

Cátedra W B Yeats de Estudos Irlandeses

Programa de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Jessica Grant Craveiro

O Poder DE Lembrar

Narrativa, memória e trauma cultural
em *The International*, de Glenn Patterson



Cátedra W B Yeats de Estudos Irlandeses

Programa de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Jessica Grant Craveiro

O Poder DE Lembrar

Narrativa, memória e trauma cultural
em *The International*, de Glenn Patterson



USP



Government of Ireland
Emigrant Support Programme
An Roinn Gnóthaí Eorpacha agus Trádála
Department of Foreign Affairs and Trade



Ambasáid na hÉireann
Embassy of Ireland



Ard-Chonsalacht na hÉireann
Consulate General of Ireland

PPGELLI
50 anos



2023
São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

C898p

Craveiro, Jessica Grant -

O poder de lembrar: narrativa, memória e trauma cultural em *The International*, de Glenn Patterson / Jessica Grant Craveiro. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-887-4

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.98874

1. Irlanda do Norte. 2. Troubles. 3. Memória. 4. Literatura Irlandesa. 5. Trauma Cultural. I. Craveiro, Jessica Grant.
II. Título.

CDD: 914.16153

Índice para catálogo sistemático:

I. Literatura Irlandesa - Memória

Simone Sales - Bibliotecária - CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 a autora.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

| | |
|------------------------|---|
| Direção editorial | Patricia Bieging Raul Inácio Busarello |
| Editora executiva | Patricia Bieging |
| Coordenadora editorial | Landressa Rita Schiefelbein |
| Assistente editorial | Bianca Bieging |
| Estagiária | Júlia Marra Torres |
| Diretor de criação | Raul Inácio Busarello |
| Assistente de arte | Naiara Von Groll |
| Edição eletrônica | Andressa Karina Voltolini |
| Imagens da capa | vecstock, hatia, jcomp - Freepik.com |
| Tipografias | Acumin, Hustle Bright, Belarius |
| Revisão | Kariny Ranelli Tavares Dutra |
| Autora | Jessica Grant Craveiro |

PIMENTA CULTURAL

São Paulo • SP

+55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com

2 0 2 3

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidade Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

**O Poder
DE Lembrar**

*Às minhas vó e granny por tudo
o que semearam em nós*

*"After the war
we sang badly,
with broken hands
upon our
breasts.
Oh Lord
Oh Lord
may we not
forget."*

*(Ó TUAMA,
2016, p. 67)*

SUMÁRIO

Introdução12

CAPÍTULO 1

História e trauma cultural em *The International*.....33

1.1 As histórias do sectarismo 42

1.2 As histórias do início dos *Troubles*
e do cessar-fogo 47

1.3 As histórias do cotidiano não heterossexual 59

1.4 O local das histórias:
o hotel como não lugar63

1.5 As histórias da ruptura:
trauma cultural e representação 72

CAPÍTULO 2

A identidade que narra 81

2.1 Um barman do International:
identidade híbrida como ponto de partida82

2.2 Fragmentos religiosos 93

2.3 Fragmentos da orientação sexual 99

2.4 A personagem fragmentada pelo
trauma e o narrador do trauma cultural 110

CAPÍTULO 3

| | |
|---|------------|
| Narrativa e memória..... | 120 |
| 3.1 Estruturação da narrativa..... | 121 |
| 3.2 Técnicas narrativas: noticiário e reminiscências históricas..... | 124 |
| 3.3 Técnicas narrativas: outras reminiscências..... | 128 |
| 3.4 Técnicas narrativas: fofoca e múltiplas vozes | 136 |
| 3.5 Técnicas narrativas: “liberdades ao contar” e comentários metalinguísticos | 142 |
| 3.6 Narrativa difusa e memória coletiva..... | 145 |
| 3.7 As técnicas narrativas e a memória coletiva no enredo de Clive | 150 |
| 3.8 Narrativa, memória cultural e trauma cultural..... | 157 |
| Conclusão..... | 164 |
| Referências..... | 171 |
| Sobre a autora..... | 180 |
| Índice remissivo..... | 181 |

INTRODUÇÃO

Do que uma sociedade se lembra quando olha para a história? Que narrativas são recordadas? Na Páscoa deste 2023, recordou-se os 25 anos da assinatura do Acordo de Belfast, também chamado de Tratado de Sexta-Feira Santa, que marcou, para muitos, o fim de 30 anos de conflitos violentos na Irlanda do Norte, os *Troubles*. Este livro também comemora o marco dos 25 anos do Acordo de Paz de 10 de abril de 1998, procurando observar como a literatura norte-irlandesa contemporânea olhou para o conflito. A Assembleia da Irlanda do Norte, que estava parada há muitos meses com o boicote de um dos partidos (consequência dos embates devido à saída do Reino Unido da União Europeia), organizou comemorações sob o logo “Um novo começo” (MCCLEMENTS, 2023), reforçando a retórica de que o Acordo foi o fim e o início de uma era. A literatura, por sua vez, propôs outra perspectiva, como será explorado nas páginas a seguir.

Voltando para 1966, com a aproximação das comemorações do jubileu do Levante de Páscoa e da morte de participantes da Força Voluntária de Ulster (*Ulster Volunteer Force*, UVF, na sigla em inglês) na batalha de Somme, durante a Primeira Guerra Mundial, a tensão entre católicos e protestantes voltou a crescer na Irlanda do Norte (BOULTON, 1973, p. 23-33). As duas comunidades (BOYLE; HADDEN, 1994, p. 21) remontam, entre outros aspectos, à colonização britânica na ilha irlandesa, que se iniciou no século XVI com mais ênfase no norte. Com a independência da República de Irlanda em 1921, os seis condados do nordeste continuaram no Reino Unido. Deaglán de Bréadún (2001) conta que a “[...] linha divisória [...] foi desenhada com a intenção de garantir que haveria uma maioria protestante permanente a favor da manutenção da União [*Union*, em inglês, referente a união com a Grã-Bretanha]”

(p. 1, tradução nossa)¹. Embora diga-se “católicos” e “protestantes”, o conflito não possui raiz religiosa, mas sim étnico-política e territorial. A família da maioria dos protestantes seria originária do colonialismo inglês e escocês, e os católicos descendentes dos habitantes anteriores da ilha. Como minoria, os católicos do norte não tinham os mesmos direitos dos protestantes². Politicamente, denomina-se os protestantes como unionistas (*unionists*, em inglês, aqueles a favor da união com o Reino Unido) e, quando usam violência, *loyalists*. Respectivamente, os católicos são chamados de nacionalistas e republicanos (BOYLE; HADDEN, 1994, p. 22).

Temendo a retomada de armas pelo Exército Republicano Irlandês (*Irish Republican Army*, IRA, na sigla em inglês), alguns protestantes reorganizaram a UVF como um grupo paramilitar, e, no dia 21 de maio de 1966, um homem autodenominado Captain William Johnston, pseudônimo para Augustus “Gusty” Spence, declarou guerra ao IRA. Algumas mortes se sucederam ao comunicado, entre elas a de um jovem barman do International Hotel, Peter Ward (GARLAND, 2011, p. 56-58).

Nesse mesmo hotel, localizado atrás da prefeitura de Belfast, a capital da Irlanda do Norte, um pequeno comitê foi eleito no domingo 29 de janeiro de 1967 para desenhar a constituição da Associação de Direitos Cíveis da Irlanda do Norte (*Northern Ireland Civil Rights Association*, NICRA, na sigla em inglês) e um programa de campanha pelos direitos civis. A história cronológica registra o nascimento do

- 1 Optou-se por colocar nas notas de rodapé desta pesquisa apenas os originais do texto literário analisado, *The International*. Os textos teóricos foram mantidos apenas na versão traduzida.
- 2 Em termos eleitorais, o *gerrymandering*, uma manobra da divisão dos distritos eleitorais para forçar determinado resultado, fazia com que os protestantes se mantivessem no poder. O voto também não era direito de todos. Votavam aqueles que pagavam impostos e seus cônjuges, algo também relacionado aos ocupantes de uma casa, excluindo filhos adultos, empregados e subinquilinos. Diretores de empresas tinham voto extra. Havia discriminação no emprego, sendo muitas empresas comandadas por protestantes que não contratavam católicos. O preconceito também marcava a atuação policial e a distribuição de moradia (HUGHES, 1994, p. 69-74).

NICRA no dia 9 de abril de 1967 (“WE SHALL OVERCOME!”, 2018)³. Esse e outros movimentos similares se organizavam para mobilizar a sociedade com relação aos direitos negados à população católica. No ano seguinte, em 5 de outubro, foi justamente numa marcha por direitos civis em Derry que a violência entre as comunidades norte-irlandesas ganhou corpo, vindo por alguns a ser considerado como o “dia em que os *Troubles* começaram” (BBC, 2018?). *Troubles* é como ficou conhecido o conflito sectário que durou trinta anos na Irlanda do Norte. Grande parte da historiografia aponta o início em 1968 ou 1969, como será visto no capítulo “História e trauma cultural em *The International*”.

“As marchas por direitos civis e os protestos queriam acabar com o status de segunda classe dos católicos em relação a seus direitos de voto, oportunidades de emprego e moradia”, afirma Bréadún (2001, p. 2, tradução nossa). Em 1968, o governo britânico iniciou repressões violentas contra os militantes, como na marcha de Derry. Os *loyalists* recebiam a organização católica e fizeram ataques em agosto de 1969, numa “limpeza étnica não antecipada” (BRÉADÚN, 2001, p. 2, tradução nossa). Contudo, ações de violência já eram notadas desde 1966, e é esta memória trazida pelo romance ficcional *The International* (1999), de Glenn Patterson, que será analisado aqui.

Os católicos, então, buscaram sua defesa na reorganização militar do IRA, cuja ramificação paramilitar ficou conhecida como *Provisional*, ou Provisório, em tradução literal. Houve diversos outros grupos paramilitares em ambos os lados ao longo dos anos. Instalaram-se, assim, cerca de trinta anos de conflitos com bombas, assassinatos, prisões políticas e greves de fome, um rasgo profundo na pequena sociedade norte-irlandesa, os denominados *Troubles*.

3

É a partir dessa referência, também, que se sabe que o dia exato em que se passa a narrativa da obra literária é 28 de janeiro de 1967, visto que Patterson afirma ser no sábado anterior a essa reunião.

