatamente por lidar com o original como uma enunciação, obra de um sujeito situado em um tempo histórico, que a tradução, para Meschonnic, vai subverter a relação tradicional entre texto de partida e texto de chegada, uma vez que ambos “correspondem a dois momentos, dois lugares, dois sujeitos: logo, estamos frente à produção de outra enunciação, de outro discurso (FERREIRA, 2012, p. 98). “Quanto mais o tradutor se inscreve como sujeito na tradução, mais, paradoxalmente, traduzir pode continuar o texto. Quer dizer, em outro texto, em outra língua, fazer dele um texto”. (MESCHONNIC, 2010, p. xxxiv).

### 3.2 Traduzir Desmond Hogan

*A literatura apenas começa naquele momento  
em que ouço uma voz singular. ...  
não há literatura se não há uma voz, portanto,  
uma linguagem que carrega a marca de alguém...  
é preciso que o autor me imponha sua presença;  
e quando ele me impõe sua presença,  
no mesmo instante ele me impõe seu mundo.*

Simone de Beauvoir<sup>120</sup>

Neste trabalho específico, também, a experiência veio primeiro. Desde meu primeiro encontro com os contos Desmond Hogan, que já data de anos, fui tomada pelo impulso de redizê-los, reescrevê-los, refazê-los em português - desejo a que Antoine Berman, em *A Prova do Estrangeiro*, vai chamar de “pulsão do traduzir” (BERMAN, 2002, p. 22) <sup>121</sup>. Encantou-me esse escritor de voz tão singular e de linguagem tão “estranha e maravilhosa”, para usar as palavras de Aristóteles, em sua *Poética*. Elementos dessa estranheza fervilham na prosa de Hogan e são a alma de sua peculiar poética: o lirismo que faz sua escrita soar como versos brancos, o expressionismo vigoroso, a oralidade solta, mas rigorosamente estruturada em um ritmo preciso, as peculiares composições sintáticas, que em tudo esfacelam as regras de nitidez e correção da escrita convencional, permanecendo entretanto belissimamente legíveis.

Mais que tudo, entretanto, encantou-me a riqueza imaginativa da semântica de Hogan, a maneira inesperada com que ele reinventa as palavras, retirando-as de seu contexto costumeiro e previsível - a palavra como signo fixo - para transformá-las em figuras de linguagem polissêmicas, impregná-las de sentidos metafóricos e carregados de significância.

---

<sup>120</sup> Simone de Beauvoir, *Que peut la littérature?*, 1965. Citado em Meschonnic, *A oralidade, Poética da Voz*, in *Linguagem, Ritmo e Vida*, p. 47.

<sup>121</sup> "Entendo por isso esse *desejo* de traduzir que constitui o tradutor como tradutor e que se pode designar pelo termo freudiano de *pulsão*, uma vez que ele tem, como o sublinhava Valery Larbaud, alguma coisa de “sexual” no sentido amplo do termo." Antoine Berman, *A Prova do Estrangeiro*, 2002, p. 22.

### 3.2.1 A Semântica Poética

*A linguagem  
na superfície estrelada das letras,  
sabe lá o que ela quer dizer?*

Carlos Drummond de Andrade<sup>122</sup>

São incontáveis os trechos em que Hogan, em sua prosa, joga com a língua com a mais total liberdade, quase que como se a estivesse reinventando. Em minha primeira leitura de seus contos, a seguinte passagem foi a primeira a me chamar a atenção:

She slipped away furtively; as one of the homosexuals who were said to <b>manifest</b> themselves at the town lavatory now.	Ela escapuliu furtiva; como um dos homossexuais que ao que se dizia se <b>manifestavam</b> no banheiro público agora.
---	---

Nessa curta frase do conto *Recovery*<sup>123</sup>, Hogan, aludindo obliquamente às transformações que haviam, em tempos recentes, desfigurado os costumes e a paisagem humana de uma cidadezinha irlandesa, para se referir aos homossexuais que, até então invisíveis, começavam furtivamente a entrar em cena, usa o verbo *manifestar-se*, invocando a ideia de uma aparição do outro mundo, uma fantasmagoria, não apenas aterrorizante mas repugnante, também: assombrações no banheiro público. E tudo isso é dito em uma única palavra oblíqua, polissêmica, metafórica. Vladimir Nabokov, em sua famosa entrevista concedida a Alvin Toffler e publicada na revista *Playboy* em 1964, diz que a poesia inclui todas formas de escrita criativa, e que nunca foi capaz de ver qualquer diferença genérica entre poesia e prosa literária, e que a “ponte de bambu” que as une é a metáfora (TOFFLER, 1964). A prosa-poesia de Hogan é repleta dessas pontes de bambu. Em suas imagens, em seu uso tão peculiar das palavras, não reconhecemos mais a língua como um sistema de signos fixos e contrastantes, nem o sentido reduzido apenas ao léxico. Ouvimos nelas, ao contrário, a voz singular de um sujeito, “a voz enquanto originalidade da metáfora mais íntima” (NEUMANN, 2014b, p. 63).

<sup>122</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Aula de Português*, Boitempo II. Rio de Janeiro: Record, 1986.

<sup>123</sup> Desmond Hogan, *Recovery*, In *Lebanon Lodge*, London: Faber and Faber, 1988. (pp. 85-91). A tradução deste conto não foi incluída na presente dissertação.

Meschonnic, em *Dans le Bois de la Langue*<sup>124</sup>, afirma que Émile Benveniste dá à poética sua condição fundamental de possibilidade ao propor os conceitos de *discurso* e de sujeito do *discurso*, com os quais ele introduz a questão da subjetividade na linguagem<sup>125</sup>. É de Benveniste o conceito de *semântico sem semiótico*, que Meschonnic vai retomar e ampliar, e que é tema de um artigo de Daiane Neumann, intitulado *Semântico sem Semiótico* (NEUMANN, 2014a), que irei usar como referência.

Benveniste, em *Semiologia da Língua*<sup>126</sup>, propõe-se a pensar sobre o estatuto da língua entre os sistemas de signos. Segundo ele, todos os sistemas semióticos baseados em signos devem conter, independentemente da diversidade de discursos que possam produzir, em primeiro lugar, um repertório finito de signos e, em segundo, regras que governem a combinação desses signos. Benveniste então, contrasta esse sistema de signos com a linguagem das artes plásticas, que parecem não se enquadrar nesse modelo: nas artes figurativas, as cores, como elementos isolados, não designam coisa alguma, não trazem qualquer significado unívoco, e sua disposição sobre a tela depende do arbítrio do artista, que então, segundo ele, *cria sua própria semiótica*. Segundo Benveniste, “É necessário cada vez descobrir a significância da arte, em que os termos são ilimitados em número, imprevisíveis por natureza, reinventados a cada obra” (NEUMANN, 2014 a, p. 56). A língua seria então o sistema semiótico privilegiado, por se investir de dupla significância, combinando dois modos de significar correspondendo a dois domínios distintos: o semiótico e o semântico. O primeiro ligado ao sistema de signos finitos e a suas regularidades, e o segundo, referente à enunciação, ao discurso pessoal, único e irrepetível. No semântico, portanto, não é o encadeamento de signos unitários que cria o sentido, mas é o sentido, a intenção, que se realiza em signos particulares. Enquanto o semiótico *fala de algo*, o semântico apenas *diz*.

Ainda em *Dans le Bois de la Langue*, Meschonnic vai tomar de empréstimo os conceitos de semântico e semiótico propostos por Benveniste, modificando-os no sentido de que, segundo Meschonnic, o artista não cria *sua própria semiótica*, como quer Benveniste, mas sim *sua própria semântica*, porque o que o artista cria não é generalizável, como um sistema semiótico tem necessariamente que ser. Então, “uma obra de linguagem é plena de palavras, mas não são as palavras que fazem a obra, é a

---

<sup>124</sup> Henri Meschonnic. *Dans le bois de la langue*. Paris: Editions Laurence Teper, 2008.

<sup>125</sup> Um outro conceito central na obra de Benveniste é a distinção entre *enunciado*, o conteúdo de uma afirmação objetiva e descontextualizada, e *enunciação*, o ato de afirmar ligado a um sujeito e a um contexto. Foi essa distinção, principalmente, que levou Benveniste a ver a língua como *discurso*, ou seja, a língua em ação.

<sup>126</sup> Émil Benveniste. *Semiologia da Língua*. In *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 2006.

obra que faz o que em seguida se atribui às palavras” (MESCHONNIC, *apud* NEUMANN, 2014a, p. 58). Para Meschonnic, a relação entre semiótico e semântico, portanto, é interna à obra e resultado da obra. O que nos leva a perceber que, para Meschonnic, na fórmula *semântico sem semiótico*,

A preposição *sem* não estaria anulando a presença do semiótico, mas sim diluindo-a no semântico... Dizer semântico sem semiótico significa observar a linguagem a partir de seu caráter único, singular, irrepetível, e não daquilo que é geral ou generalizável, de forma que até mesmo o semiótico, em sua tensão com o semântico, seja tido como singular, devido à relação que estabelece com este, que será sempre nova, única, singular. (NEUMANN, 2012 a, p. 59-60)

É essa semântica singular, individual, discursiva, distinta de sentidos e definições lexicais, que Meschonnic vai chamar de *significância*: os valores próprios a um discurso e apenas a ele, uma semântica que deriva não de signos fixos, mas do jogo dos significantes na obra como um todo.

Para o tradutor, esse enfoque é de importância fundamental, pois ele demarca o território da tradução, e esse território não é o sentido. Walter Benjamin, em *A Tarefa do Tradutor*, já havia afirmado que traduzir o sentido produz “uma transmissão inexata de um conteúdo não-essencial”, e que o essencial de uma obra literária é “inapreensível, misterioso, 'poético'... Aquilo que o tradutor só pode reproduzir poetizando” (BENJAMIN, 2008, p. 52). Para Meschonnic, em muitos aspectos um continuador de Benjamin, uma boa tradução não pode ser pensada em termos de interpretação do sentido, porque a interpretação é da ordem do signo e do descontínuo, e a poética é da ordem do contínuo do fazer, do discurso como atividade de um sujeito. Para a má tradução, segundo Meschonnic, “A polivalência da linguagem e sua rítmica são temidas como um mal. São tratadas através da redução: redução do discurso à língua, da rítmica ao sentido, da polissemia à monossemia” (MESCHONNIC, 2010, p. 27).

O pensamento poético é a maneira particular pela qual um sujeito transforma, inventando-se, os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver - de viver na linguagem... É isso que fica para traduzir. (MESCHONNIC, 2010, p. xxxvii).

Na poética, as palavras escapam ao regime puramente semiótico, fixo, limitado, terminológico, para se transmutar em semântica, sempre específica de um sujeito agindo na linguagem. E é nesse campo semântico, pessoal e intransferível, que o tradutor também tem que agir.

Essa questão se colocou logo de partida em minha tradução, já no título do primeiro conto, *Marigold Fire*. Em inglês, segundo o *New Oxford American Dictionary*<sup>127</sup>, *marigold* é o nome popular de uma grande variedade de plantas da família das margaridas, podendo se referir tanto ao gênero tagetes como ao gênero calêndula, e abranger também uma variedade de outras plantas de flores amarelas. A flor a que Hogan se refere em seu texto é, certamente, a *corn marigold*, uma margarida de amarelo vivo nativa da Irlanda e largamente disseminada na paisagem daquele país. Essa flor, em português, tem o nome de calêndula.