As tentativas de pacificação começaram já na década de 1970. De acordo com palestra de 2013 do embaixador irlandês Frank Sheridan, assinou-se o Acordo de Sunningdale em 1973, mas a oposição fez com que não funcionasse. Em 1985 foi a vez do Acordo Anglo-Irlandês, que “[...] obrigava os britânicos a consultarem o governo em Dublin acerca de todas as propostas e decisões importantes relativas à Irlanda do Norte” (IZARRA; MUTRAN, 2014, p. 34).

O IRA Provisório continuava a atuar, e Bréadún situa o momento mais drástico do conflito entre 1980 e o início da década de 1990. Em 1993, houve a Declaração da Rua Downing, na qual a Grã-Bretanha reafirmava o direito do povo da ilha da Irlanda à “auto-determinação” (BRÉADÚN, 2001, p. 9)⁴. Com as indicações de que o grupo partidário do IRA, o Sinn Féin, só poderia participar das negociações se o exército parasse o conflito, este declarou cessar-fogo em agosto de 1994 (BRÉADÚN, 2001, p. 11). Seis semanas depois, foram seguidos pelos paramilitares *loyalists*. Em 1994, Spence foi o responsável por ler o comunicado declarando o cessar-fogo da UVF (GARLAND, 2011, p. 277-300). No entanto, o Secretário de Estado para a Irlanda do Norte da época afirmou que, para o Sinn Féin participar das negociações, era necessário o desmantelamento parcial do armamento do IRA Provisório, uma nova exigência em 1995. Com outras questões políticas, o IRA Provisório voltou às armas no ataque em Canary Wharf, Londres, que deixou mortos e mais de cem feridos (BRÉADÚN, 2001, p. 16).

4 A autodeterminação significa que caso a maioria indicasse a vontade de pertencer à República da Irlanda, a Irlanda do Norte seria transferida. Esse aspecto se manteve crucial no último documento, o Acordo de Belfast (1998). Tal questão é diferente do *Home Rule*, ou seja, da luta política pelo direito de um governo autônomo na ilha, que aconteceu quando a Irlanda ainda era totalmente parte do governo britânico e governada a partir da Inglaterra. No fim do século XIX e início do XX, os unionistas eram contrários ao *Home Rule* e, quando este foi aprovado, ele dividiu a Irlanda em dois parlamentos para garantir maioria protestante no norte (HUGHES, 1994, p. 50). Depois da independência e partição, a Irlanda do Norte continuou com um governo autônomo até 1972, quando a situação do conflito levou o Reino Unido a suspender o direito.

Depois de uma longa negociação, no dia 10 de abril de 1998 (BBC, 2017?), foi assinado o Acordo de Belfast, ou Acordo da Sexta-Feira Santa, como ficou conhecido. A decisão envolvia grupos partidários da Irlanda do Norte, do governo do Reino Unido e da República da Irlanda. Embora ainda houvesse aspectos do processo de paz a serem desenrolados nos quase dez anos seguintes e apesar de a tensão sectária ainda se manifestar em alguns atritos, o documento se tornou um marco do fim dos conflitos na Irlanda do Norte para muitos historiadores.

No ano seguinte, em 1999, Glenn Patterson (1961-), escritor de Belfast, publicou sua quarta obra, *The International*, sobre a qual esta pesquisa se debruça. Patterson conta no posfácio que começou a escrevê-la em 1996 (2008, p. 251), logo após a quebra do cessar-fogo do IRA Provisório. Ele escreveu e publicou *The International* durante um período em que o futuro parecia incerto, devido às violações constantes do cessar-fogo; mas as mudanças se mostravam inevitáveis, como com o avanço do Acordo de Paz. A narrativa também se passa num intervalo que antecede o acirramento da tensão, ainda que já anunciada na violência crescente. Contudo, ao contrário do sentimento de anseio pelo fim dos *Troubles* existente nos últimos anos antes da consolidação do processo de paz, nos anos anteriores ao conflito, quando se situa a maior parte da narrativa, as personagens não esperam ou compreendem as mudanças que enfrentarão.

Esse retrato intermediário ecoa também atualmente da Irlanda do Norte, devido ao que chamam de *Brexit*. Com o resultado em 2016 do referendo que optou por desligar o Reino Unido da União Europeia, a perspectiva de futuras mudanças circulam no país mais uma vez. O próprio Glenn Patterson, em sua atuação como colunista de jornal, escreveu para o jornal inglês *The Guardian* uma reportagem sobre uma possível futura mudança no cotidiano irlandês: a fronteira, que em muitos pontos já estava esquecida (PATTERSON, 2017). Após o *Brexit*, a Irlanda é a única fronteira territorial do Reino Unido com a União Europeia, e, embora o autor não aposte no retorno da

violência, o futuro parece mais uma vez incerto. Além da fronteira, as regulamentações econômicas são o centro de um longo debate, trocas de primeiro-ministro e outras tensões políticas que fazem do momento atual, ainda em 2022, um prenúncio de transformações, muitas delas ainda incertas.

Nascido em Belfast, a capital da Irlanda do Norte, em 1961, Glenn Patterson estudou escrita criativa na Universidade de East Anglia, na Inglaterra. Ele retornou em 1988 para a Irlanda do Norte, mesmo ano em que publicou sua primeira obra. Hoje é professor de escrita criativa na Universidade de Queen's, em sua cidade natal (GLENN..., 2019). De origem protestante, possui uma visão considerada crítica, que pode ser estudada em seus textos jornalísticos e crônicas, como na coletânea *Lapsed Protestant* (2006).

A sua primeira obra, *Burning Your Own* (1988), retrata a Belfast de 1969. O romance ganhou o prêmio Betty Trask Award, para autores estreantes, e Rooney Prize for Irish Literature, para escritores irlandeses com menos de 40 anos. Sua obra seguinte, *Fat Lad* (1992), foi pré-selecionada para o Guinness Peat Aviation Book Awards (GLENN..., 2019). A maioria dos livros de Patterson envolvem ou retratam Belfast de alguma maneira, de tal forma que seu livro *The Mill for Grinding Old People Young*, de 2012, foi selecionado para o primeiro "One City One Book" (ONE..., 2012) da cidade, um programa para incentivar a leitura que distribuiu livros e organizou eventos.

Autor de onze livros ficcionais, em 2006 ele foi eleito para a *Aosdána*, a associação irlandesa de artistas ligada ao Conselho de Artes da República da Irlanda. Patterson também realizou residência literária em universidades, como East Anglia, Cork e Queen's, e possui um livro de memórias publicado em 2008. Para além dos romances, ele também escreve eventualmente para jornais, como *The Guardian*, trabalhou em documentários para a BBC e escreveu peças para as rádios desta emissora. É co-roteirista do filme *Good Vibrations*, de 2013, indicado ao British Academy of Film and

Television Arts (BAFTA) (GLENN..., 2019). Possui ao todo cinco livros não ficcionais publicados.

A quarta obra de Glenn Patterson, *The International*, foi publicada em 1999 – embora nas citações desta pesquisa seja identificada pelo ano da edição utilizada, 2008. Daniel Hamilton, chamado em toda obra de Danny (e como aqui será abordado), é o protagonista e narrador em primeira pessoa. Um barman de 18 anos, Danny trabalha no Blue Bar, um dos bares do hotel que dá nome à obra. O International Hotel existiu de fato, localizado próximo à prefeitura de Belfast e fechou as portas em 1975, de acordo com o posfácio da obra, aparentemente sem ser alvo direto de nenhuma violência dos *Troubles*. A identidade dessa personagem é crucial para o romance, habitando às margens da sociedade daquele período e entre lugares fixos: ele é filho de um casal inter-religioso, não se identifica com nenhum dos lados e se relaciona sexualmente tanto com homens quanto com mulheres.

A narrativa em primeira pessoa é uma escolha de Patterson que orienta toda a obra. É a partir da identidade de Danny que o autor seleciona quais momentos da história contar, quais memórias extranarrativas tecer e como apresentar cada um desses episódios. As palavras são de Danny. Por isso, optou-se nesta pesquisa a sempre se referir a Danny, pelo nome, ou ao “narrador” ou “protagonista” quando for acerca da narrativa, de forma a ressaltar a importância dessa identidade como filtro e ponto de partida para a história.

Danny relata a data de 28 de janeiro de 1967, um dia antes da reunião histórica que daria início à NICRA nas dependências do hotel. A data é escolhida para a rememoração devido ao evento histórico do dia seguinte que o protagonista não presenciou – comentários que apontam para questões históricas extranarrativas são frequentes. No último capítulo, descobre-se que Danny narra com vinte e sete anos de retrospecto, sendo o último fato histórico relatado por ele o cessar-fogo protestante de 1994. O conflito e alguns fatos

históricos específicos são indiretamente citados ao longo da obra como os anos que viriam a mudar a Belfast de então.

Ao longo de sua narrativa, Danny menciona, direta ou indiretamente, o acirramento das tensões na Irlanda do Norte. Exemplo disso é um incêndio em uma galeria no início do dia, que, depois, um jornal revela ter sido quatro incêndios sem explicações. A referência à mídia impressa e televisiva traz para o romance fatos que demonstram crescimento do sectarismo em 1966 e 1967, colocando em dúvida as datas que a historiografia indica para o início dos *Troubles*. Ao lado da narrativa midiática, que depois foi a responsável por levar os *Troubles* para as telas de todo o mundo, Patterson destaca o cotidiano e a narrativa de indivíduos cujas histórias não estampariam jornais, dando-lhes o direito de narrar.

Enquanto Danny narra o dia de trabalho, as fofocas entre os funcionários e o comportamento dos clientes dos bares, aos poucos dá a entender que alguma tragédia permeia o International Hotel. Apenas depois de alguns capítulos é revelado que o barman que ocupava seu posto anteriormente havia sido Peter Ward, um católico assassinado pela UVF em 1966. Gusty Spence, preso pelo assassinato, é quem lê a nota de cessar-fogo da UVF citada ao fim de *The International*. Depois da conclusão, uma nota autoral aponta que Ward foi uma pessoa real. São poucas as vezes em que esta figura é citada, mas Danny conclui a narrativa a destacando e falando sobre o poder de lembrar:

Eu não posso lhe contar muito mais sobre ele [Peter Ward], exceto que aqueles que o conheceram achavam que ele era o máximo. Ele é, eu sei, uma ausência nessa história. Eu gostaria que não fosse assim, mas armas fazem isso, criam buracos que nenhuma quantidade de palavras consegue preencher.

Somos pessoas poderosas por lembrar aqui, espero que isso seja uma coisa da qual não nos esqueçamos. (PATTERSON, 2008, p. 246, tradução nossa)⁵

É através de Ward e de sua ausência que se percebe, portanto, o foco da narrativa em preservar o tecido da rememoração. O impacto do assassinato é visto no medo que já tomava conta do cotidiano do hotel, enquanto Danny muitas vezes aponta para o seu próprio medo de ter seus relacionamentos com outros homens descobertos, sendo ilegais na época.

O espaço do bar é frequentemente apontado como um ambiente múltiplo, frequentado por pessoas de todos os grupos, assim como o futebol que esvazia o ambiente no início da tarde. Porém, estes costumes típicos de sábado são exemplificados pelo narrador como uma das coisas de Belfast que seriam transformadas com o conflito nos anos seguintes. Bares – cada vez mais associados a apenas uma das comunidades – e hotéis se tornaram locais comuns de ataques.

A narrativa cronológica de seu expediente no bar e entre os diversos casamentos que o hotel recebe é costurada com reminiscências que apresentam sua vida, seus encontros sexuais, a vida de outros personagens, a história do hotel e do assassinato, além do contexto histórico. Danny também retoma cenas que aconteceram poucos dias antes ou no mesmo dia em outros espaços do hotel. Grande parte destas reminiscências são a reprodução do que outras pessoas contaram a Danny, às vezes fofocas que passaram por mais de uma personagem, em alguns casos mantendo as marcas da fala de quem havia recontado, ainda que mescladas às palavras do narrador. Outras vezes, Danny usa até mesmo de uma falsa onisciência

5 "I can't tell you much else about him, except that those who knew him thought the world of him. He is, I realise, an absence in this story. I wish it were not so, but guns do that, create holes which no amount of words can fill. We're powerful people for remembering here, I hope that's one thing we don't forget." (PATTERSON, 2008, p. 246).

e confessa inventar a história ou os pensamentos das personagens. Dessa forma, é possível analisar como ele parte da memória coletiva e da construção criativa desta para costurar sua versão.

As personagens apresentam ao leitor diferentes aspectos da sociedade norte-irlandesa, como Stanley e Ingrid, pessoas às margens que terminam o dia junto a Danny andando pelo centro. São as fotos que Ingrid fez na ocasião que aparentemente fazem Danny retomar a memória, mais o anúncio do cessar-fogo. Essas fotos são, também, uma forma de dar voz a Ingrid. Stanley, de quem Danny não consegue tirar os olhos, é um desajustado contador de histórias, todas localizadas em Belfast, e estava buscando um contrato para levar sua peça de fantoches para a televisão. No bar, ele espera um profissional do meio e é frustrado. Por isso, passa todo o dia no local de forma bem depressiva e apática. Ingrid, uma mulher considerada liberal para o contexto, fotografa os acontecimentos do dia e tenta entrar num dos casamentos do hotel, de seu ex-namorado. Em certo momento, ela beija Danny de surpresa.

Também se conhece Clive White, primo de Danny, que é tido como empreendedor e costuma estar em negócios ilícitos; Fitz, um suposto investidor irlandês; e Trevor Noades, um político. Os três se envolvem numa tentativa de suborno conectada aos projetos rodoviários de Belfast e, enquanto Clive acredita estar enganando Fitz, este acaba por revelar-se um farsante e foge com o dinheiro.

Especialmente nas reminiscências é apresentado o casal de turistas estadunidenses que vão à Belfast em busca de suas origens, os Vances. Danny acaba se relacionando sexualmente com eles e, depois que partem, recebe deles dez libras e um bilhete que queima sem ler.

No último capítulo, Danny relata o destino de grande parte das personagens, a maioria marcada pelos *Troubles* de alguma forma. E, assim, ele retoma a memória não apenas de 1967, mas da vida dos participantes de sua narrativa, preservando suas histórias.

Embora termine o romance no período do cessar-fogo, é justamente logo depois da quebra deste que Patterson afirma no posfácio ter tido a ideia da narrativa. O autor conhecia a história do assassinato do barman e, com isso em mente, decidiu escrever o romance depois de folhear *Belfast: An Illustrated History*⁶ (PATTERSON, 2008, p. 252) e descobrir que a NICRA foi criada também no hotel. Sobre o período histórico em que o autor se encontrava quando começou a obra, ele afirma no posfácio:

Ainda fica a pergunta: por que então? Como disse, eu sabia do International e dos acontecimentos associados a ele por anos. O ângulo da 'retrospectiva' sem dúvida ajudou, mas eu não tinha isso na primeira manhã. O IRA Provisório tinha quebrado o cessar-fogo poucos meses antes [...] então eu não acho que era o caso de dizer 'aqui estamos no fim, vamos voltar para quando tudo isso deve ter começado.' O momento, no entanto, sem dúvida desempenhou um papel, como sempre faz quando um escritor seleciona um assunto ou cenário do passado. (PATTERSON, 2008, p. 253, tradução nossa)⁷

Embora o autor diga que a sensação de estar no fim dos conflitos não deve ter influenciado (a expressão em inglês "*I don't think*" mostra incerteza), ele também cita que o momento foi importante para a escolha. Em entrevista cedida a Patrick Hicks, Patterson afirmou que foi "[...] só porque era 1996 quando comecei a trabalhar no livro e as coisas que estavam acontecendo na época, que pensei: 'Certo, quero escrever este romance'" (HICKS, 2008, p. 115, tradução nossa). Ele diz que possivelmente não o teria escrito em outra época.

6 BARDON, Jonathan. **Belfast: An Illustrated History**. Belfast: Blackstaff Press, 1982.

7 "Still the question remains: why then? Like I said, I had known about the International and events associated with it for years. The 'hindsight' angle undoubtedly helped, but I didn't have that on the first morning. The Provisional IRA had broken its ceasefire a few months before [...] so I don't think either it was a case of my saying 'here we are at the end, let's go back to where this was all supposed to have started.' The timing, though, undoubtedly played a part, as it always does when a writer selects a subject or a setting from the past." (PATTERSON, 2008, p. 253).

Independentemente da motivação autoral, *The International* retomou, ao fim dos *Troubles*, um último suspiro de Belfast antes que o conflito transformasse a cidade. Com isso, retorna-se à memória de uma capital menos dividida, sem saber o que ela poderia se tornar nos anos seguintes à publicação da obra, e no exercício do reconhecimento de como se chegou à situação daquele momento.

Durante os *Troubles* e até meados dos anos 1980, muitas obras literárias produzidas na Irlanda do Norte eram *thrillers* ou romances inter-religiosos (KENNEDY-ANDREWS, 2003, p. 7), assim como de alguns nomes que são da mesma geração que Patterson. Publicando pouco depois, Zane Radcliffe (1969-), por exemplo, segue a tradição de *thrillers* em *London Irish* (2002) e *Big Jessie* (2003). Também nos gêneros de *thriller*, policiais e comédias satíricas está Colin Bateman (1962-), de *Divorcing Jack* (1994), adaptado ao cinema em 1998. Desses, Patterson se assemelha por manter uma linha cômica em sua ironia.

Ainda da mesma geração, porém de família católica, há Robert McLiam Wilson (1964-), autor de *Eureka Street* (1996), citado por Patterson como um dos melhores autores da Irlanda (MILLS; PATTERSON, 1999, p. 118-119). Eve Patten (1995, p. 128-148) inclui Wilson ao lado de Patterson dentre os novos romancistas norte-irlandeses que, tendo passado um período fora do país, desestabilizam as configurações do “lar” em sua escrita pós-moderna. O livro de Wilson, adaptado para minissérie pela BBC em 1999, trata da vida de dois amigos de Belfast, um católico e um protestante, no processo de negociações pela paz. Ambos os autores trazem em suas obras perspectivas de pessoas não envolvidas diretamente no conflito; ao contrário, por exemplo, do conterrâneo Eoin McNamee (1961-) em *Ressurrection Man* (1994).

Neste livro, observa-se *The International* sob a perspectiva do trauma cultural. O trauma, seja psicológico ou comunitário, é um tema recorrente em alguns romances norte-irlandeses, dado o longo

período de violência enfrentado pelo país. Enquanto o conflito se configurou como um confronto majoritariamente entre homens, uma perspectiva recorrente ao abordar o trauma na literatura é o ponto de vista feminino, tanto em autoras quanto protagonistas, como nas obras: *Hidden Symptoms* (1986) e *One by One in the Darkness* (1996), de Deirdre Madden (1960-); *Titanic Town* (1992), de Mary Costello (1955-); *No Bones* (2001) e *Milkman* (2018), de Anna Burns (1962-).

Em ensaio sobre os novos romancistas da Irlanda do Norte dos anos 1990, Eve Patten (1995, p. 128-148) classificou Patterson, até então autor de duas obras, como um escritor pródigo, considerando o tempo em que Patterson morou na Inglaterra, e a perspectiva externa que adquiriu. De acordo com ela, assim como Kennedy-Andrews (2003, p. 7-40), Patterson está entre os novos escritores que transformaram o cenário literário:

Nos últimos anos [...] a ficção da Irlanda do Norte começou a mudar dramaticamente. Isso é uma manifestação, em primeiro lugar, do surgimento de uma nova geração de escritores que atingiram a maioridade depois do início dos *Troubles* e cujas reconstruções das experiências de infância efetivamente minam a bagagem moral e a paralisia criativa de seus predecessores. Em segundo lugar, marca a exploração atrasada de estratégias literárias como perspectivismo, ambiguidade e deslocamento, que, embora categoricamente pós-modernas, também podem ser percebidas como atributos de uma crise contínua de identidade constitucional e psicológica, pertinente a qualquer representação da autoimagem contemporânea da Irlanda do Norte. (PATTEN, 1995, p. 129, 130, tradução nossa)

Dessa forma, Patterson é um dos escritores que trouxeram estratégias pós-modernas em sua escrita e abordam a questão da identidade em uma sociedade dividida a partir de sua experiência de formação num contexto de conflito. Para Patten, o autor se utiliza do deslocamento irônico, mas o transcende para abordar questões de identidade por meio de uma “antropologia ficcional restaurativa” (PATTEN, 1995, p. 130, tradução nossa). Isso porque ele retrata

detalhadamente um pequeno segmento de um grupo (Patten cita um conjunto habitacional protestante do romance de estreia, *Burning Your Own*, mas serve para os funcionários e frequentadores do hotel International) de maneira hiper-realista, como numa pesquisa antropológica, buscando restaurar identidades estereotipadas pela mídia e outros retratos da sociedade. O grupo de escritores ao qual ela o conecta trouxe para a literatura novas leituras da situação da Irlanda do Norte, mas sem novos estereótipos (PATTEN, 1995, p. 146).