Traduzir *Marigold Fire* por *Calêndulas de Fogo*, entretanto, embora lexicalmente, terminologicamente, correto, seria desconhecer e trair sua significância, sua semântica poética. *Marigold*, em inglês passa claramente a ideia do que realmente é: uma flor campestre, singela, humilde em sua falta de excepcionalidade: flores do campo, amarelas e laranjas que se espalham espontaneamente pelos campos com a impetuosidade de uma praga, que brotam, irreprimíveis, em gretas de calçada. Calêndula, por outro lado, tem um tom totalmente outro: o próprio som da palavra pouco conhecida, a raridade de seu uso, sugerem, enganosamente, uma solenidade, uma preciosidade de flor de estufa que em nada traduz a simplória *marigold*. Em português, a flor que em sua simplicidade corresponderia a *marigold* seria, sem dúvida, a margarida. *Margaridas de Fogo*, então seria a tradução semântica para *Marigold Fire* que, além disso, não deixa de ser lexicalmente correta, uma vez que as calêndulas se encaixam na classificação muito ampla de margaridas. Como diria Meschonnic, o semântico ganha precedência sobre o semiótico, sem entretanto anulá-lo. A partir daí, foi possível escolher entre várias possibilidades: *Fogo de Margaridas*, *Margaridas em Fogo* ou, a que preferi, *Margaridas de Fogo*, que enfatiza a cor da flores que, no texto Hogan, ganha significância especial.

Ainda com relação aos títulos dos contos, traduzi o segundo, *The Airedale*, por *O Airedale Terrier*, uma vez que, em português, é assim que se costuma designar essa raça de cachorros. Somente *O Airedale* não seria compreensível a um leitor brasileiro, e o uso de *airedale terrier* seria não tanto um alongamento explicativo, mas sim a forma completa do nome dessa raça canina, que Hogan, ele próprio poderia ter usado em vez da forma reduzida. Embora concordando plenamente com Walter Benjamin quando ele, no

---

<sup>127</sup> Nestas traduções, utilizei os seguintes dicionários on-line e eletrônicos:  
<<http://www.thefreedictionary.com>>; <<http://michaelis.uol.com.br>>;  
<<https://en.oxforddictionaries.com>>; <<http://www.wordreference.com/enpt/>>  
Dicionário eletrônico Houaiss da Língua portuguesa.

parágrafo inicial de *A Tarefa do tradutor*, indo contra todos os princípios consagrados pelos teóricos da linguística e da tradução da época, faz a colocação revolucionária de que uma tradução não deve levar em consideração nem o leitor nem a recepção da obra - “Pois nenhum poema é feito para o leitor; nenhum quadro, para o espectador; nenhuma sinfonia, para a audiência” (BENJAMIN, 2008, p. 51), creio que a modificação que introduzi altera muito pouco a relação com o original, ao mesmo tempo que propicia a compreensão do termo, que de outra forma dificilmente seria possível.

Quanto ao título do terceiro conto, *Elysium*, um nome próprio, não tive dúvidas quanto a minha decisão de manter a palavra inglesa com a grafia original.

Um outro termo que levantou a questão da oposição semiótico/semântico na tradução dos contos de Desmond Hogan foi *bog*, que neles aparece com frequência, por descrever uma característica marcante da paisagem irlandesa. Os *bogs* são terras alagadiças que acumulam turfa, um depósito de matéria vegetal morta, e que cobrem um sexto do território da ilha. Segundo todos os dicionários que consultei, a palavra *bog*, que hoje foi incorporada ao inglês convencional, tem origem no termo do gaélico irlandês *bogach*, derivado do adjetivo *bog*, que significa *mole*.

Minha primeira tradução para *bog* foi *pântano*, que é seu correspondente literal. Foi apenas em uma releitura muito recente do texto traduzido, já na fase de revisão final, que me dei conta de que essa tradução não me soava satisfatória, embora fosse lexicalmente correta. Primeiramente, por uma questão de ritmo: a palavra *pântano* é longa, melodiosa e perfeitamente literária. *Bog*, por outro lado, é um monossílabo duro e brusco. Além disso, o termo *bog* pode ter conotações pejorativas: na Irlanda, um termo largamente empregado para designar o que chamamos de *caipira* ou *capiau* é *bogger*, o habitante dos *bogs*, supostamente rude e inculto. O termo, além disso, pode também sugerir uma atmosfera gótica de desolação sinistra, como expresso em um texto de crítica literária publicado no *Irish Times*, em 2016: “um espraiamento amargo das *midlands* irlandesas... um lugar fundo e congelado, assombrado por fantasmas, personagens grotescos e vingativos impregnados de mito”.<sup>128</sup>

Resolvi então substituir *pântano* por *charco*, uma palavra sinônima, que tem um som mais duro e áspero que *pântano*, prestando-se melhor à tradução de *bog* no contexto dos contos. Ambos os termos são usados para traduzir *bog* em português. Por exemplo,

---

<sup>128</sup> "How Irish culture got sucked in the bog", de Manchán Magan, *Irish Times*, 15 agosto, 2016. O texto é uma crítica do romance *By the Bog of Cats*, de Marina Carr.

<https://www.irishtimes.com/culture/how-irish-culture-got-sucked-in-by-the-bog-1.2750541>



Eça de Queiroz, no capítulo “A Irlanda e a Liga Agrária” de seu livro *Cartas da Inglaterra*, publicado em 1905, usa ambos em um mesmo parágrafo: “A Natureza quando não se apresenta ao trabalhador irlandês sob o aspecto de solo pedregoso, mostra-se sob o aspecto de pântano. Oferece-lhe de um lado um penedo, de outro um charco”<sup>129</sup>.

Pareceu-me que *charco*, então, em termos semânticos e rítmicos, carregaria melhor as fortes associações e as conotações sugeridas pela palavra *bog*. Quando Hogan se refere aos *Plumstead marshes*, de Londres, entretanto, manteve o termo *pântano*.

São muitos os outros casos, nesses três contos, em que Hogan usa palavras que fogem à definição convencionalmente aceita e se desdobram em todo o potencial criativo de uma semântica idiossincrática, oblíqua e inesperada - onde o tradutor se vê frente à tarefa não de traduzir uma palavra ou frase, mas de ecoar a singularidade e a eficácia estética da voz poética do autor. Em minha tradução, tentei fazer ressoar a mesma estranheza, o mesmo sobressalto provocado pela linguagem de Hogan, uma vez que “Desde que haja um efeito poético, há um problema poético de tradução, o problema de uma poética da tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. 55).

<p>... past a town of limestone houses, garden houses, anchovies and cloves, women's magazines, calendars, and <b>roses already buffeting and blowing away</b>.</p> <p><i>Marigold Fire</i>, p. 64</p>	<p>... passando por uma cidade de casas de pedra, casas com jardins, anchovas e cravo-da-índia, revistas femininas, calendários e <b>rosas açoitadas pelo vento e já despetalando</b>.</p>
--	--

- No sentido presente nesta frase, o verbo *to buffet* significa bater violenta e repetidamente, em especial se tratando do vento ou de ondas. *To blow away* significa ser levado pelo vento. Para evitar a repetição de *vento*, ideia presente em ambas as expressões, construí a frase *rosas açoitadas pelo vento e já despetalando*.

<p>The city I arrived in was experiencing its first <b>buffeting</b> of punk hairdos;</p> <p><i>The Airedale</i>, p. 74</p>	<p>A cidade onde cheguei estava começando a ser <b>esbofeteada</b> por penteados punk;</p>
---	--

- Neste outro trecho, o verbo *to buffet* significa bater com o punho ou a palma, socar ou estapear. Escolhi *esbofetear* tanto porque o som é mais parecido com o da palavra inglesa como porque a conotação de “insulto” em *esbofetear* é mais forte. Em termos sintáticos, mudei o substantivo pela voz passiva verbal porque a tradução

<sup>129</sup> <<http://www.classicistranieri.com/jose-maria-eca-de-queiroz-a-irlanda-e-a-liga-agraria.html>>  
A edição mais recente do livro de Eça Queiroz, *Cartas de Inglaterra*, foi publicada em Lisboa pela Alethea Editora, em 2014.

rigorosamente literal, que seria *esbofeteamento*, soaria canhestra e pouco convincente em português.

<p>Cocktails were <b>barraged</b> towards the glitter of the light.</p> <p><i>The Airedale</i>, p. 75</p>	<p>Uma <b>saraivada</b> de coquetéis disparou contra o cintilar das luzes.</p>
---	--

- O verbo *to barrage* é um termo militar usado por Hogan de forma intensamente metafórica na frase acima. O verbo significa acionar uma descarga concentrada de artilharia, mísseis ou armas de fogo e poderia ser traduzido em português pelo verbo *saraivar*, que resultaria em *Coquetéis saraivaram...*, construção que me soou forçada. Preferi, em seu lugar, o substantivo *saraivada*.

<p>...leading <b>straddling tiny marches</b> through the city,</p> <p><i>The Airedale</i>, p. 78</p>	<p>...liderar <b>passeatas minúsculas e atarantadas</b> através da cidade,</p>
--	--

- O verbo *to straddle*, geralmente, significa postar-se, sentado ou de pé, com uma perna de cada lado, como no montar a cavalo. Em sentido derivado e coloquial, *to straddle* significa não tomar partido, assumir uma posição dúbia. Na presente acepção do termo, entretanto, temos o sentido de espalhar-se de maneira desordenada, descoordenada ou a esmo, que Hogan, inventivamente, usa para adjetivar passeatas. Traduzi a frase como *passeatas minúsculas e atarantadas*.

<p>The city at night <b>wound on</b>. I <b>unravelled</b> the streets.</p> <p><i>The Airedale</i>, p. 81</p>	<p>A cidade à noite <b>se enovelava</b>. Eu <b>desemaranhava</b> as ruas.</p>
--	---

- A expressão *wound on* é metafórica e poeticamente polissêmica, e aqui é usada em um jogo de palavras. Dois significados seriam possíveis: o de *serpentear* ou seguir um caminho sinuoso, que pareceria mais coerente com uma caminhada pela cidade, e o de enrolar em torno de um centro, como em *enovelar*. Baseando-me na frase seguinte, que fala de *unravel*, ou *desembaraçar*, escolhi *enovelar*, jogando com o *desemaranhar* da frase seguinte.

<p>A gull spiralled into the air above our mansions, a festive <b>eddyng</b> of a white uprising streamer.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 102</p>	<p>Uma gaivota rodopiava no ar sobre nossas mansões, o <b>corrupio</b> festivo de uma fita branca subindo no vento.</p>
--	---

<p>the grass insects called out their litanies, <b>eddyng to and fro</b>, done with the business of the day</p> <p><i>Marigold Fire</i> p. 66</p>	<p>e na grama insetos cantavam sua litania, <b>rodopiando em vaivém</b>, findo o dia de trabalho</p>
---	--

<p>What had really caused <b>an eddy in my gait</b> had been the way Denny had referred to his mother.</p> <p><i>The Airedale</i>, p. 80</p>	<p>O que realmente causou <b>um tropeço em meu andar</b> foi a maneira como Denny se referiu a sua mãe.</p>
--	---

- *Eddy*, palavra relativamente incomum que Hogan usa com certa frequência, significa um redemoinho, ou qualquer movimento em círculo, e também uma opinião que vai em sentido contrário à tendência dominante e *to eddy* é o verbo correspondente. Nas duas primeiras ocorrências acima, usei as traduções *corrupio* e *rodopiando em vaivém*. Na terceira, o sentido é mais figurado, sugerindo uma hesitação. Decidi-me por *tropeço*, uma vez que o que está em questão é o andar.

<p>Nearby Our Lady of Knock appeared and <b>she rummaged with my dreams</b>.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 88</p>	<p>Ali por perto, Nossa Senhora de Knock apareceu e <b>ela bisbilhotava meus sonhos</b>.</p>
---	--

- *To rummage* significa uma fazer busca pouco sistemática e apressada em um recipiente, desorganizando seus conteúdos no processo. Um tradução em português seria *remexer, revirar*. Como a frase sugere uma inspeção repressiva, ou um ato de espionagem, me ocorreu a tradução *bisbilhotar*.

<p>A boy from Sweden passed the man's lavatory, <b>a rucksack caked on his back</b>.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 90</p>	<p>Um garoto da Suécia passou pelo banheiro masculino, <b>uma mochila emplastrada nas costas</b>.</p>
---	---

- O verbo *to cake*, referindo-se a uma substância grossa e pastosa, como lama, por exemplo, significa *endurecer ao secar*. Hogan faz um uso muito peculiar desse termo, aplicando-o em seu texto a uma mochila, sugerindo que ela parecia colada às costas do rapaz como um emplastro. Daí eu me decidir pela tradução *emplastrada*.

<p>Theobald Wolfe Tone slouched along Sutherland Avenue in an old manky coat, <b>a newspaper cutting dripping from his pocket.</b></p> <p><i>Elysium</i>, p. 104</p>	<p>Theobald Wolfe Tone <b>se arrastava</b> pela Sutherland Avenue num casaco velho e vagabundo, <b>um recorte de jornal entornando do bolso.</b></p>
--	--

- Hogan usa o verbo *to drip*, pingar, ou derramar, sempre usado para líquidos, para descrever um recorte de jornal saindo de um bolso. Na tradução, usei *entornar*, para ater-me à imagem de coisa líquida.

<p>This city, this <b>unkind sprawl</b>,</p> <p><i>Elysium</i>, p. 111</p>	<p>Esta cidade, este <b>espraiamento desapiidado</b>,</p>
--	---

- *Sprawl*, no sentido aqui usado por Hogan, significa algo que se espalhou por uma vasta extensão de forma irregular e desordenada. A única solução aceitável que encontrei para traduzir esse termo foi *espraiamento*, adjetivado por *desapiidado*, traduzindo *unkind*.

<p>I'd prepared myself and preened myself for that role. But a wind on the airport tarmac <b>ruffled my demeanour</b> and cowed me back again to Good Fridays and Pentecost Sundays on a grey small town Irish street.</p> <p><i>The Airedale</i> p. 75</p>	<p>Eu havia me preparado e me ataviado para o papel. Mas um vento na pista do aeroporto <b>amarrotou minha pose</b> e me fez recuar acovardado de volta a sexta-feiras santas e a domingos de Petencostes numa rua de uma cinzenta cidadezinha irlandesa.</p>
---	---

- O verbo *to ruffle* significa tanto pregar, franzir ou enrugar quanto desmanchar e despentear. Escolhi a tradução *amarrotar*, mais coloquial e singela. O substantivo *demeanour* significa comportamento, conduta ou postura. Hogan, nessa frase, usa essa palavra em sentido figurado, referindo-se a uma aparência física cuidadosamente montada para impressionar, o que decidi traduzir por *pose*.

<p>When I met him in later life he had kept that face like <b>a chalking-up area for pain.</b></p> <p><i>The Airedale</i> p. 72</p>	<p>Quando o encontrei mais tarde na vida ele havia conservado aquele rosto como um <b>placar do jogo da dor.</b></p>
---	--

- *To chalk up* significa marcar pontos em um jogo, referindo-se ao quadro onde se anotava com giz os pontos feitos por cada competidor. Como essa imagem não tem correspondente em português, usei a tradução *placar*. Em vez de usar apenas *o placar da dor*, incluí a palavra *jogo*: *o placar do jogo da dor*.

Dee-Dee was off <b>gallivanting</b> .  <i>Marigold Fire</i> p. 64	Dee-dee <b>saracoteava</b> por ali.
---	-------------------------------------

- O verbo *to gallivant* significa ir de um lugar a outro em busca de diversão ou prazer ou, em outro sentido, em busca de aventuras amorosas. Em se tratando de uma criança, decidi que *saracotear* seria uma boa tradução.

I wanted to stop and thank them but the crowd was too thick and <b>too outward rushing</b> .  <i>Elysium</i> , p. 110	Eu quis parar e agradecer a elas, mas a multidão era compacta demais e <b>impetuosa demais</b> .
---	--

- A expressão *outward rushing*, que é a forma adjetivada do verbo *to rush outward*, que significa mover-se rapidamente para fora, ou em sentido oposto a um centro, não possui um correspondente direto e é de difícil tradução em português. Neste caso, resolvi adotar a reescritura poética de expressar mais uma sensação que o movimento específico descrito, e traduzi *too outward rushing* por *impetuosa demais*.

He was a part of me caught for years in the act of approaching and with all the <b>attendant vagueness of line</b> that entailed.  <i>Elysium</i> , p. 99	Ele era um pedaço de mim preso há anos no ato de se aproximar e com toda <b>a imprecisão de contornos</b> que isso implicava.
---	---

- *Vagueness of line* é uma expressão peculiar usada por Hogan. Uma tradução literal, *vagueza de linha* seria possível, embora eu tenha dúvidas quanto à sua clareza, porque *line*, no vocabulário inglês das artes plásticas, tem também o sentido de contorno, o que não acontece no português. Preferi, portanto, usar *imprecisão de contornos*.

### 3.2.2 Traduzir o Ritmo

*Você me pergunta o que é o ritmo? É uma escolha particular de expressões, é uma certa distribuição de sílabas longas ou breves, duras ou suaves, surdas ou sonoras, leves ou pesadas [...] e esta arte não é feita de convenções tanto quanto a luz e as cores do arco-íris; não se aprende, não se comunica [...] Inspira-se de um gosto natural, da mobilidade da alma, da sensibilidade. É a própria imagem da alma.*  
Denis Diderot<sup>130</sup>

<sup>130</sup> Diderot, *Salon de 1767*, apud Ferreira, 2012, p. 99.

A teoria metassemântica de Henri Meschonnic, sendo uma semântica da enunciação, coloca o sujeito no centro da linguagem e vê a voz, única e pessoal, como o lugar privilegiado dessa subjetividade. A oralidade, segundo ele, seria a poética dessa voz (MESCHONNIC, 2006, p. 41), que recoloca o corpo na linguagem, como uma carga pulsional máxima, direcionada do corpo para a linguagem: “A manifestação de um gestual, de uma corporeidade, e de uma subjetividade na linguagem” (MESCHONNIC, 2006, p. 18). A oralidade seria então a “física do discurso” (*idem*, p. 4) e, na voz, não haveria meramente prosódia no sentido linguístico - modulações de altura, intensidade, timbre e entonação - haveria também o corpo e seus signos, um corpo erotizado e sexualizado, profundamente personalizado e indiscernível da significação.

Em *Critique du Rythme*<sup>131</sup>, Meschonnic escreve:

Eu defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes linguísticos e extra-linguísticos ... produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical, à qual chamo de significância: quer dizer, os valores próprios a um discurso e a um único discurso. Essas marcas podem se situar em todos os 'níveis' da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais e sintáticos” (MESCHONNIC, *apud* MICHON, 2010, p. 2) (tradução minha).<sup>132</sup>

Nessa mesma obra, Meschonnic coloca os conceitos básicos de sua teoria do ritmo: “o ritmo é uma configuração tanto da enunciação quanto do enunciado”, “o ritmo não é um signo”, “o ritmo faz uma antissemiótica”, e “ele mostra que o poema não é feito de signos embora linguisticamente seja composto de signos” (MESCHONNIC, *apud* NEUMANN, 2014a, p. 53). O linguista-poeta define o ritmo - esse significante ao mesmo tempo único e múltiplo - como a teoria e a prática do sistema que recusa a redução da poética à palavra, ao signo. “É por isso que o ritmo não está em nenhuma palavra separadamente, mas em todas juntas, é o gosto do sentido. Sua física.” (MESCHONNIC, 2006, p. 4). O ritmo é forma em movimento, o movimento do discurso vivo de um sujeito vivo, com o qual as teorias do signo e da língua, fixas e estáticas, não conseguem lidar. O ritmo é, portanto, não o oposto do significado, e sim “o modo de

---

<sup>131</sup> Henri Meschonnic, *Critique du Rythme: anthropologie historique du langage*, Lonrai, França: Editions Verdier. 2009.

<sup>132</sup> "Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques" (Meschonnic, *Critique du Rythme*, pp. 216-217).

significar” (*idem*, p. 43). “Daí que o ritmo, como a prosódia, seja o significante maior” (*idem*, p. 38).

Em Meschonnic, a oralidade poética não se confunde nem com a “imitação do falado no escrito” (*idem*, p. 8) nem com o “registro popular” (*idem*, p. 24), como tende a propor a teoria tradicional fundada no paradigma do signo, que concebe a oralidade como ausência de escrita e não como o movimento da voz, seja na fala, seja na escrita.

Da mesma forma, Meschonnic não subscreve ao sentido tradicional do ritmo, que o reduz à métrica contável. “A oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado” (MESCHONNIC, 2006, p. 8) e deixa “ao ritmo (no sentido corrente) uma definição meramente fônica, ao mesmo tempo em que binária, mensurável, discreta.” (MESCHONNIC, 2006, p. 17).

“Eu não considero mais o ritmo como uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos. Na pista de Benveniste ... entendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso.” (MESCHONNIC, 2010, p. 41).

Essa identificação do oral com o falado, segundo Meschonnic, mantém o modelo do primado da língua sobre o discurso, no qual o discurso é estudado através dos conceitos da língua. O sentido tradicional de ritmo, segundo ele, é uma “oralidade do binário, sem ritmo, sem teoria, sem análise. Sua única referência implícita: o ritmo silábico, que se conta” (MESCHONNIC, 2006, p.33). O ritmo, para ele, é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escrita, figurando como o movimento da voz na escrita, e o oral é o primado do ritmo no discurso (MESCHONNIC, 2010, p. 44). “E se alguma coisa mostra que há oral no escrito, e que o oral não é o falado, é exatamente a literatura” (MESCHONNIC, 2006, p.18), e “a escritura, paradoxalmente, é a melhor ilustração da oralidade. Sua realização por excelência.” (MESCHONNIC, 2006, p. 7).

Segundo Meschonnic, a teoria que se prende ao signo linguístico, opõe não apenas o oral ao escrito, mas também, e conseqüentemente, o romance à poesia, a prosa ao verso e, sobretudo, a linguagem literária à linguagem comum:

A poesia, aquém e além da oposição entre o verso e a prosa, toma a linguagem ordinária e mostra que toda linguagem é ordinária, e que ela surge daí. Ela é o ato pelo qual o ordinário se descobre em toda a linguagem. E é, então, através da poesia que não há mais linguagem ordinária, com algo que resta definir, que é o oral, e onde a literatura, a poesia em particular, impede o signo de passar. Assim como o corpo

(gestos, ritmo, mímica, entonação) não passa no signo.  
(MESCHONNIC, 2006, p. 15).

O ritmo, então, seria a expressão daquele “inapreensível, misterioso”, a que se refere Walter Benjamin em *A Tarefa do Tradutor*. A escritura é o que acontece quando alguma coisa é feita na linguagem por um sujeito, de um modo inédito até aquele momento. A escritura cessa onde começa o já definido, o já conhecido, “...então a escritura participa do desconhecido. Ou seja, do ritmo” (MESCHONNIC, 2006, p. 9), que é “a semântica do infinito” (MESCHONNIC, 2010, p. xxi). O ritmo seria então a presença do desconhecido e do visionário no texto, produtor de metáforas, de polissemias e de sentidos inéditos.

A tradução, portanto, teria que partir, antes de mais nada, de uma escuta, de um reaprendizado da escuta do ritmo no discurso, escuta da voz singular de um sujeito, expressa na escrita em toda sua materialidade, em toda a sua corporalidade. Só com a escuta do ritmo podemos nos livrar tanto do “império dos significados” - a tradição hermenêutica, focada na interpretação, como dos excessos da tradição formalista, que separa a linguagem poética da linguagem cotidiana. (BASTOS, 2012, p. 167).