Ao observar as técnicas pós-modernas na literatura da Irlanda do Norte, Kennedy-Andrews (2003, p. 20-21) cita multiplicidade, pluralismo, indeterminação, fragmentação, instabilidade de significado, dissenso e dissolução de grandes teorias do passado sobre identidade pessoal, nacional e de gênero. Em *The International*, elas são vistas em diversos momentos, como na fragmentação tanto do narrador, que também contradiz as teorias de identidade, quanto de sua narrativa, que por sua vez inclui outras vozes, tornando-se múltipla. Patterson propõe um olhar imaginativo sobre a sociedade, suas identidades e a comunidade entre elas. Assim como diz o crítico, “[...] estratégias pós-modernas de ruptura, perspectivismo e distanciamento [...] são estratégias para reimaginar o eu e o mundo, para reformular a identidade, a história e a agência” (KENNEDY-ANDREWS, 2003, p. 21, tradução nossa).

Na mesma linha que Patten, de acordo com Gerry Smyth,

[...] muitos escritores sentiram a necessidade de desafiar as formas aceitas da narrativa dos ‘Troubles’ e de desenvolver novas linguagens e novas perspectivas como uma contribuição à imaginação da mudança (SMYTH, 1997, p. 116, tradução nossa).

Nesse sentido, Patterson faz parte desse grupo de autores que levanta novos pontos de vista (um narrador de identidade diferente) e traz uma perspectiva imaginativa sobre o contexto (uma narrativa que aborda sua própria reconstrução), especialmente em momentos históricos de transformação.

Diversas críticas, como a citada anteriormente, mencionam a primeira obra de Patterson, *Burning Your Own*, e sua abordagem sobre história e os protestantes. Outras, em menor número, trazem suas obras posteriores (com destaque para *Fat Lad*). Os temas comumente abordados são o retrato da cidade de Belfast (SCHMIDEDER, 2012; PELASCHIAR, 2000), a questão da sexualidade de suas personagens (VLIET, 2013; MAGENNIS, 2010) e a memória (MCGUIRE, 2015; FERNANDES, 2010). Fala-se também em identidade nacional ou protestante (MAGENNIS, 2015) e comédia e cotidiano (CROOK, 2013). Algumas críticas citam o trauma (VEENSTRA, 2015; BARTNIK, 2009), porém sem o conceito de trauma cultural.

Não foram encontradas no Brasil pesquisas a respeito das obras de Glenn Patterson e de grande parte dos romancistas de sua geração na Irlanda do Norte. Com exceção de uma pesquisa de Portugal (FERNANDES, 2010), também não foram localizados outros trabalhos em língua portuguesa sobre autor. Com isso, esta pesquisa é uma maneira relevante de trazer para o público e a academia brasileira o conhecimento sobre esses autores, em especial Patterson.

Apesar de nunca usar o termo *Troubles* e não se passar durante os anos que a historiografia aponta para o conflito, *The International* foi considerado pela premiada escritora irlandesa Anne Enright (1962-), no posfácio, como “[...] o melhor livro já escrito sobre os *Troubles*” (ENRIGHT, 2008, p. 260, tradução nossa). Mas o que torna a obra uma narrativa do conflito ou representativa deste? Um dos principais aspectos para isso é o resgate da memória do narrador a partir do aparente início do fim do conflito, olhando em retrospecto para o seu limiar e omitindo os anos mais violentos e, portanto, mais conhecidos. Ao focar nos anos anteriores e posteriores da linha do tempo mais aceita do conflito, a narrativa se torna uma costura de referências sutis aos anos durante, ao que se perdeu e ao que mudou. O autor, por sua vez, também escreve e publica a obra em um momento histórico importante para os *Troubles*, próximo do Acordo de Paz.

De acordo com Neal Alexander (2009, p. 274), a literatura desse período (entre os anos 1990 e 2000) difere entre as mais otimista (obras pós-cessar-fogo) e as mais retrospectiva (pós-Acordo). Estes últimos romances observam momentos específicos do passado em busca de iluminar o dilema norte-irlandês. Ou seja, é após o Acordo de Paz que surgem mais ficções retrospectivas sobre os *Troubles*. A *The International* é uma das primeiras obras desse segundo período, ainda que escrito majoritariamente antes do Acordo. Dentre outras, Neal Alexander (2009) cita: *The Anatomy School* (2001), de Bernard McLaverty (1942-); *The Blue Tango* (2001), de Eoin McNamee; e *The Big Snow* (2002), de David Park (1953-). Citando o romance de Patterson, Neal Alexander afirma que

Ao localizar os eventos do romance tão especificamente no tempo e espaço, Patterson deliberadamente invoca um momento histórico particular [...] apenas para deixá-lo ausente no texto. Ao fazer isso, ele permite que ramificações políticas e históricas mais amplas de seu contexto informem, mas não obscureçam, as preocupações centrais da narrativa [...]. (ALEXANDER, N., 2009, p. 274, tradução nossa)

As referências históricas mencionadas pelo narrador, portanto, servem para localizar e contextualizar o prelúdio dos *Troubles*, mas seu foco não está na observação dos grandes momentos históricos. Neal Alexander destaca a preocupação do romance em abordar memória e esquecimento, bem como as distorções e incertezas inerentes à rememoração. Patterson se preocupa com o resgate crítico da memória que não esconde as suas fraturas, deslocamentos, lapsos e ausências da historiografia, como aponta Neal Alexander (2009).

Para Caroline Magennis (2015, p. 348-349), as ficções focadas na história mostram que o passado ainda está presente na cultura. Esse é reescrito por Patterson em seus romances, alterando os roteiros estabelecidos pela historiografia. Magennis aponta que suas obras são propositalmente anti-sectárias e apresentam personagens

que trazem perspectivas externas à Irlanda do Norte por meio de seus relacionamentos, como Danny.

No contexto do cessar-fogo da Irlanda do Norte, Richard Kirkland (1996, p. 10) (que em seus escritos descreve a sociedade norte-irlandesa como uma comunidade “mitificada” devido aos vários mitos ao redor das identidades) afirma que, embora haja a oportunidade de uma nova consciência historiográfica, a fluidez da situação gera o desejo de retornar ao início para encerrar a confusão do passado – algo que inspiraria as obras do período. Ele explica:

Com este desejo por recontextualização, a transformação contínua do passado em história busca reinventar atos anteriores de violência de maneira a evitar a reverberação de suas consequências no presente (KIRKLAND, 1996, p. 10, tradução nossa),

Se for levada em consideração a afirmação da narrativa de quando Danny a construiu, ele faria parte desse exercício de recontextualizar para encerrar. Porém, Patterson publica depois do Acordo de Paz e traz outro olhar em sua obra.

Dentre os romances sobre os *Troubles*, portanto, *The International* se situa neste grupo dos escritos pós-Acordo, conforme coloca Neal Alexander (2009) e aprofunda Birte Heidemann (2016). Heidemann cita que essas obras desafiam o movimento cronológico e o encerramento das questões (HEIDEMANN, 2016, localização 19.1^o). Elas confrontam a noção de suspensão do passado violento e de um novo começo presente na retórica do Acordo (HEIDEMANN, 2016, localização 22.4). Para ela, a ficção norte-irlandesa contemporânea não foi inspirada por um autor da geração anterior, mas por eventos históricos e políticos. *The International*, neste caso, é uma das obras acerca dos *Troubles* influenciada pelo cessar-fogo e pelo Acordo de Paz e que narra sobre um momento supostamente anterior ao conflito.

Nesse exercício de retomada histórica, *The International* questiona a história dos *Troubles* e a retórica da paz pós-Acordo: se antes dos supostos anos do conflito já havia violência sectária, seria possível cessá-la após tantos anos de assassinatos e bombas? E, com tanta mudança na sociedade dividida, na cidade segmentada e nas memórias repletas de ausências, como é possível inventar a história?

Da mesma forma, o historiador Graham Dawson, que fala sobre memória e resolução de conflitos no contexto dos *Troubles*, afirma que para avançar na resolução é preciso falar dos impactos na memória, das consequências psicológicas do trauma e da narrativa criada pelos diferentes lados (DAWSON, 2007). É necessário lembrar, diz, para prosseguir rumo a qualquer futuro viável (DAWSON, 2007, p. 61). Na literatura, autores como Patterson fazem esse movimento de trazer à luz aquilo que a política queria superar.

Observando Danny como uma personagem híbrida (BHABHA, 1998), conceito que será aprofundado no capítulo "A identidade que narra", além de ver sua forma de tecer a memória coletiva ao narrar, esta pesquisa questiona se essas características de personagem e de narrativa servem como uma maneira de lidar com o trauma cultural dos *Troubles*. A partir das concepções de Jeffrey C. Alexander, Piotr Sztompka e outros (ALEXANDER, J., 2004), o trauma cultural vem da noção de um trauma coletivo, ou seja, quando acontecimentos deixam marcas na consciência de um grupo e em sua memória, mudando a identidade e o tecido social (ALEXANDER, J., 2004, p. 1). Para Alexander (2004, p. 22), ao revisitar a identidade coletiva transformada pelo trauma, há uma busca pela lembrança do passado coletivo. Piotr Sztompka (2004, p. 155-195) elabora uma sequência traumática e inclui nela o que chama de estratégias para lidar com o trauma (" *coping strategies*"), que seriam adaptações sociais, como a de inovação. Seriam a identidade difusa e a narrativa da memória coletiva versões desta estratégia no romance *The International*?

Danny narra para preservar os vestígios da memória tanto das vítimas do conflito quanto de um tempo em que as divisões sectárias ainda não eram tão demarcadas, e os diferentes lados conviviam. Em entrevista, o autor citou considerar que as “reais fraturas” foram expressas pelas linhas de paz (MAGENNIS, 2009, p. 118), que começaram a surgir a partir de 1969 (CALAME; CHARLESWORTH, 2009, p. 71). Além de narrar guardando essa memória, ele observa uma Belfast que deixou de ser, pois, se a vida noturna era ativa, depois do conflito os bares e hotéis se tornaram alvos de ataques. Patterson, com seu romance, dá voz a personagens que fogem dos estereótipos de cada um dos lados dos *Troubles*. Com o possível fim do conflito em perspectiva, já que as consequências do cessar-fogo, para o narrador, ou do Acordo de Paz, para Patterson, não davam certezas, *The International* tece uma memória coletiva como forma de tentar lidar com o trauma cultural dos cerca de trinta anos de conflito.