Não se trata apenas de reconhecer que o ritmo existe, em sua acepção comum de cadência. “Mais do que lembrar, banal e estilisticamente, que há ritmo em um texto e que a tradução deve levá-lo em conta. Isso seria permanecer no sentido tradicional do ritmo.” (MESCHONNIC, 2010, p. 41). Trata-se da escuta daquilo para que o signo, que reduz a linguagem à língua, nos tornou surdos: “Surdos ao discurso. Surdos ao discurso como atividade dos sujeitos... que não separa na linguagem o corpo e o sentido” (MESCHONNIC, 2010, p. xxi). Daí a necessidade de reaprender um modo de escuta, de ouvir o sujeito, e o sujeito está no ritmo.

A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar. (MESCHONNIC, 2010, p. 43)

O ritmo, portanto, é aquilo que *deve* ser traduzido, porque é ele, e não a forma fixa do signo nem a interpretação do sentido, que portam a unidade do discurso e a sua verdade. “A oralidade, enquanto marca característica de uma escrita, realizada na sua



plenitude somente por uma escrita, é o jogo da poética do traduzir.” (MESCHONNIC, 2010, p.xxxvi).

Desmond Hogan é um autor de forte oralidade e, em sua prosa, o ritmo - a língua como movimento - é o modo de significar por excelência. Seus textos convidam a uma leitura em voz alta que ponha em evidência o sincopado de suas frases, suas repetições poéticas - diferentes, segundo Meschonnic, das “repetições tagarelas” que imitam a característica redundante da língua falada (MESCHONNIC, 2006, p. 29). Mesmo em uma leitura mental esse ritmo é audível, inseparável do sentido e, em si mesmo, construtor de sentido. Em Hogan, as repetições funcionam como reverberações, ecos internos ao texto, onde forma e conteúdo são indistinguíveis.

<p>The parents had already gone; father a man with a beard and a red check shirt, mother a woman always <b>complaining, complaining</b> about the town, the people, the lack of diversion. In many ways the Kenneally's was a home of <b>complaints</b>; Mr Kenneally <b>complained</b> his pictures weren't good enough; Mrs Kenneally <b>complained</b> about the orange juice she was drinking, about the weather, too warm, too wet; Bernard <b>complained</b>, he was lonely; Dee-Dee <b>complained</b>. He was fed up with this leprechaun town. Only Anna sang like an Italian soprano in the lavatory.</p> <p><i>Marigold Fire</i> p. 62</p>	<p>Os pais já tinham ido; o pai um homem de barba e camisa xadrez vermelha, a mãe uma mulher que <b>se queixava</b> o tempo todo, <b>se queixava</b> da cidade, das pessoas, da falta de diversão. De muitas maneiras os Kenneallys eram uma família <b>de queixas</b>; Mr Kenneally <b>se queixava</b> de que seus quadros não eram bons o bastante; Mrs Kenneally <b>se queixava</b> do suco de laranja que estava bebendo, do clima, quente demais, úmido demais; Bernard <b>se queixava</b> de solidão; Dee-dee <b>se queixava</b>. Ele estava farto desta cidade de leprechauns<sup>1</sup>. Só Anna cantava como uma soprano italiana no banheiro.</p>
--	--

No trecho citado acima, Hogan retrata, com repetições insistentes, a monotonia do tédio de toda a família, expresso na palavra “queixas: *“mother a woman always complaining, complaining...”* e, mais adiante, *“Mr Kenneally complained... Mrs Kenneally complained... Bernard complained... Dee-dee complained”*. E terminando o parágrafo, o contraponto da menina satisfeita que cantava como uma soprano.

<p>Denny was <b>wild</b>; he had <b>wild</b> chestnut hair, <b>wild</b> confluences of freckles, <b>wild</b> and expansive short trousers.</p> <p><i>The Airedale</i>, p. 70</p>	<p>Denny era <b>doido</b>; ele tinha um cabelo de um arruivado <b>doido</b>, confluências <b>doidas</b> de sardas, calças curtas <b>doidamente</b> largas.</p>
--	--

Neste outro trecho, a repetição do adjetivo *wild* em relação a Denny, o amigo de infância, presente quatro vezes em uma frase curta, traça um retrato poético do personagem, mais eloquente do que descrições minuciosas o seriam.

Uma outra marca rítmica do texto de Hogan, principalmente nas passagens descritivas de seus contos, são suas frases curtas, incisivas e carregadas de significância, que conseguem o prodígio de serem compactas sem serem lacônicas. Uma prosa em staccato.

<p>Swans, very clean swans; little neon-emblazoned retreats; hills; wave-like lanes. A spiralling journey. Conversation. I was the film maker. Denny Bannerton was an auspicious and regular part of the newspapers and behaved as such. I was treated to propaganda. I listened to the water, the breeze, the swans.</p> <p><i>The Airedale</i>, p. 76</p>	<p>Cisnes, cisnes muito limpos; lugarezinhos escondidos brasonados de neon; morros; colinas ondeantes. Uma jornada em espiral. Conversas. Eu era o cineasta. Denny Bannerton era uma figura auspiciosa e costumeira nos jornais e se comportava como tal. Fui brindado com propaganda. Escutei a água, a brisa, os cisnes.</p>
---	--

<p>'Where do I begin? Let's see. Let me rack my brains. Brown bogs. Creaking, spinning bicycles. Milk churns. Girls were solicitous about scapulars. Geese were coy. I shared a secret with the heavens. I was to be sainted one day. Girls rummaged through bogs. Girls were friends until men came along.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 98</p>	<p>“Por onde eu começo? Vejamos. Deixa eu vasculhar minha memória. Charcos cinzentos. Bicicletas rangendo e girando. Batedores de manteiga. As garotas eram escrupulosas com seus escapulários. Os gansos eram recatados. Eu dividia um segredo com os céus. Um dia eu ia ser santificada. Garotas esquadriavam os charcos. As garotas eram amigas até que os homens vieram.</p>
--	--

Pessoas, cenas, situações são descritas em imagens estanques, de forma intensamente expressionista, em um mínimo de palavras: “*Brown bogs. Creaking, spinning bicycles. Milk churns. Girls were solicitous about scapulars. Geese were coy. I shared a secret with the heavens. I was to be sainted one day*”. Ou, em outro trecho, “*Swans, very clean swans; little neon-emblazoned retreats; hills; wave-like lanes. A spiralling journey. Conversation. I was the film maker. Denny Bannerton was an auspicious and regular part of the newspapers and behaved as such*”.

Em alguns trechos da tradução, a questão do ritmo e da oralidade se mostrou mais importante que a estrita literalidade semântica ou sintática. Esses trechos exigiram um

grau de manipulação que propiciasse uma cadência e uma musicalidade mais próximas à do original, como nos exemplos abaixo:

<p>Now he would be staring into the fields, gold, one <b>rushing by as quick as the other</b>,</p> <p><i>Marigold Fire</i> p. 65</p>	<p>Agora ele estaria olhando para os campos, ouro, <b>chispando rápidos um a um</b>,</p>
--	--

- *To rush* significa mover-se com pressa, e o advérbio *by* acrescenta a ideia de passar em relação ao observador. Aqui, usei a tradução *chispando*. O principal ponto na tradução desta frase, entretanto, é que decidi abandonar a tradução estritamente literal por achar que ela resultaria em uma frase pesada em termos de ritmo: *chispando um tão rápido quanto o outro*. Preferi uma tradução mais leve, de ritmo mais fluente, *chispando rápidos um a um*.

<p>the <b>odd</b> marigold patch and the <b>odd</b> festive eye of a burly contrywoman.</p> <p><i>Marigold Fire</i> p. 67</p>	<p><b>aqui e ali</b> um tufo de margaridas e <b>aqui e ali</b> o olho festivo de uma camponesa atarracada.</p>
---	--

<p>the grass gleaming and the hay laid low, sparkling and flailing with the <b>odd</b> poppy.</p> <p><i>Marigold Fire</i> p. 61</p>	<p>a grama cintilando e o feno por terra, faiscando, açoitado por alguma papoula <b>desgarrada</b>.</p>
---	---

- O adjetivo *odd*, que Hogan usa com certa frequência em seus textos, e quase sempre de modo peculiar, tem vários significados bastante distintos, os mais comuns entre eles sendo, *ímpar* (como em número ímpar) e *estranho*, *excêntrico*. As demais acepções são de tradução mais difícil.

No primeiro trecho acima, Hogan usa a palavra *odd* no sentido de algo que ocorre de forma infrequente, esparsa ou irregular: *...the odd marigold patch and the odd festive eye*. Neste caso, mudei a construção da frase e traduzi *odd* por *aqui e ali*, indicando ocorrência esparsa e aleatória.

No segundo trecho, *odd* tem o significado de algo separado de seu par, desparelhado, disparatado, ou isolado de um grupo ou conjunto. Traduzi *the odd poppy* por *alguma papoula desgarrada*. Em ambos os exemplos, o elemento ritmo foi o critério para a escolha da tradução.

<p>A fire blazed <b>obligingly</b>.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 112</p>	<p>Um fogo ardia <b>prestativo</b>.</p>
---	---

- O advérbio *obligingly* deriva do verbo *to oblige*, que significa fazer algo para agradar alguém, obsequiar. Como um advérbio, obsequiosamente, por exemplo, soaria pesado e artificial, além de quebrar o ritmo da frase, preferi usar o adjetivo *prestativo*.

roses already buffeting and blowing away. <i>Marigold Fire</i> p. 64	rosas açoitadas pelo vento e já despetalando.
---	---

- Nesta frase, mudei a posição do advérbio *já*, que em inglês se liga a *buffeting*, e em português se liga a *despetalando* por uma questão do ritmo da frase. A tradução literal seria: *rosas já açoitadas pelo vento e despetalando*, que me soou desagradável como um verso de pé quebrado. Essa pequena alteração possibilitou reproduzir a cadência da frase original, mais importante que a posição do advérbio.

...marigolds burst into everyone's attention, orange, gold, lacrymose brown ones, but if it hadn't been for the marigolds I would have gone mad. <i>Marigold Fire</i> p. 61	...margaridas berravam por atenção, alaranjadas, douradas, algumas de um marrom lacrimoso, mas não fosse pelas margaridas eu teria enlouquecido.
--	--

- A tradução literal, que seria *margaridas explodiam na atenção de todos* não me pareceu funcionar bem em português, nem em termos idiomáticos nem em termos de ritmo. Preferi expressar essa ideia com *margaridas berravam por atenção*, que expressa bem essa presença excessivamente conspícua, escandalosa, que Hogan descreve.

There I balked. <i>Elysium</i> , p. 99	Foi aí que eu dei um basta.
---	-----------------------------

- *To balk* significa recusar-se a aceitar uma ideia, recusar-se a prosseguir em determinada linha de ação ou, em referência a um animal, empacar. A fim de empregar uma expressão curta e peremptória, como a do original, me resolvi por traduzir *balked* por *dei um basta*.

Theobald Wolfe Tone slouched along Sutherland Avenue... <i>Elysium</i> , p. 104	Theobald Wolfe Tone se arrastava pela Sutherland Avenue...
--	--

- Aqui, Hogan usa o verbo preposicional *slouch along*, que significa andar em postura curvada ou desleixada. Uma tradução literal implicaria usar advérbios longos e quebrar por completo o ritmo da frase. Preferi traduzir *slouch along* por *se arrastava*, que descreve com precisão razoável a postura e o movimento e, por tratar-se de uma única palavra, reproduz a cadência do original.

### 3.2.3 Pontuar o Ritmo

*Mr. R., though perhaps not a master of the very first rank,  
was at least a true artist who fought on his own ground  
with his own weapons for the right to use an  
unorthodox punctuation corresponding to singular thought.  
Vladimir Nabokov, *Transparent Things*<sup>133</sup>*

O ritmo, de importância tão crucial para a prosa como para o verso, depende de uma cadência perceptível ao ouvido. “Mesmo lendo em voz baixa (ou até na cabeça), ouvimos o que lemos. A escrita tem um som, um ritmo, uma oralidade” (FERREIRA, 2012, p. 101). Na grafia do ritmo são utilizados elementos tais como o tamanho e a divisão dos parágrafos, a separação de frases e os sinais de pontuação, que vão representar tanto o fluir contínuo quanto as pausas - suaves ou abruptas - que configuram as cadeias sonoras do texto e expressam de forma sensorial, audível, o andamento musical, o tempo da carga emotiva do enredo - sua oralidade. Essa notação gráfica, tal como a notação musical, separa as frases e transpõe para o papel a cadência e as pausas, os sons e os silêncios que caracterizam a oralidade do texto, seu encadeamento sonoro. O ritmo está na construção das frases, nos fonemas, na entonação, na intensidade, nas repetições e também na pontuação.

Criticando a tradução francesa de *Uma Pequena Mulher*, de Franz Kafka, Meschonnic, em *Poética do Traduzir*, escreve:

Desde a pontuação até a ordem dos grupos e das palavras, ao número e lugar dos modalizadores, partículas de atenuação, de meticulosidade, de hesitação, de denegação, o discurso de Kafka é um gestual, um ritmo, uma prosódia. Isto é, uma oralidade (MESCHONNIC, 2010, p. 144)

E, segundo ele, a pontuação é um dos elementos que mais sofre com aquilo a que ele chama de “teratologia da tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. xxxiv), as deformações cometidas em um texto por uma tradução que degrada a poética em retórica e reduz o discurso à língua em nome das convenções beletristas, da clareza e da correção

---

<sup>133</sup> "Mr. R., embora talvez não sendo um mestre de primeiríssima linha, era ao menos um verdadeiro artista que lutava em seu próprio território com suas próprias armas em defesa do direito de usar uma pontuação não-ortodoxa que correspondesse a um pensamento singular" (tradução minha). Vladimir Nabokov, *Transparent Things*, New York: McGraw-Hill, 1972, p. 8.

gramatical<sup>134</sup>. Comentando as reedições de clássicos franceses, Meschonnic diz que “não existe ainda quase nenhuma edição dos textos franceses dos séculos XVI, XVII e XVIII que não corrija a pontuação. O mal atinge também os modernos” (*idem*, p. 19). Os exemplos se repetem: “A recente reedição das *Oeuvres Complètes* de Corneille diz respeitar a pontuação dos originais de 1682, “salvo quando ela chocaria muito gravemente os hábitos do leitor de nossa época” (*idem*, p. 20). O leitor moderno e seus hábitos linguísticos supostamente intocáveis é sempre o álibi. Em *De l'esprit des loix*, de Montesquieu, a pontuação da edição de 1757 foi modificada “algumas vezes para dar mais clareza às frases longas”, ao que Meschonnic observa que “o editor é mais juiz da clareza que o autor” (*idem*, p. 21). E o teatro de Racine foi modernizado em 1950, com base no argumento de que a pontuação de 1697 não era “fixada”. “Como se a pontuação moderna fosse fixada. Como se alguma coisa fosse fixada na linguagem” (*idem*, p. 23). E como se a literatura estivesse sujeita a normas, que em sua maioria, se reduzem a convenções tipográficas.

Meschonnic conclui afirmando que: “Os editores não sabem ainda hoje que a pontuação na poética de um texto é seu gestual, sua oralidade.” (*idem*, p. 23).

A pontuação de Hogan é imprevisível. Ele, às vezes, obedece as normas tradicionais e a sintaxe mais convencional, com vírgulas nos lugares corretos, conforme manda a gramática. De outras, em geral em passagens de forte emocionalidade, ele ignora vírgulas e pontos e despeja no papel longas frases sem pontuação, sugerindo a forte oralidade de um falar quase sem fôlego. Ao traduzir, respeitei essas oscilações de sua prosódia, de sua gestualidade oral, reproduzindo o fluir ininterrupto de suas frases longas, traduzindo “o marcado pelo marcado e o não-marcado pelo não marcado” (MESCHONNIC, 2010, p. 31), sem a preocupação de criar uma clareza e uma correção que não eram a intenção de Hogan, e sem a intenção de respeitar as regras convencionais da pontuação gramatical que, por sinal, são controversas, não havendo sequer uma definição consensual entre as diversas escolas.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Segundo Meschonnic, são quatro as formas de teratologia da tradução: *supressões*, *acréscimos*, *deslocamentos*, *não-concordância* (muitas palavras para uma mesma palavra) e *anticoncordância* (uma mesma palavra para muitas diferentes). *Poética do Traduzir*, 2010, p. xxxv.

<sup>135</sup> As principais dessas tendências são, em primeiro lugar, a *retórica*, baseada na oratória e na oralidade do texto, vendo os sinais de pontuação como marcadores das pausas respiratórias e da entonação. A escola *gramatical/sintática*, ou lógica, vê a pontuação como marcadores da estruturação sintática e da estrutura frásica, e pauta-se por regras precisas. Em 1984, G. D. Little apontou a existência de um terceira tendência - a *tipográfica* - ditada pelas editoras de livros e jornais, que acabaram por assumir o papel de árbitros máximos da prática de pontuação em redação. Diversos outros autores admitem a existência de uma quarta tendência, a *estilística*, orientadas por uma poética pessoal subjetiva e não

Mais que tudo, tratei o texto de Hogan como produto da “língua literária” citada por Eugenio Coseriu em sua conceituação de *norma* linguística<sup>136</sup>. Essa língua literária, por sua natureza essencialmente estética e expressiva, adquire “licença poética” para circular livremente entre as diversas normas e registros, consistindo numa *supranorma* imune às obrigatoriedades gramaticais a que as demais variantes estão sujeitas (CASTELAR DE CARVALHO, 2003, p. 68).

<p>On a night vaguely ingrained with rain in a hilly city in the very south of Ireland I finally scrambled off that letter to Mrs Bannerton.</p> <p><i>The Airedale</i>, p. 82</p>	<p>Numa noite vagamente instilada de chuva numa cidade montanhosa do extremo sul da Irlanda eu finalmente consegui rabiscar a tal carta para Mrs Bannerton.</p>
--	---

<p>Sometimes in the middle of the night I had gone back and picked up a child who'd been waiting on a street in Poland for a long time. There was a country where my child could be born or failing that where I could give birth to the latent little boy in myself.</p> <p><i>The Airedale</i>, p. 86</p>	<p>Às vezes no meio da noite eu voltava e socorria uma criança que há tempos esperava numa rua da Polônia. Havia um país onde meu filho poderia nascer ou na falta disso onde eu pudesse parir o menininho latente que havia dentro de mim.</p>
---	---

<p>... I had to fight to keep the pure lines in my body and with my physical beauty flawed by childbirth and the idea of lechery ruptured by marriage my husband collected girls in the bogs and brought them off to Achill for weekends, making love to them under a crucifix situated high over the Atlantic.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 89</p>	<p>... e tive que lutar para manter as linhas puras de meu corpo e com minha beleza física marcada por partos e as ideias lascivas rompidas pelo casamento meu marido catava garotas pelos charcos e as trazia para Achill para fins de semana, e fazia amor com elas ao pé do crucifixo situado bem alto sobre o Atlântico.</p>
--	--

---

passível de ser codificada em regras, portanto praticamente ignorada pelos manuais de gramática. (Serenio, 2014).

<sup>136</sup> O conceito de *norma* foi proposto por Eugenio Coseriu que, partindo da distinção saussuriana entre *língua* e *fala*, propôs uma categoria intermediária - a norma. As diversas categorias de normas seriam, portanto, sub-códigos do código maior representando pela língua propriamente dita, "um conjunto de realizações constantes e repetidas, de caráter sociocultural e dependente de vários fatores operantes na comunidade idiomática" (Castelar de Carvalho, 2003, p. 65). Essas normas seriam, a *norma culta padrão*, a *norma coloquial* e a *norma popular*. A *língua literária* seria uma exceção.

<p>I did not know what I was saying goodbye to when I purchased fresh emerald boat tickets to England in a shop in Castlebar in October for myself and my children.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 92</p>	<p>Eu não sabia a que estava dizendo adeus quando comprei passagens de barco para a Inglaterra de um verde-esmeralda fresco numa loja de Castlebar em outubro para mim e meus filhos.</p>
--	---

<p>... girls in newly laundered dresses and with new hairdos, before going to dances, fell on their knees in front of her and hands raised high in prayer begged her not to allow them to be shipwrecked in the jostle of a good man on the ballroom floor of their fledgling years.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 98</p>	<p>... garotas de vestidos recém-lavados e penteados novos, antes de irem para os bailes, caíam de joelhos em frente a ela e mãos elevadas em oração pediam a ela que não as deixasse naufragar nos sacolejos de um bom homem no salão de baile de seus tenros anos.</p>
---	--

<p>'A lad brought me out of a dance one moonlit night and confessed to me his ambition to be a missionary priest in a Central America republic where the people would have to come to him for advise about revolution and sewers but first he had to do you know what with a young lady. So he asked me if I'd oblige him and lift my skirt.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 99</p>	<p>Um garoto me tirou de um baile numa noite de luar e me confessou sua ambição de ser padre missionário numa república da América Central onde as pessoas iriam a ele para se aconselhar sobre revoluções e esgotos mas antes ele precisava fazer você sabe o que com uma jovem. Então ele me perguntou se eu lhe faria esse favor e levantou minha saia.</p>
---	--

<p>There are lots of laughs, lots of celebrations but the laughter is innermost and most intense when I think of him in the corridors of his prison and I think of the cells of his poetry, now like Easter lilies they grow until they fill my mind and I want to appeal to the prime minister or the queen on his behalf, saying it wasn't his fault; it was other people.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 115</p>	<p>Há muito riso, muita celebração mas o riso é mais íntimo e mais intenso quando penso nele nos corredores da prisão e penso nas celas de sua poesia, agora como lírios de páscoa elas crescem até tomar toda minha mente e quero apelar ao primeiro-ministro ou à rainha em favor dele, dizer que não foi culpa dele; foi de outras pessoas.</p>
--	--



### 3.2.4 Tradução de termos sem correspondente direto

Uma outra questão a ser encarada pela tradução são termos difíceis, não devido à semântica oblíqua e idiossincrática do autor, e sim à falta de correspondência exata entre as unidades dos códigos linguísticos, que faz com que, em uma língua, falte um termo específico para traduzir com precisão satisfatória um termo da outra língua. Nesses casos, o tradutor tem que lançar mão de sua sensibilidade para as nuances semânticas do termo estrangeiro e encontrar na língua-alvo a melhor maneira de expressar a ideia, sem abusar de alongamentos explicativos que resultariam pouco poéticos.

'You are not to play with him. He's <b>wild</b> .' <i>The Airedale</i> , p. 70	“Não é para você brincar com ele. Ele é <b>doido</b> ”.
---	---

- O adjetivo *wild*, em inglês, tem uma grande variedade de significados (selvagem, incivilizado, bárbaro, descontrolado, irracional, emocionalmente perturbado, tempestuoso). Apenas um único desses sentidos, entretanto, tem um equivalente direto em português, que é *wild* no sentido de *selvagem* (como em *animal selvagem*). Neste caso, entretanto, *wild* tem o sentido de descontrolado, indisciplinado, mas nenhum dos sinônimos citados acima tem a mesma carga semântica do termo inglês, e nenhum serviria no presente contexto. Em outro texto, traduzi “*a wild look*” por “um olhar desvairado”. No presente caso, *wild* está sendo usado em sentido coloquial, na fala de uma mãe extremamente conservadora a um filho criança, se referindo em tom crítico a um outro menino de comportamento pouco convencional. Duas possibilidades seriam *maluco* ou *doido*. Escolhi usar o adjetivo *doido*, mais agressivo que *maluco*, e que me pareceu adequado à situação.