A partir desses apontamentos, pretende-se responder às seguintes perguntas, expressas abaixo junto às descrições dos capítulos:

Nesta introdução, foram apresentados a obra e o autor, além de situá-los no contexto histórico e nas críticas a respeito da literatura norte-irlandesa contemporânea. Também foi descrita a discussão deste livro e delineada brevemente as bases teóricas utilizadas. A seguir, os capítulos abordam história, identidade e memória em *The International*, apontando como esses três temas se configuram na obra literária e fazem dela uma representação do trauma cultural. Cada aspecto será analisado no decorrer dos capítulos e, a partir dessas observações, ao final, será apontado como se relacionam com a teoria do trauma cultural, respondendo à pergunta: através dos temas, como a obra representa o trauma cultural? A obra propõe uma estratégia para lidar com o trauma cultural?

No capítulo “História e trauma cultural em *The International*”, esta pesquisa responde: como a escolha do período histórico e o enfoque da obra contribuem para a imaginação do trauma

cultural dos *Troubles*? Ao desviar a narrativa ficcional de um fato considerado histórico pelo narrador e concentrá-la em 1967 e no cotidiano, Patterson questiona a versão dos *Troubles* sobre seu início em 1968 ou 1969 e sobre o fim completo, dando o problema como encerrado, em 1994 ou 1999. O capítulo apresenta um panorama histórico do conflito e uma reflexão sobre fato histórico a partir de *The International*. Observa-se a escolha de preservar o cotidiano de uma sociedade ainda não completamente dividida pelo conflito e a função do hotel como um não lugar (AUGÉ, 2012) para este resgate. O texto aprofunda, então, o conceito de trauma cultural a partir de Jeffrey C. Alexander, Piotr Sztompka e outros, apontando porque o conflito norte-irlandês pode se inserir dentro desta concepção. Por fim, esta parte analisa *The International* como representação literária do trauma cultural, que elabora a ruptura ao representar o trauma coletivo em uma imaginação do seu início, em uma época com menos sectarismo, e uma recusa em dar o passado como acabado.

Em seguida, o capítulo “A identidade que narra” observa a identidade do narrador em seus diversos fragmentos e sua importância para a obra. Aprofundando os aspectos religiosos e sexuais, vê-se que Danny possui uma identidade tanto difusa quanto marcada pela negativa. A partir do conceito de identidade híbrida (BHABHA, 1998), o narrador observa e desconstrói as imagens de identidades binárias, apontando como a violência as marcou. Além disso, ressalta outras identidades possíveis e a convivência entre todas. O capítulo também observa como o trauma coletivo se insere na identidade de Danny, que se retira das opções sectárias. Por viver uma sexualidade desviante da norma (PRECIADO, 2011), Danny vive o trauma individual da homofobia e, com isso, encontra vocabulário para abordar a violência. É a partir desta identidade que ele narra o trauma e o vivencia na tecitura das memórias, revisitando a identidade coletiva cindida e buscando solidariedade (ALEXANDER, J., 2004). Neste capítulo, a pergunta respondida é: seria a presença de um narrador com uma identidade que foge ao padrão acentuado pelo conflito

uma estratégia que a obra busca para revisitar o trauma cultural que cindiu a identidade comunitária da Irlanda do Norte?

Com a identidade do narrador em mente, o capítulo “Narrativa e memória” analisa a construção narrativa difusa através de diversas técnicas, como o resgate histórico através do jornalismo, as reminiscências para apresentar as personagens, as camadas narrativas com múltiplas vozes, as fofocas e a expressa criatividade inventiva ao narrar de maneira onisciente aquilo que ele nem sequer viu. A partir dessas técnicas, Danny costura a memória coletiva (HALBWACHS, 1990; LOWENTHAL, 1998) do trauma cultural. Nesse exercício, ele preserva a memória cultural (ASSMAN, 2016) dos *Troubles* numa versão plural, rejeita o esquecimento do trauma e propõe uma reinvenção das lembranças. Assim, esse capítulo responderá à seguinte pergunta: quais as funções das técnicas narrativas na reflexão sobre memória, na construção do trauma cultural e em sua mirada no momento de pacificação?

Na conclusão, será retomado o que foi discutido, observando como o narrador e seu resgate da memória coletiva servem para lidar com o trauma cultural, especialmente nos momentos que trazem mudanças na sociedade, assim como os atuais.

A vintage typewriter is shown in a dark, moody setting with a blue-purple tint. The typewriter is the central focus, with its keyboard and carriage visible. A large, bright yellow number '1' is overlaid on the right side of the typewriter. The background is dark and out of focus, suggesting a wooden surface.

1

**HISTÓRIA
E TRAUMA CULTURAL
EM *THE INTERNATIONAL***

Ao ponderar que um fato histórico é, geralmente, um acontecimento considerável cujas ramificações moldam futuros eventos de maneira a torná-lo, então, relevante, há diversos fatos históricos referenciados na historiografia do Conflito da Irlanda do Norte, os *Troubles*: a primeira marcha por direitos civis dos católicos em 1968, o Domingo Sangrento de 1972, os anúncios de cessar-fogo de 1994 e o Acordo da Sexta-Feira Santa de 1998. Alguns destes chegam a ser citados no romance *The International*, mas a narrativa em primeira pessoa do protagonista Danny não se dedica a aprofundá-los. Mesmo nas reminiscências históricas, o autor Glenn Patterson opta por destacar assuntos que parecem desviar o olhar dos fatos mais conhecidos e referenciados pela historiografia. Afinal, é desviando destes que a obra se abre, ao dizer:

Se eu soubesse que a história seria escrita naquele domingo no International Hotel, eu talvez teria feito um esforço para sair da cama antes do chá da tarde [*teatime*]. [...] em vez de enviar minha mãe para o telefone público no fim da rua para ligar e avisar que eu estava doente. Mas então, se a história fosse tão fácil de prever, ela talvez nunca tivesse a chance de acontecer por causa das multidões tentando tirar suas fotos para dizer "Eu estava lá". [...] Então eu dei minhas costas à história [*story*] maior – pois, quem sabe, com tudo o que foi escrito sobre este lugar desde então, eu poderia ter merecido uma nota de rodapé em algum lugar. (PATTERSON, 2008, p. 1, tradução nossa)⁹

Nesse trecho, Danny inicia sua narrativa justificando porque irá se concentrar no dia anterior à reunião inaugural da Associação de Direitos Civis da Irlanda do Norte (NICRA, na sigla em inglês), em janeiro de 1967. Sua justificativa já anuncia características de sua

9 "If I had known history was to be written that Sunday in the International Hotel I might have made an effort to get out of bed before teatime. [...] instead of sending my mother down to the phone box at the end of the road to call me in sick. But then if history was so easy to predict it might never have a chance to happen at all for the crowds of people wanting to have their photographs taken to say, 'I was there'. [...] So I turned my back on the bigger story – for, who knows, with all that's been written about this place since, I might well have merited a footnote somewhere." (PATTERSON, 2008, p. 1).

personagem, como sua despreocupação com questões relacionadas ao emprego, visto que ele fica em casa porque está cansado depois de um longo turno de trabalho (durante o qual ele se apaixona e é recusado duas vezes, como ele mesmo destaca).

Logo nas primeiras páginas do romance, Danny brinca com as palavras “*story*” (história, ou estória, ficcional) e “*history*” (história dos eventos do passado). Ele associa aquilo que é registro histórico e que impactou os anos seguintes da Irlanda do Norte ao vocabulário ficcional, o que de maneira singela aponta para o fato de que toda narrativa histórica é construída num processo de escolha e conexões. E, em citação que será vista adiante, ele usa “história” para algo que é tido como digno de memória pelas pessoas que o viveram, porém é um acontecimento sem ramificações e parcialmente ficcionalizado na obra. Isso demonstra que os limites entre história e estória são mais indefinidos do que o vocabulário faz parecer, e que há ficcionalidade na história e historicidade na ficção. Como afirma o historiador David Lowenthal,

As pérolas mais translúcidas da narrativa histórica são, com frequência, encontradas na ficção que é, há muito tempo, componente importante para a compreensão histórica. Um número maior de indivíduos apreende mais o passado por intermédio de romances históricos [...] do que por intermédio de qualquer história formal. (LOWENTHAL, 1998, p. 126)

A mesma despreocupação de Danny com o emprego o leva a brincar com o fato histórico da reunião do NICRA, a qual ele chama de “história [ou estória] maior”. Por comparação, entende-se, então, que ele irá narrar a “história menor”, aquela que não é digna nem sequer de notas de rodapé. Como quem dribla um evento importante, Danny não fala nada sobre o encontro, limitando-se a mencionar que ele aconteceu e logo recua para o dia anterior, para a sua narrativa pessoal e as histórias individuais de outras pessoas que ele conheceu. Dessa forma, Danny não considera as histórias pessoais como fatos históricos, mas opta por retratá-las de maneira que, apenas ao narrar, confere-lhes importância.

Com exceção das reminiscências, Danny relembra a data narrada de maneira cronológica e, por isso, começa a narração com as primeiras coisas que percebe naquela manhã. De costas à história, ele logo localiza o dia como a data do *Portadown Bun Boycott*, um protesto contra o preço do pão, organizado por donas de casa. Um evento menor que teria sido deixado de lado na escritura da história do país. Em seguida, descreve como viu um incêndio e se aproximou. Era a galeria de compras Brand's Arcade.

[...] [como] chamas daquele tamanho não eram naquela época uma cena comum na cidade, eu fiz o que todos os outros pareciam estar fazendo naquela manhã (incêndios, afinal, pareciam muito mais com a nossa ideia da história em curso [*history in the making*]) e caminhei em direção à origem [do fogo]. (PATTERSON, 2008, p. 2, tradução nossa)¹⁰

De acordo com Danny, um incêndio tinha valor de fato histórico (dessa vez a palavra é mesmo "*history*"), o que pode ser associado com o fato de (ainda) ser algo raro em 1967. E é pelo suposto valor histórico que ele se aproxima do acontecimento. Em entrevista, Patterson afirmou que, ao pesquisar nos jornais da época, percebeu que a reunião do NICRA não foi retratada, pois "não era história ainda", enquanto o incêndio preenchia as páginas como a "grande história [*story*]" do dia (MILLS; PATTERSON, 1999, p. 128). "Eu gostei da ideia de que à época o que parecia mais histórico era o incêndio. Novamente, meu interesse em como nós construímos a nossa história" (MILLS; PATTERSON, 1999, p. 128), disse.