Denny in white sleeveless jersey and white trousers combed a cat's fur and muttered a prayer he insisted was in Polish. It was in fact <b>gibberish</b> . <i>The Airedale</i> , p. 70	Denny de colete branco e calças brancas penteava o pelo de um gato e murmurava uma reza que ele insistia que era em polonês. Na verdade era um <b>blá-blá-blá sem sentido</b> .
--	---

- *Gibberish* significa uma fala (oral ou escrita) ininteligível ou sem sentido. Em português, a tradução direta seria *bobajada* ou *besteirada*, que não são adequados porque a conotação de coisa falada estaria ausente. A única palavra portuguesa que se aproximaria a *gibberish* seria *algaravia*, que não é de modo algum adequada ao registro coloquial do texto. Minha solução foi usar o onomatopáico *blá-blá-blá*, definido pelo Dicionário Houaiss como “conversa oca, sem conteúdo; conversa fiada”, decidindo-me por acrescentar *sem sentido* porque essa ideia é mais

proeminente na palavra *gibberish* do que no *blá-blá-blá* português (que pode querer dizer também apenas “falação”, “tagarelice”).

<p>The sun was going down behind the bridge, a global sun, red, streaks like <b>lucozade</b> through the sky.</p> <p><i>Marigold Fire</i>, p. 66</p>	<p>O sol ia sumindo por detrás da ponte, um sol global, vermelho, veios cor de <b>gatorade</b> no céu.</p>
--	--

- Neste caso, trata-se de um problema de tradução intercultural. Segundo o The Free Dictionary.com, *lucozade* é um nome de marca e também um nome genérico para uma série de bebidas energéticas e esportivas na Grã-Bretanha. O nome é desconhecido no Brasil, de modo que usei o correspondente brasileiro *gatorade*, que significa exatamente o mesmo.

<p>As a girl she's been lifted to and fro on gentle waves by <b>currachs</b>.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 105</p>	<p>Ainda menina, ela balançou no vaivém de ondas suaves trazida por <b>currachs</b>.</p>
---	--

- *Currachs* são canoas típicas da Irlanda e Escócia, e o termo, obviamente não tem correspondente em português. Resolvi, neste caso, usar o procedimento que Vinay e Dalbernet vão chamar de “empréstimo”, e Peter Newmark chama de “transferência”<sup>137</sup>, por se tratar de um item cultural, cuja substituição implicaria uma perda em termos da expressividade do texto. Quanto à inteligibilidade para o leitor brasileiro, temos que nos lembrar que esse termo regional, muito provavelmente, também é desconhecido da maioria dos leitores ingleses e americanos, o que não impediu Hogan de usá-lo sem maiores explicações. Optei por manter esse estrangeirismo usado também pelo próprio autor, grafando o termo em itálico e explicando seu significado em nota de rodapé. Adotei o mesmo procedimento com termos que designam figuras da mitologia irlandesa, como *leprechaun* e *banshee*.

Um outro caso mais complexo, que exige do tradutor um esforço concentrado, pondo em cena toda a criatividade de que ele é capaz, é a constante ocorrência dos verbos preposicionais e frasais ingleses, uma das características mais marcantes dessa língua, a que se deve grande parte de sua riqueza e flexibilidade. Nesses verbos, o sentido muda de acordo com a preposição que o acompanha, e a tradução vai exigir ou um complemento ou, na maioria das vezes, a construção de toda uma frase para expressar uma única palavra.

A tradução desses verbos, mais ainda que as de termos sem correspondente exato, coloca problemas para toda a tradução do inglês para outra língua, e muito

<sup>137</sup> Ver BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos Técnicos da Tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 2004.

principalmente para a tradução literária, onde as soluções não podem ser meramente pragmáticas e explicativas. A busca por um bom termo, ao mesmo tempo que causa momentos de sobressalto, às vezes de quase impotência frente ao que, à primeira vista, parece ser uma causa perdida, são também o território livre do tradutor. A total impossibilidade de tradução literal é exatamente o que vai propiciar os saltos criativos, o pensamento divergente e as associações livres que permitirão que o tradutor se coloque como sujeito e autor da tradução, recusando-se a se apagar no anonimato, rejeitando a transparência anódina das soluções convencionais e imprimindo sua marca no novo texto que ele produz. É nesses momentos problemáticos, também, que reside o verdadeiro prazer de traduzir.

Seguem-se alguns exemplos das soluções que encontrei para a tradução desses verbos.

<p>I wanted a word to <b>set me off</b> wandering; <i>Elysium</i>, p. 91</p>	<p>Eu queria uma palavra que <b>me fizesse ganhar estrada</b> e sair vagando por aí;</p>
--	--

- O verbo preposicional *to set off*, neste de seus muitos sentidos, significa partir em viagem, o que seria uma tradução insípida. Escolhi traduzir *set off* por *ganhar estrada*. Uma outra solução, mais direta, seria *por-se a caminho*, que descartei porque esta forma implicaria uma repetição do pronome reflexivo *me* - *que me fizesse por-me a caminho*, que me soou excessiva.

<p>Raymond <b>struggled free</b> from his Buddha position <i>Elysium</i>, p. 95</p>	<p>Raymond <b>desemaranhou-se</b> de sua postura de Buda</p>
---	--

- A expressão verbal *to struggle free* significa soltar-se com esforço. *Desvencilhar-se* seria uma tradução possível, mas não enfatiza tanto a dificuldade da ação quanto *struggle free*. Como a postura de Buda implica pernas entrecruzadas, escolhi o termo *desemaranhar-se*.

<p>When Denny had made his farewells <b>I headed on into the night</b>. There was a lot of way to go. <i>The Airedale</i>, p. 80</p>	<p>Depois de Denny se despedir <b>eu me embrenhei na noite</b>. Havia um longo caminho a percorrer.</p>
--	---

- *To head on*, neste sentido, significa *ir em direção a algo*. A preposição *into* dá a ideia de penetração. Como tradução para *head on into the night*, escolhi o verbo *embrenhar*, que condensa as ideias de ir adiante e de penetrar.

Charitable notes <b>drifted through from</b> Maynooth.  <i>The Airedale</i> , p. 74	Bilhetes caridosos <b>chegavam a esmo</b> de Maynooth.
---	--

- O verbo *to drift* significa ser levado por uma corrente, de água ou vento e, em sentido figurado, *se deixar levar* ou *vagar sem propósito ou à deriva*. A forma com que Hogan usa a expressão *drift through* é muito idiossincrática e parece sugerir algo descuidado, bilhetes escritos não com convicção, mas por pura convencionalidade. A melhor tradução que consegui, e que não me satisfaz inteiramente, foi *chegavam a esmo*.

A train came. <b>It swept by</b> , lighting the sky, burning like Moses' bush.  <i>Marigold Fire</i> , p. 67	Veio um trem. <b>Ele passou chispando</b> , iluminando o céu, ardendo como a moita de Moisés.
--	---

- O verbo *to sweep* significa mover-se continuamente, principalmente de forma rápida e impetuosa, e o advérbio *by* acrescenta a ideia de movimento em relação a um ponto específico, como em *passar por*. Minha solução foi usar *passou chispando*, que condensa as ideias de movimento rápido e de movimento em relação a um ponto, neste caso, o observador.

You would not expect it at first arriving at Euston Station but <b>it grows on you</b> .  <i>Elysium</i> , p. 100	Você não esperaria de cara ao chegar na Euston Station mas <b>você acaba tomando gosto</b> .
---	--

- *To grow on* é um verbo frasal que significa *tornar-se progressivamente mais aceitável ou agradável a alguém*, o que em português coloquial pode ser traduzido *tomar gosto*.

But a wind on the airport tarmac ruffled my demeanour and <b>cowed me back again</b> to Good Fridays and Pentecost Sundays on a grey small town Irish street.  <i>The Airedale</i> , p. 75	Mas um vento na pista do aeroporto amarrotou minha pose e <b>me fez recuar acovardado de volta a</b> sexta-feiras santas e a domingos de Pentecostes numa rua de uma cinzenta cidadezinha irlandesa.
--	--

- *To cow* significa intimidar com ameaças ou demonstração de forças, tiranizar. *To cow back again*, como tantos verbos preposicionais, é intraduzível de forma direta e sugere uma intimidação que força a vítima a voltar a uma situação anterior. Minha tradução foi *me fez recuar acovardado de volta a sextas-feiras santas...*

<p>Faces were <b>painted out</b>.</p> <p><i>Elysium</i>, p. 97</p>	<p>Rostos foram <b>apagados com tinta fresca</b>.</p>
--	---

- *To paint out* significa apagar pintando por cima, o que é excessivamente explicativo e não soa literário. Minha tradução foi *rostos foram apagados com tinta fresca*.

### 3.3 *Considerações finais*

Dou aqui por terminada a minha tarefa, a tarefa de todo o tradutor, de recriar, em uma operação de reescritura radical, a obra original, de modo a que essa obra mantenha sua identidade e sua qualidade de objeto estético - sua literaridade - na nova versão escrita em outra língua. Minha tarefa então, foi traduzir o original inglês dos contos de Desmond Hogan de modo a que eles continuem a existir enquanto contos de Desmond Hogan, desta vez em português, conferindo-lhe aquilo que Walter Benjamin chamou, “de maneira bastante objetiva e não-metafórica” (BENJAMIN, 2008, p. 53), de “a pervivência das obras de arte”, que a tradução opera e testemunha, na qual “a vida do original, em renovação constante, alcança um outro e mais extenso desdobramento” (BENJAMIN, 2008, p. 54). Minha tradução tomou como fundamento essa busca de uma relação estreita e genuína com o original, visto sempre como o objeto privilegiado de todo o processo.

Essa busca por um vínculo com o original não se calçou no sistema semiótico da língua, com suas equivalências possíveis e suas lacunas de traduzibilidade, uma vez que a fidelidade na tradução de cada palavra segundo seu valor lexical em nada garante que se alcance a significância que ela traz no original. Tampouco baseei-me na interpretação do significado, que acaba por degenerar sempre na intromissão da paráfrase e do comentário voluntarioso, nem busquei clareza explicativa ou correção convencional quando estas estão ausentes no original. O que tentei, muito ao contrário, foi repercutir, fazer ressoar no português o mesmo ato literário, o mesmo procedimento poético empregado por Hogan na escrita de seus contos, seu “modo de significar”, encontrando no português modos de reproduzir a intenção mais primária do autor, a fim de fazer soar nesta outra língua “o eco do original” (BENJAMIN, 2008, p. 59), sua voz personalíssima, seu modo de ser na linguagem.

Essa reescritura, decerto, ao transportar o texto de uma língua anglo-saxônica a uma língua latina, da Irlanda ao Brasil, tem que operar uma subversão radical, um

dilaceramento quase antropofágico, no sentido oswaldiano de devoração violenta da substância do outro, transformada e incorporada então à própria substância. Nas inspiradas palavras de Hilaire Belloc, a tradução é “a ressurreição da coisa estrangeira em um corpo nativo” (BELLOC, *apud* Bassnett, 2002, p. 121), sugerindo que algo tem que morrer para que possa ressuscitar. Essa desfiguração, patente e inevitável em uma tradução, é a fonte do sentimento melancólico de perda, da sensação do *lost in translation* que, desde sempre, atuou como uma crítica mais ou menos velada, como uma desconfiança de origem com relação a todo o esforço tradutório e à própria traduzibilidade das obras.