Na obra, a explicação do incêndio não é dada em nenhum momento, e sua razão fica desconhecida para o leitor. No bar, um tempo depois, Danny vê a manchete do jornal da tarde citando mais de um incêndio e compara com as demais chamadas:

10

"[...] flames of that size not then being regular sights in the city, I did what everyone else appeared to be doing that morning (fires after all looking much more like our idea of history in the making) and walked towards their source." (PATTERSON, 2008, p. 2).

Mulher Morre em um dos 4 Incêndios de Ulster. [...] O que estava acontecendo com todos esses incêndios? Uma coluna no canto do lado esquerdo reportava as mortes na noite anterior de três astronautas americanos num incêndio a bordo da Apollo 1 em Cabo Kennedy. Isso pelo menos não era um choque; como Hugh dizia, foguetes eram as coisas que eles usavam para matar pessoas na guerra. Passei pela metade da página, pulei para a manchete no final da capa: 'Preocupação' Orange com a Visita de Bispo.

Pronto, aqui estava algo que eu reconhecia. (PATTERSON, 2008, p. 63-64, tradução nossa, ênfases do autor)¹¹

O registro em jornal confere importância aos acontecimentos e confirma, para o narrador, o fator histórico do incêndio. O acidente da missão Apollo 1, que pegou fogo durante um ensaio de lançamento no dia anterior ao narrado, é também histórico, assim como a notícia que Danny reconhece, ligada a um famoso *loyalist*, Ian Paisley. “E cá estava ele atizando o fogo novamente”, diz o narrador (PATTERSON, 2008, p. 65, tradução nossa)¹². À noite, vendo as notícias do Cabo Kennedy na televisão, Danny volta a compará-las com os incêndios inexplicados:

Lembrei-me do manequim que tinha visto queimar nesta manhã numa janela da loja de departamento da Brand's e, por fim, senti uma pena terrível pelos três quase astronautas; e por todos nós, talvez, suspensos para sempre na beirada do que não podemos controlar ou entender. (PATTERSON, 2008, p. 188, tradução nossa)¹³

11 *"Woman Dies in One of 4 Ulster Fires. [...] What was it with all these fires? A column on the far left-hand side reported the deaths the night before of three American astronauts in a fire on board Apollo 1 at Cape Kennedy. That at least wasn't altogether a shock; as Hugh said, rockets were things they used for killing people in the war. Halfway through I skipped down to the final front-page headline: Orange 'Concern' at Bishop's Visit. Now here was something I recognised." (PATTERSON, 2008, p. 63, 64, ênfases do autor).*

12 *"And here he was stoking the fires again." (PATTERSON, 2008, p. 65).*

13 *"I remembered the mannequin I had seen burning this morning in a window of Brand's department store and at last I felt a dreadful pity for the three would-be astronauts; for all of us, maybe, perched forever on the edge of what we can't control or understand." (PATTERSON, 2008, p. 188).*

Assim como os astronautas foram consumidos pelo fogo logo antes de se tornarem de fato astronautas, deixando o avanço histórico em chamas e postergando o futuro espacial, Belfast também queimou, entrou numa guerra e regrediu em seu desenvolvimento. Sem poder controlar ou entender o crescimento dos incêndios e os conflitos que viriam nos anos seguintes, os astronautas e os norte-irlandeses ficaram travados, inertes perante seus desastres.

Danny faz essa afirmação mesmo sem saber quais as causas do incêndio. Mas, pela comparação do que era comum “naquela época” com o que se tornou comum alguns anos depois, o leitor se lembra do destino trágico da cidade e vê o incêndio como um anúncio do que viria no futuro, do desenvolvimento travado. De acordo com Boyle e Hadden (1994, p. 73), ataques incendiários em propriedades comerciais, por exemplo, eram uma das táticas utilizadas durante os *Troubles*, especialmente pelo Exército Republicano Irlandês Provisório (IRA *Provisional*, na sigla em inglês).

Tal olhar comparativo só é possível com a lembrança da história dos *Troubles*. É impossível revisitar a história recente da Irlanda do Norte, ainda que ficcionalmente, sem ter em perspectiva os acontecimentos que se desdobraram nos anos seguintes e sem que a memória destes marque a observação. Patterson não precisa citar exatamente o que ele quer dizer por não ser comum “naquela época”, pois qualquer leitor minimamente familiarizado com a história reconhece a violência dos *Troubles*. Ao se aproximar do evento que se parecia, para Danny, com a “história em curso”, mas deixando a “história maior” apenas implícita, Patterson chama atenção para o fato de que não é possível imaginar uma Irlanda do Norte sem sua história violenta.

Nesse sentido, a costura da história, direta ou indireta, na literatura em *The International* aponta para a interpretação de Birte Heidemann (2016), já citada na Introdução. Algumas obras publicadas após o Acordo de Paz desafiarão a narrativa deste de que houve um

encerramento das questões relativas ao conflito e um novo começo, como se o passado tivesse desaparecido. Sem precisar citar os *Troubles*, Patterson faz isso ao demonstrar as marcas profundas que a violência deixou na memória do narrador e do leitor. Em entrevista, o autor afirmou que em outra obra sua, *That Which Was* (2005), a presença de personagens ligados ao conflito ocorreu porque

[...] o passado não foi totalmente tratado. O Acordo da Sexta-Feira Santa fez muitas pessoas sentirem que havia um fim, [...]; mas acho que o que aconteceu meia dúzia de anos depois foi que a paz não foi, na verdade, tão completa quanto todos imaginávamos que seria. O presente ainda é atormentado por questões que têm a ver com o passado e havia uma questão de como nós explicamos as ações do passado. (HICKS, 2008, p. 107, tradução nossa)

Na mesma conversa, ao citar o período em que escreveu *The International*, iniciado em 1996, Patterson disse que estava impaciente com a desparamilitarização da Irlanda do Norte (HICKS, 2008, p. 116). Sendo assim, o autor coloca a narrativa do processo de paz em questionamento. Será que acordos – seja o cessar-fogo de 1994 ou o Acordo de Paz de 1998 – são suficientes para concluir o conflito e encerrar as questões?

O crítico Kennedy-Andrews (2003, p. 110) descreve o incêndio como um “prenúncio sombrio dos eventos que estavam por vir” (tradução nossa), ainda que Patterson retrate vários outros acontecimentos, como a diversidade da cidade, suas complexidades, contradições etc. Para o crítico, o que Patterson quer mostrar não pode ser definido apenas pelo conflito. Aprofundando-se sobre a ficção norte-irlandesa pós-conflito e comentando a perspectiva de Heidemann e Kennedy-Andrews, George Legg (2021) aponta que a interpretação de críticos como eles teria mais a ver com a leitura:

Subsequentemente, o recurso crítico para interpretar este incêndio como presságio “simbólico” dos *Troubles* vem confirmar a impossibilidade de revisitar a história da

Irlanda do Norte com outra perspectiva que não seja a fadada e condenada. Em vez de perceber a ocorrência do incêndio como articulando uma leitura alternativa dos eventos após janeiro de 1967, os críticos parecem impedidos a conectar seu potencial destrutivo à reunião temporalmente separada da Associação dos Direitos Civis. (LEGG, 2021, p. 697, tradução nossa)

Legg (2021) afirma que Patterson decidiu que os fatos históricos apenas “assombrassem” (p. 696) a narrativa, enquanto focou no cotidiano. Assim, diz o crítico, “[...] Patterson trabalha contra o impulso conclusivo do processo de paz. Em vez de seguir em frente, ele olha para o passado turbulento do Norte para imaginar uma série de futuros alternativos” (LEGG, 2021, p. 697, tradução nossa).

Embora Kennedy-Andrews interprete um prenúncio e Legg uma leitura alternativa da história, ambos concordam que, de uma forma ou outra, Patterson não consegue evitar que o leitor aproxime a “história em curso” do incêndio com a história do conflito. Porém, ao situar o incêndio em uma reflexão sobre o que seria um fato histórico, é possível interpretar que, além de apontar o não encerramento das questões na impossibilidade de uma leitura sem lembranças, Patterson destaca também o valor da história menor e cotidiana, lembrada por poucos e numa diversidade de lembranças. Em entrevista, ao falar sobre memória, o autor disse que “[...] temos que permitir que existam tantas versões do passado quanto há indivíduos que vivenciaram o passado” (HICKS, 2008, p. 116, tradução nossa).

Em *The Internacional*, como já foi citado, Patterson retrata momentos da história (ou estória) menor e personagens não famosos num período prévio aos anos mais violentos. Os trechos citados anteriormente, dois deles presentes nas primeiras páginas, deixam esse recorte explícito para o leitor antes de adentrar a narrativa. A ausência deliberada dos momentos históricos dá ainda mais destaque para estes.

Dessa forma, a narrativa ressalta como a memória de Belfast está marcada profundamente pela violência. Sem ser aprofundada, a história dos *Troubles* se destaca nas entrelinhas, tamanha a profundidade do trauma no tecido social e na memória coletiva e individual. Danny não precisa ser Peter Ward, morto pela Força Voluntária de Ulster (UVF, na sigla em inglês) por ser católico, para narrar em primeira pessoa sobre o conflito. Basta ser um jovem barman em 1967 e, em seu cotidiano, vivenciar os últimos dias antes da violência acirrar e separar ainda mais as comunidades (ou, ainda, estar vivenciando o seu início ainda não percebido). O maior obstáculo para o processo de pacificação, como se observa na leitura de *The International*, é a memória. Memória esta que, por outro lado, também protege as histórias menores, individuais, de serem esquecidas.

Essa observação se alinha ao que diz o acadêmico irlandês Gerry Smyth (1997) sobre Glenn Patterson:

Acima de tudo, Patterson insiste que a vida na Irlanda do Norte não pode simplesmente ser uma questão de histórias e comunidades obsessivamente demarcadas, cujos únicos pontos de contato sejam rituais violentos de identidade e alteridade. A vida, ele sugere, não pode e não funciona desse jeito. Ao contrário, como em *Fat Lad*, todas as histórias menores são partes de uma maior e inacabada história da Irlanda do Norte. (SMYTH, 1997, p. 131, tradução nossa)

Se Danny decide dar suas costas à “estória maior” e observa como “história em curso” um incêndio menor, qual a relação desta obra com a historiografia? Além disso, sendo o livro uma escrita ficcional, quais perspectivas ele traz à história?