É essa melancolia que Walter Benjamin contesta em sua filosofia da linguagem e da tradução, que postula a linguagem como um espaço de transformação: “Pois em sua pervivência que não mereceria tal nome se não fosse metamorfose e renovação do que vive, o original se modifica” (BENJAMIN, 2008, p. 55). Segundo Benjamin, o fazer do tradutor só será melancólico e carregado de culpabilidade e impotência se ele encarar o original de uma perspectiva excessivamente passadista, como uma obra presa e fechada no momento histórico e no lugar geográfico que a geraram, e se sua intenção for a de eliminar a distância entre o texto passado e o texto presente, em busca de uma semelhança e de uma coincidência impossíveis.

Nesse sentido, o próprio conceito de *traduzibilidade*, da forma problematizada com que é posto por Benjamin, constitui um conceito atravessado (mas não dominado) pelo influxo melancólico: ele pressupõe, por um lado, a aceitação de uma distância, de uma separação de um fundo textual reconhecido como anterior, por definição, inapreensível em sua anterioridade; por outro, implica a destruição voluntária desse texto anterior e sua reconstituição, em outro tempo, outra língua, outra cultura, enfim em uma situação de alteridade ou outridade radical. (KAMPPFF LAGES, 1998, p. 70).

A tradução, então, depois de destruir o original, o faz reencarnar na língua estrangeira com sua forma transformada e sua identidade intacta. Esse parentesco essencial, que faz com que o original se reconheça na tradução e fale através dela, nada tem a ver com imitação que, segundo Benjamin, é impossível: “A tradução toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir, de acordo com a lei da fidelidade, a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem (BENJAMIN, 2008, pp. 63-64). É no desenrolar dessas transformações contínuas que a tradução adquire sua legitimidade, e não em conceitos abstratos e absolutos de semelhança formal. Em termos da poética de Meschonnic, então, original e

tradução representam duas enunciações diferentes de um mesmo ato poético, produzidas por dois sujeitos distintos, em diferentes momentos e em uma outra língua.

Na filosofia da linguagem de Benjamin, fundada no mito bíblico de Babel e da dispersão das línguas a partir da “pura língua” que deu origem a todas elas, é a essência e a origem comuns, e não a fragmentação das formas, que devem nortear o tradutor, uma vez que as formas dispersas se correspondem nas intenções que as movem:

Com efeito, enquanto todos os elementos singulares, as palavras, as frases, as correlações de línguas estrangeiras, se excluem, essas línguas se complementam em suas próprias intenções (BENJAMIN, 2008, p. 56).

Essa tradução benjaminiana, onde literalidade e liberdade se unificam na metamorfose e na transformação das formas, então, não se paralisa na lamentação melancólica da perda mas, ao contrário, celebra a pervivência da obra, ao fazê-la “emergir como a pura língua da harmonia de todos esses modos de significar” (BENJAMIN, 2008, p. 57), unindo original e tradução em um vínculo estreito, que Benjamin vai chamar de um “vínculo de vida”.

# Apêndice I

## PERMISSÃO PARA USO PELO DETENTOR DOS DIREITOS AUTORAIS

From: **Antony Farrell** <[info@lilliputpress.ie](mailto:info@lilliputpress.ie)>  
Date: 8 July 2017 at 10:54  
Subject: Desmond Hogan short stories  
To: [theo.harden@ucd.ie](mailto:theo.harden@ucd.ie)

Dear Theo Harden

The Lilliput Press holds the copyright and acts as agent for the Hogan back catalogue. Please feel free to tell your student use these three stories with due acknowledgment to both Press and author. We would be glad to have a copy of the work on completion.

Sincerely

Antony Farrell  
Publisher  
--

---

Antony Farrell  
**Publisher**

The Lilliput Press  
62-63 Sitric Road  
Arbour Hill  
Dublin 7  
Ireland

Ph: [+353 1 6711647](tel:+35316711647)  
[www.lilliputpress.ie](http://www.lilliputpress.ie)  
[@LilliputPress](https://twitter.com/LilliputPress)

---



## Apêndice II

### OBRAS DE DESMOND HOGAN

#### Romances

##### *The Ikon Maker*

- Dublin, Co-Op Books, 1976
- London: Writers and Readers Publishing Cooperative, 1979, ISBN 0-904613-55-0
- New York: Braziller, 1979, ISBN 0-8076-0929-3
- London: Pulsiver, 1987, ISBN 0-948849-00-2 (brochura)
- London: Faber and Faber, 1993, ISBN 0-571-16768-3 (capa dura)

##### *The Leaves on Grey*

- London, Hamish Hamilton, 1980, ISBN 0-241-10364-9
- New York: Braziller, 1980, ISBN 0-8076-0948-X
- Thorndike Press, USA, 1980 ISBN 0-89621-258-0
- London: Pan Books, 1981, ISBN 0-330-26287-4

##### *A Curious Street*

- London: Hamish Hamilton, 1984, ISBN 0-241-10758-X
- New York: Braziller, 1984, ISBN 0-8076-1099-2 (capa dura)
- London: Pan, 1985, ISBN 0-241-10758-X (brochura)
- Publicado em alemão como: *Eine merkwürdige Straße*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, ISBN 3-518-40827-5

##### *A New Shirt*

- London: Hamish Hamilton, 1986
- London: Faber and Faber, 1987, ISBN 0-571-14911-1

##### *A Farewell to Prague*

- London: Faber and Faber, 1995, ISBN 0-571-17427-2
- Champaign, London, Dublin: Dalkey Archive Press, 2013, ISBN 9781564788542

#### Coletâneas de Contos

##### *Diamonds at the Bottom of the Sea and Other Stories*

- London: Hamish Hamilton, 1979, ISBN 0-241-10123-9 (capa dura)
- New York: Braziller, 1980, ISBN 0-8076-0934-X (capa dura)

##### *Children of Lir: Stories from Ireland*

- London: Hamish Hamilton, 1981, ISBN 0-241-10608-7
- New York: Braziller, 1981.

##### *Stories: the Diamonds at the Bottom of the Sea, Children of Lir*

- London: Picador, 1982, ISBN 0-330-26624-1 (brochura)

***The Mourning Thief and Other Stories***

- London, Faber and Faber, 1987

***Lebanon Lodge***

- **London: Faber and Faber, 1988**
- London: Faber and Faber, 1989, ISBN 0-571-15313-5 (brochura)

***A Link With the River. Stories***

- [edição norte-americana de *The Mourning Thief* and *Lebanon Lodge*]
- New York: Farrar, Straus, Giroux, 1989, ISBN 0-374-18461-5 (HB), ISBN 0-374-53003-3 (brochura)

***Elysium: Stories***

- Berlin: Aufbau-Verlag, 1995, ISBN 3-351-02817-2

***Lark's Eggs: New and Selected Stories***

- Dublin: The Lilliput Press, 2005, ISBN 1-84351-071-5

***Old Swords and other stories***

- Dublin: The Lilliput Press, 2009, ISBN 978-1-84351-144-1

***The House of Mourning and Other Stories***

- Champaign, London, Dublin: Dalkey Archive Press, 2013, ISBN 9781564788559

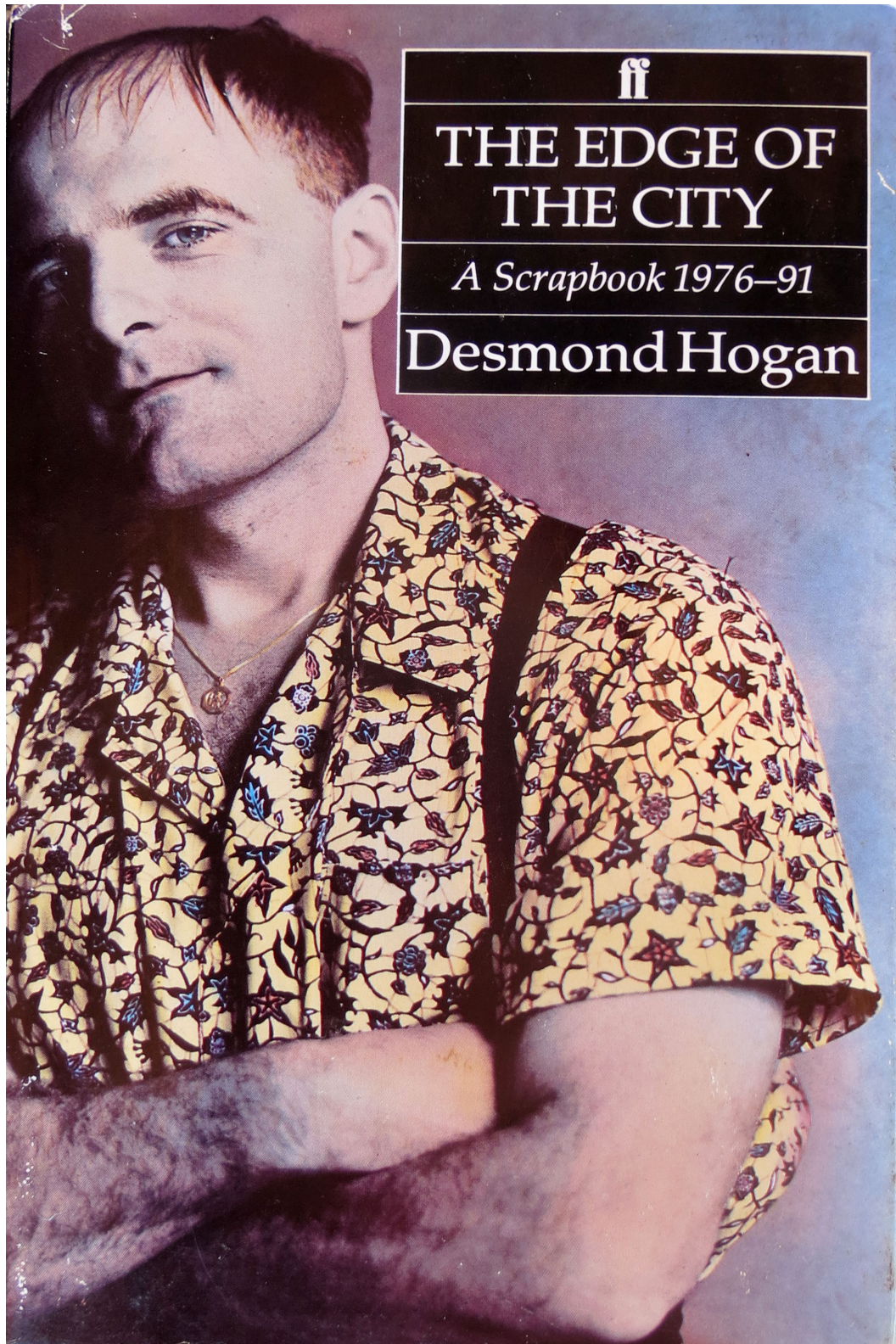
**Crônicas de Viagem**

***The Edge of the City: A Scrapbook 1976–91***

- Dublin: The Lilliput Press, 1993, ISBN 1-874675-03-1  
London: Faber & Faber, 1993, ISBN 0-571-16881-7

## Apêndice III

### CAPAS DOS LIVROS DE DESMOND HOGAN USADOS NESTE TRABALHO

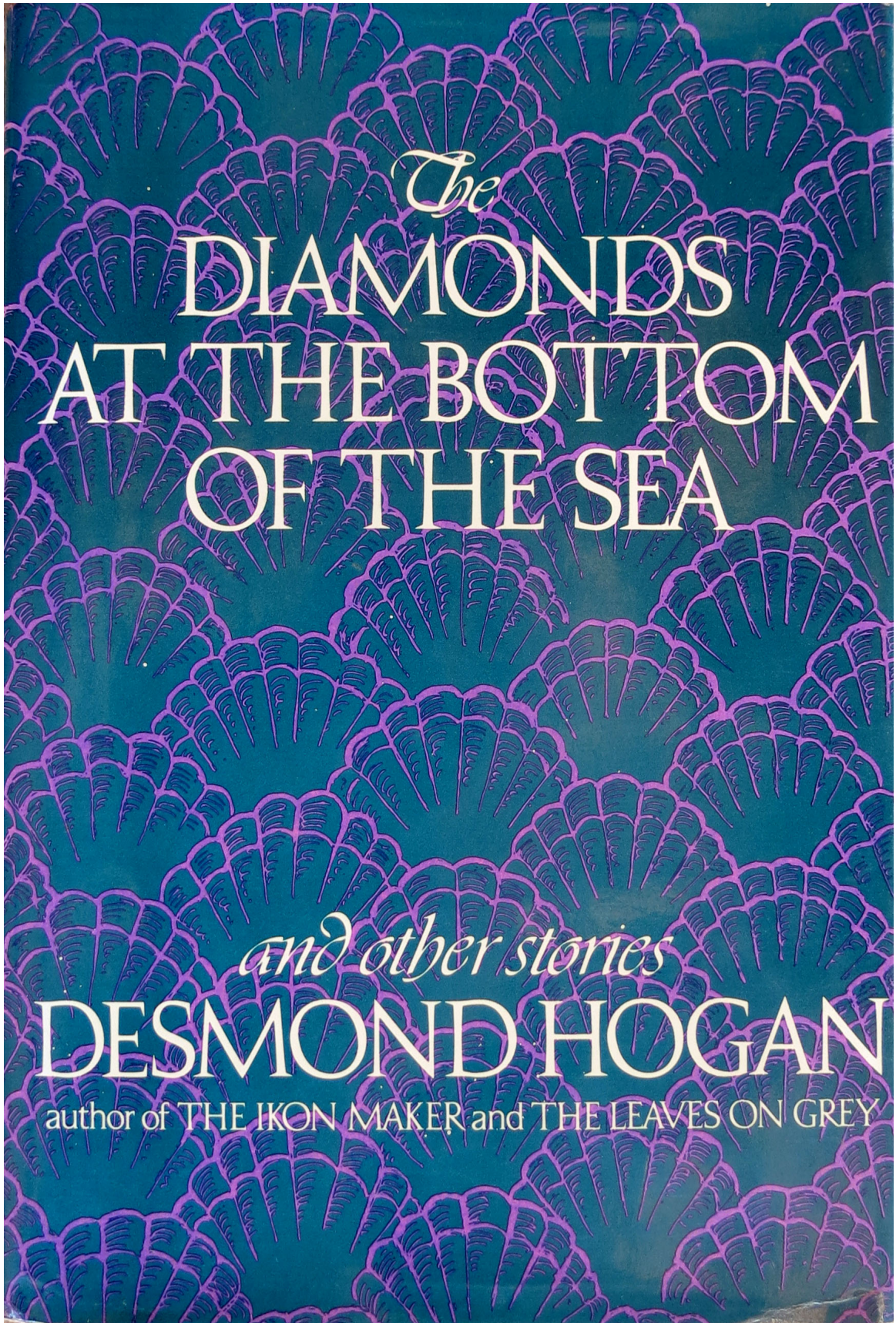


ff

DESMOND  
HOGAN

Lebanon Lodge





## *Referências Bibliográficas*

### **Textos acadêmicos**

ACKERLEY C. J. e Gontarski, S. E., *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos Técnicos da Tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 2004.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 2002.

BASTOS, Beatriz Cabral. O sentido e o som: três teorias da tradução da poesia em diálogo. São Paulo, Tradterm v. 19, novembro 2012, pp. 164-187.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin: Quatro Traduções para o Português*. (Org. Lúcia Castello Branco). Belo Horizonte: FALE/UFMG. 2008.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Editions Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine. *A Prova do Estrangeiro*. Trad. de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BRITANNICA. com. *Irish Literature. The 20th Century*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Irish-literature/The-20th-century>> Acesso em julho 2017.

CAMPBELL, Joseph. *Mythic Worlds, Modern Words: Joseph Campbell on the Art of James Joyce*. Calif.: Joseph Campbell Foundation/New World Library/Novato, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, São Paulo. Editora Itatiaia. 1981.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul. 2006. versão digitalizada  
<[http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio\\_Candido\\_-\\_Literatura\\_e\\_Sociedade.pdf](http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf)>

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASANOVA, Pascale. Literature as a World. *New Left Review*, v. 31, p. 71-90, jan-fev. 2005. Disponível em: <<https://newleftreview.org/II/31/pascale-casanova-literature-as-world>>. Acesso em: jun. 2016.

CARVALHO, Castelar de. *Para Compreender Saussure: Fundamentos e Visão Crítica*. Petrópolis: Vozes, 2003.

CRONIN, Anthony, *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York: Perseus Books, 1999.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. London: Blackwell Publishers Ltd., 2003.

EASTHAM, Ben; TESTARD, Jacques. Interview with Desmond Hogan. *The White Review*, maio 2011. Disponível em:  
<<http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-desmond-hogan/>>. Acesso em: out. 2016.

ELLMAN, Richard. *Oscar Wilde*. London: Penguin, 1988.

ELLMAN, Richard (Ed.). *Letters of James Joyce (Volume II)*. London: Faber and Faber, 1966.

FERGAL, Keane. *The Story of Ireland*. London: BBC, 2011. DVD (cinco episódios).

GENTIL, Hélio Salles. Narrativas de ficção e existência: contribuições de Paul Ricœur. *Viso, Cadernos de Estética Aplicada*, n 17, jul.-dez./2015. Disponível em:  
<[http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_17\\_HelioGentil.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_17_HelioGentil.pdf)>. Acesso em: jun. 2017.

GILLIGAN, Shauna. Desmond Hogan: Ireland's Most Famous Unknown Writer. *The Reading Life*, 2012. Disponível em:  
<<http://rereadinglives.blogspot.com/2012/06/desmond-hogan-irelands-most-famous.html>>. Acesso em: jun. 2016.

GILLIGAN, Shauna. The Art of Swimming in Winter. *Thresholds*, 2015. Disponível em:  
<<http://thresholds.chi.ac.uk/the-art-of-swimming-in-winter/>> Acesso em: julho 2017.

JORDAN, Justine. A New Irish literary boom: the post-crash stars of Fiction. *The Guardian*, 17 out. 2015. Disponível em:  
<<https://www.theguardian.com/books/2015/oct/17/new-irish-literary-boom-post-crash-stars-fiction>> Acesso em julho 2016

KNOWLSON, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury, 1997.

KNOWLSON, James e Knowlson, Elizabeth. *Beckett Remembering, Remembering Beckett*. Londres: Bloomsbury, 2006.

LAGES, Susana Kampff. “A Tarefa do Tradutor e seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade”. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n° 3, pp. 63-88, jan. 1998.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin. 1971.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil. 1975.

MARTIN, Augustine (Ed.). *Forgiveness, Ireland's Best Contemporary Short Stories*. New York: Four Walls Eight Windows Publishers, 1990.

McCRUM, Robert. The Vanishing Man. *The Guardian*, 14 nov. 2004. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2004/nov/14/fiction.features2>>. Acesso em: jun. 2016.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. (tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich) São Paulo: Editora Perspectiva. 2010.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, Ritmo e Vida*. (tradução de Cristiano Florentino). Belo Horizonte. FALE/UFMG. 2006.

MICHON, Pascal. Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic. *Rhuthmos*, 15 juillet 2010. Disponível em: <<http://rhuthmos.eu/spip.php?article32>> Acesso em: julho 2017.

MURRAY, Brenda. Ireland – a test case of Post-colonialism/Post colonialism. *Educate, The Journal of Doctoral Research in Education*, v. 5, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.educatejournal.org/index.php/educate/article/viewFile/58/54>>. Acesso em: jun. 2017.

MURRAY, Tony. Curious Streets: Diaspora, Displacement and Transgression in Desmond Hogan's London. *Irish Studies Review*, v. 14, issue 2, 2011.

NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Literature*. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich-Bruccoli Clark, 1980.

NEUMANN, Daiane. Semântico sem Semiótico, 2014a. PDF (pp. 52-65). Disponível em: <[periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/download/.../5799](http://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/download/.../5799)> acesso em: julho 2017.

NEUMANN, Daiane. Em Busca de uma Antropologia Histórica da Voz. São Paulo, 2014b. PDF. Disponível em: <[http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume\\_2\\_-\\_2014/4\\_Em\\_busca\\_de\\_uma\\_Antropologia\\_Historica\\_da\\_voz.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_2_-_2014/4_Em_busca_de_uma_Antropologia_Historica_da_voz.pdf)>. acesso: julho 2017.

NOLAN, Jerry. Travelling with Desmond Hogan: Writing Beyond Ireland. *ABEI Journal: The Brazilian Journey of Irish Studies*, FFLCH-USP, São Paulo, Humanitas, n. 5, June 2003.

O'CONNOR, Ulick (Ed.). *The Joyce We Knew, Memoirs of Joyce*. Dublin: The O'Brien Press, Ltd., 1967.

RICŒUR, Paul. Life in Quest of Narrative. In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricœur: Narrative and Interpretation*. London: Routledge, 1991. p. 20-33.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997. t. III.



SOUSA, Germana Henriques Pereira. Carolina de Jesus: escrita íntima e narrativa de vida. In: BASTOS, Hermengildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 86-108.

SHKOLOVSKY, Viktor, “Art as Technique”, PDF. Disponível em: <https://muratgermen.files.wordpress.com/2009/11/art-as-technique.pdf> acesso em julho de 2017

STEINER, George. The Hermeneutic Motion. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2000. p. 186-191.

TOFFLER, Alvin. *Playboy Interview: Vladimir Nabokov*, January 1964. Disponível em: <<http://longform.org/stories/playboy-interview-vladimir-nabokov>> (acessado em julho 2017).

UCHMAN, Jadwiga. Samuel Beckett and Ireland. *Folia Literaria Polonica*, v. 2, n. 24, 2014.

ZELTER, Joachim, *Oscar Wilde: The Importance of Being Irish*. Disponível em: <<http://joachimzelter.de/wp-content/uploads/2010/07/pdf4.pdf>>. Acesso em: jun. 2017.

### **Textos literários**

HOGAN, Desmond, *Diamonds at the Bottom of the Sea*. New York: George Braziller, Inc., 1979.

HOGAN, Desmond. *Lebanon Lodge*. London: Faber and Faber, 1988.

HOGAN, Desmond. *A Link with the River*. New York: Farrar Strauss Giroux, 1989.

HOGAN, Desmond. *The Edge of the City: A Scrap-book, 1976-91*. London: Faber and Faber, 1993.

HOGAN, Desmond. *Lark's Eggs: New and Selected Stories*. Dublin: The Lilliput Press, 2005.

HAMON, Aleksander (Ed.). *Best European Fiction 2012*. London: Dalkey Archive Press, 2013.

JOYCE, James. *Dubliners and Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Viking Press, 1967a.

JOYCE, James. *Ulysses*. New York: Viking Press, 1967b.

TÓIBÍN, Colm (Ed.). *The Penguin Book of Irish Fiction*. New York: Penguin, 2001.

TREVOR, William (Ed.). *The Oxford Book of Irish Short Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

### **Teses e dissertações**

ANCHIETA, Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta. *Tongue-tied*: traduzindo os contos em guerra de Chinua Achebe. 2014. 194 f. Dissertação (mestrado em Estudos da Tradução) – Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2014.

COELHO PACE, Ana Amélia Barros. Lendo e escrevendo sobre o *Pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune. 2012. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Francesa, Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, 2012.

HEJMANOVSKI, Pawel Jerzy. Espelhos Distorcidos: o romance *At Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien e a tradição literária irlandesa. 2011. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Departamento de Teoria Literária e Literatura, Universidade de Brasília, 2011.

NEUMANN, Daiane *Em busca de uma poética da voz*. 2016. 173 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2016.

SERENO, Maria Helena Sampaio. 2014. 106 f. Dissertação (mestrado), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014.