The International aproxima o leitor dos sentimentos e do cotidiano de norte-irlandeses antes dos *Troubles*. Torna, assim, a história mais próxima e palpável. Como cidadãos comuns, com frequência retoma-se algum momento histórico questionando como a sociedade da época deixou aquilo acontecer. Não se reconhece que muitas vezes as tensões ficaram por anos escondidas. Também se esquece que,

com o distanciamento, pode-se até criar justificativa para os incêndios, como o de Brand's Arcade, ou ainda reunir episódios de assassinatos, entre outros, debaixo de um mesmo guarda-chuva de violência sectária quando, na época, estes acontecimentos não eram sempre vistos como conectados. A literatura pode ajudar a mudar isso. De acordo com Anatol Rosenfeld (2004, p. 23), quando as palavras de uma personagem, como numa narrativa em primeira pessoa, expressam intimidade com o leitor, destacando assim a ficcionalidade, o leitor contempla e vivencia a história sendo contada.

É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças ao quase-juízo que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (ROSENFELD, 2004, p. 46)

Logo, observar a história pela ótica de uma narrativa ficcional ajuda o leitor a se aproximar dos que vivenciaram os anos passados. É uma forma de preservar a memória do que foi rompido com o conflito e do que foi esquecido com o passar dos anos.

1.1 AS HISTÓRIAS DO SECTARISMO

A Irlanda do Norte é uma sociedade em que convivem duas comunidades diferentes, com suas respectivas tradições, mitologias e narrativas históricas¹⁴. Como mencionado na introdução, a filiação

14 De acordo com Dawson (2007), a própria noção fixa de "duas comunidades" e, com isso, duas diferentes narrativas sobre o passado e presente é, em si mesma, uma ideologia que ofusca aqueles que não se encaixam estritamente nas duas identidades e serve para justificar as representações midiáticas da violência e as intervenções britânicas supostamente neutras. O conflito pode ser visto, a partir desse paradigma e do ponto de vista da Inglaterra, como uma "guerra tribal", cujos problemas são entre as "tribos" que não se entendem, e não tem conexão com os demais britânicos, ignorando a origem no colonialismo. Aqui, porém, explica-se essas duas comunidades, pois é a partir delas que a maioria dos historiadores (e até mesmo Dawson) explicam os *Troubles*.

religiosa (protestante ou católica) é o traço mais usado para diferenciá-los. No entanto, esses laços se devem mais ao percurso histórico das comunidades do que a motivos de fé – houve inclusive indivíduos de diferentes denominações que se uniram com motivos políticos em comum ao longo da história. No aspecto político, por sua vez, é possível separá-los, respectivamente, em unionistas (*unionists*, em inglês, aqueles a favor da união com o Reino Unido) e nacionalistas (contrários). Há ainda os termos *loyalists* e republicanos, que geralmente designam pessoas com ideias mais extremistas e que concordam com o uso da violência (BOYLE; HADDEN, 1994, p. 22). Como explica o historiador Michael Hughes, “cada um deles alega ser parte de um grupo nacional maior, britânico e irlandês, embora, na realidade, agora eles sejam muito diferentes desses grupos” (HUGHES, 1994, p. 1, tradução nossa). Para Seamus Deane (1990), crítico e escritor católico da Irlanda do Norte, a divisão religiosa é um efeito do colonialismo:

O conluio do nacionalismo irlandês com o britânico produziu estereótipos contrastantes cujo efeito mais destrutivo tem sido o estabelecimento de uma base cultural para o sectarismo religioso. Talvez seja óbvio dizer que os nacionalismos concorrentes sempre se definiram em relação ao protestantismo ou catolicismo. Todas as tentativas de recusar essas definições [...] foram derrotadas por esforços implacáveis e combinados. Não estamos presenciando na Irlanda do Norte uma batalha antiquada entre seitas religiosas que provavelmente pertencem ao século dezessete. Estamos presenciando, em vez disso, os efeitos de colonialismo contemporâneo que manteve e desenvolveu uma ideologia de domínio e subserviência dentro das expressões disponíveis da divisão religiosa. (DEANE, 1990, p. 8, tradução nossa)

Como essa associação entre os termos e a oposição entre os grupos foram tecidas? Nos séculos XVI e XVII, após a reforma protestante, a Inglaterra buscou aumentar seu domínio na ilha da Irlanda. De acordo com o Hughes, “um método de alcançar isto [colonização] foi a plantação, a limpeza da população irlandesa nativa de áreas da terra que seriam, então, reassentadas com imigrantes de confiança”

(HUGHES, 1994, p. 7, tradução nossa). Estes, leais à coroa britânica que por vezes perseguiu católicos, eram protestantes. Com a queda do uso da língua irlandesa durante a Grande Fome dos anos 1840, o catolicismo se tornou característica distintiva da irlandesidade (HUGHES, 1994, p. 2).

A região nordeste da ilha, onde ficam a província de Ulster e seus nove condados, foi a que mais recebeu “plantações”:

Apenas em Ulster que o assentamento foi grande o suficiente para mudar a natureza da sociedade. Uma emigração substancial para Ulster, especialmente da Escócia, continuou no século dezoito. É destes, e não dos emigrantes originais, que descende a maioria dos atuais protestantes de Ulster. Fora de Ulster apenas a camada superior da sociedade mudou com a imposição de uma classe de senhorio anglicana e estrangeira. (HUGHES, 1994, p. 8, tradução nossa)

Com a ocupação, a Irlanda era nominalmente um reino separado sob o mesmo rei, mas com o Ato de União de 1800 foi absorvida no Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda. Movimentos nacionalistas começaram antes, no século XVIII, influenciados pela Revolução Francesa. Por outro lado, ao verem o rei francês morto, grupos protestantes leais à coroa se organizaram, como na fundação em 1794 da Ordem de Orange (reorganizada em 1845). Na época, Ulster foi palco de episódios de violência sectária.

De acordo com Hughes (1994, p. 11), mitos de que levantes católicos tinham por objetivo eliminar os protestantes enfraqueceram os protestantes nacionalistas e foram os embriões do unionismo da Irlanda do Norte. Antes resistentes à elite anglicana, protestantes de denominações “não conformistas” (diferentes da Igreja Anglicana) passaram a encontrar uma luta em comum com anglicanos. Para o historiador, o apoio à União e o encorajamento de solidariedade religiosa era uma ferramenta útil contra o socialismo e a aproximação entre católicos e protestantes de classes mais empobrecidas.

“Em seus estágios iniciais, o unionismo enfatizava muito a conexão vital com a Grã-Bretanha como garantia de liberdades religiosas e civis e de prosperidade econômica. Ulster estava se afastando da Irlanda” (HUGHES, 1994, p. 26, tradução nossa). Do outro lado da fronteira, os fazendeiros católicos também usaram a bandeira nacionalista para desviar a atenção dos interesses dos pobres (HUGHES, 1994, p. 27).

O nacionalismo irlandês, seja na forma constitucional ou a favor de revolução armada, cresceu ao longo dos anos, e o governo inglês ora concedia direitos ora reprimia com violência (HUGHES, 1994, p. 14). Desde o fim do século XIX, a questão irlandesa se tornou um debate prolongado da política britânica com as tentativas de *Home Rule*, um governo autônomo, e a resistência dos unionistas, divididos entre os do norte, que desenvolveram uma identidade distinta e a mitologia da superioridade protestante, e os do sul (HUGHES, 1994, p. 25). Com isso, desde 1911, começou-se a considerar a possibilidade de divisão da ilha como uma saída para o impasse. Neste contexto, surgiu um dos grupos que protagonizou os *Troubles*.

Em janeiro de 1913 foi criada a Força Voluntária de Ulster [*Ulster Volunteer Force*, UVF na sigla em inglês], um exército privado de mais de 100 mil homens, regularmente treinados com a ajuda de oficiais britânicos, sob Lord Roberts de Kandahar. Em abril de 1914, armas compradas na Alemanha foram desembarcadas em Larne para armar os voluntários. O exemplo dos unionistas pode ter sido copiado no sul, e esses eventos enfraqueceram severamente os nacionalistas moderados e fortaleceu os grupos a favor de força física. (HUGHES, 1994, p. 31, tradução nossa)

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) pausou as discussões ao mesmo tempo que fez crescer o nacionalismo revolucionário. Grupos paramilitares foram organizados imitando a UVF:

A Força Voluntária Irlandesa [*Irish Volunteer Force*] também foi estabelecida em novembro de 1913. Nominalmente

para defender a Irlanda contra inimigos estrangeiros, era na verdade uma resposta à UVF: se os unionistas estavam prontos para lutar para resistir ao *Home Rule*, os nacionalistas deveriam se mostrar prontos a lutar para ganhá-lo. (HUGHES, 1994, p. 38, tradução nossa)

Em 1916 houve o Levante de Páscoa, ocorrendo a proclamação da república irlandesa em que os líderes se denominaram comandantes do Exército Republicano Irlandês (*Irish Republican Army*, IRA na sigla em inglês) (HUGHES, 1994, p. 40). As execuções dos envolvidos fortaleceu o nacionalismo e sua ligação com a Igreja Católica (HUGHES, 1994, p. 41). Em janeiro de 1919, políticos nacionalistas eleitos se recusaram a assumir os cargos em Westminster e declararam independência, iniciando a guerra com as forças policiais do império. No mesmo ano, em meio ao conflito, o *Home Rule* foi aprovado, mas dividiu a Irlanda em dois parlamentos, deixando a Irlanda do Norte com seis condados de Ulster, garantindo maioria protestante:

Este esquema [de dois *Home Rules*] foi desenhado primeiramente para resolver o problema do Ulster [...]. [A divisão] tornou possível um não envolvimento britânico na Irlanda, que era o principal objetivo do governo. [...] Até os últimos *troubles* começarem em 1968, a convenção era que o parlamento de Westminster nunca discutia qualquer questão da Irlanda do Norte. (HUGHES, 1994, p. 50, tradução nossa)

Depois de dois anos de conflito (1919-1921), trégua e negociações, o Estado Livre Irlandês (*Irish Free State*) foi criado como um domínio do Império Britânico, com a Irlanda do Norte separada. Ambos os Estados deveriam garantir a liberdade religiosa. A divisão, no entanto, levou a uma guerra civil, que perdurou até 1923 (HUGHES, 1994, p. 54-56).

Após o fim do conflito, a Irlanda do Norte e o Estado Livre Irlandês continuaram a se distanciar. A Irlanda do Norte não era reconhecida pelo Estado irlandês e por ele sofria boicote. Além disso,

pela proximidade da Igreja Católica na Guerra da Independência, o Estado Livre Irlandês surgiu marcado pelo conservadorismo católico aliado aos pequenos fazendeiros e à classe econômica dominante, o que, junto com as políticas culturais e linguísticas, afastou ainda mais os protestantes norte-irlandeses (HUGHES, 1994, p. 60-63).

Nos anos 1930, a Irlanda declarou-se uma república e elaborou uma nova constituição, que manteve a moralidade católica e afirmava ser autoridade sobre toda a ilha, embora legisse só em parte. “Tudo isso foi visto pelos unionistas do norte como prova de que *Éire* [o novo nome do país, em irlandês] era um estado confessional católico” (HUGHES, 1994, p. 67, tradução nossa). Na república, o IRA foi banido em 1936 e perseguido.

Embora a Irlanda do Norte tenha iniciado com promessas de representação proporcional de suas comunidades no parlamento, isso foi abandonado em 1929 com a revisão da constituição. A polícia era composta em grande parte por membros da UVF e nunca chegou a ter um terço de católicos.

1.2 AS HISTÓRIAS DO INÍCIO DOS TROUBLES E DO CESSAR-FOGO

Na República da Irlanda, os anos 1960 marcaram o início de avanços em medidas sociais, de saúde e educação, com o fim da posição especial da Igreja Católica em 1972. A Irlanda do Norte também parecia caminhar para um futuro melhor. Em *The International*, há referências a isso: Danny afirma ter visto um relato de que um político nacionalista “[...] garantia ao povo de Limerick que as coisas estavam melhorando no Norte” (PATTERSON, 2008, p. 18, tradução nossa)¹⁵.

15

[...] assuring the people of Limerick that things were looking up in the North.” (PATTERSON, 2008, p. 18).

Como o Blue Bar era frequentado por legisladores, o narrador também cita propostas de desenvolvimento urbano, como o BUM, *Belfast Urban Motorway* (espécie de autoestrada urbana)¹⁶. A expectativa era de que a pequena capital cresceria:

Nós íamos ser modernos amanhã, mas por hoje a cidade era pouco diferente da cidade em que nasci. Pergunte ao eu de então se eu gostava dela, e eu não sei se eu teria entendido a pergunta; era como me perguntar se eu gostava de respirar. Se eu tivesse visto outras cidades, teria entendido que Belfast era, à sua maneira, bonita. Do jeito que era, eu achava que havia provavelmente lugares melhores para viver e provavelmente lugares muito piores. (PATTERSON, 2008, p. 43, tradução nossa)¹⁷

Neste mesmo espírito de modernidade que Patterson retrata na obra, de acordo com Michael Hughes, o primeiro-ministro da Irlanda do Norte em 1963, Terence O'Neill, buscou representar o unionismo com uma face mais humana, criando pontes com os católicos e retomando o relacionamento com a República. Além disso, depois de muitos anos recusando reconhecer o parlamento norte-irlandês e ocupar suas cadeiras, o posicionamento dos políticos nacionalistas também mudou:

Depois da eleição geral de 1965 na Irlanda do Norte, os parlamentares nacionalistas, liderados por Eddy McAteer, concordaram em assumir suas cadeiras em Stormont [edifício do Parlamento em Belfast] e a atuarem como a oposição oficial. [...] Estes desenvolvimentos tiveram um efeito duplo perigoso, aumentando a esperança católica

16 O BUM era um projeto de autoestradas que circundaria Belfast, conectando diferentes áreas e estradas (*motorways*, em inglês). Com o crescimento do sectarismo, a falta de apoio da população devido ao impacto nos bairros de moradia e o alto custo, a proposta não foi desenvolvida. Parte reduzida de sua ideia foi, no entanto, elaborada no que hoje se chama de A12 Westlink (JOHNSTON, 2022).

17 "We were going to be modern tomorrow, but for today the city was little different from the city I had been born into. Ask me then did I like it and I don't know that I would have understood the question; you might as well have asked me did I like breathing. If I had seen other cities I would have understood that Belfast was in its way beautiful, as it was I reckoned there were probably better places to live and probably places a whole lot worse." (PATTERSON, 2008, p. 43).

de melhorias sem satisfazê-la, enquanto, ao mesmo tempo, despertava medo entre os unionistas de que uma traição ao Ulster estava sendo contemplada. Ian Paisley surgiu como líder do unionismo extremo, e a Força Voluntária do Ulster [*Ulster Volunteer Force, UVF*] foi revivida em 1966, sendo declarada ilegal por O'Neill no mesmo ano depois de uma série de assassinatos sectários. Apesar da proibição, o movimento continuou suas atividades. [...] O conflito começou quando a situação da Irlanda do Norte tornou-se instável e parecia estar mudando. A minoria nacionalista, em vez de desafiar a legitimidade do estado nortista, começou a exigir igualdade dentro dele. A maioria tradicionalmente dominante viu isso como uma ameaça à sua posição. Problemas sérios começaram com a Associação de Direitos Cívicos da Irlanda do Norte [NICRA] estabelecida em fevereiro de 1967 para pressionar por reformas sociais e eleitorais [...] e acabar com todas as formas de discriminação. Apesar do movimento ser dominado por católicos, não tinha como um de seus objetivos declarados o fim da divisão. (HUGHES, 1994, p. 81-82, tradução nossa)

Hughes ainda argumenta que havia, sim, preconceito de ambos os lados, entretanto que não foi nem o cenário econômico e nem o IRA que deram início ao conflito, mas sim a maioria protestante sentindo-se ameaçada. Em 1968, o IRA anunciou oposição à violência e seu direcionamento para o marxismo; os ataques a católicos de 1969 em diante que produziram o dissidente e armado IRA Provisório (HUGHES, 1994, p. 82). Em *The International*, inclusive, o IRA não é presente, com exceção, por exemplo, de personagens ligados distantemente ao grupo, como o cliente Liam (PATTERSON, 2008, p. 18).

Foi, contudo, num cenário promissor de convivência de políticos de diferentes lados que a violência sectária retornou. A promessa de modernidade foi, então, interrompida. Enquanto a maioria localiza o início do conflito em 1968 (KENNY, 2005, p. 61) ou 1969 (BOYLE; HADDEN, 1994, p. 113-114; BRÉADÚN, 2001, p. 3; DAWSON, 2007, p. 3) – todos com as marchas por direitos civis que

foram atacadas como marcos –, Hughes destacou como que em dois anos antes a tragédia já estava anunciada. Essa também é a perspectiva que Patterson traz no romance.

O ano de 1966 também é considerado pelos autores da importante obra *Lost Lives: The stories of men, women and children who died as a result of Northern Ireland troubles* (MCKITTRICK *et al.*, 1999) como o início da contagem que fazem das vidas perdidas para o Conflito da Irlanda do Norte, totalizando 3.600 vítimas. Eles afirmam:

Enquanto os livros da história padrão se concentram em pinceladas mais amplas de políticas e eventos e os feitos dos principais políticos e paramilitantes, a leitura desses registros dá uma perspectiva única do enorme impacto político e emocional que as mortes podem ter em comunidades específicas. (MCKITTRICK *et al.*, 1999, p. 13-14, tradução nossa)

No excerto acima, Hughes cita três questões que são vistas em *The International*: o debate entre lados opostos no espaço político oficial, os assassinatos sectários da UVF e o NICRA. Esses aspectos fazem parte do plano de fundo da obra, mas a permeiam de tal forma que a torna também sobre eles. É nesse contexto do início do conflito, portanto, que se passa o dia narrado; e é essa memória que o narrador procura registrar: a vida comum que, circundada pelo conflito, ainda não se vê plenamente na guerra e não prevê as perdas.

Vê-se, por exemplo, Danny narrar uma Belfast de aparência ainda pacífica na qual membros de ambas as comunidades convivem no bar, no trabalho e nos jogos de futebol. Em suas memórias, bem como nos esquecimentos, ele relata um clima interiorano:

Eu queria poder descrever para você como Belfast era então, antes dela ser levada estremeendo, tremendo e destruindo-se com bastões e pedras às telas pequenas do mundo, mas temo que eu mesmo não tinha o hábito de notá-la muito. Afinal, que motivo havia para isso? Era simplesmente A Cidade [*The Town*]. Eu poderia dar-lhe

as estatísticas que você pode encontrar em qualquer livro – população, indústria, quantidade de igrejas e bares – ou eu posso contar que uma semana antes dos eventos que estou descrevendo acordei num quarto a menos de um quarto de milha da prefeitura ao som de galinhas agitadas no quintal abaixo. (PATTERSON, 2008, p. 43, tradução nossa)¹⁸

Mais uma vez surge a contradição entre a história maior e a menor, desta vez em relação à capital. Danny diz que poderia trazer dados oficiais, aqueles que estão registrados, porém opta por uma anedota do cotidiano. Belfast, como cidade, torna-se a materialização das diferenças que os anos seguintes causaram e é também preservada pela memória no romance. Em sua tese sobre a representação de Belfast nas obras de Patterson, Schmideder (2012) afirma que o autor eleva Belfast como personagem (SCHMIDEDER, 2012, p. 9). Sobre *The International*, Schmideder diz que a representação das ruas desconstrói uma perspectiva binária, apresentando a cidade como um “[...] complexo flexível com múltiplos significados. [...] Ao desconstruir os conceitos binários do espaço da cidade, *The International* cria uma urbanidade aberta que permite renovação e mudança” (SCHMIDEDER, 2012, p. 57, tradução nossa). Ao longo do romance, percebe-se que os espaços urbanos estão começando a manifestar a divisão sectária: “Demonstra que os significados políticos e sectários não estiveram sempre presentes, mas desenvolveram com o passar do tempo” (SCHMIDEDER, 2012, p. 73, tradução nossa). Em vez do campo de batalha retratado nas televisões, Danny preserva o cotidiano da capital com galinhas em seus quintais – ainda que o conflito já tenha iniciado.

18

“I wish I could describe for you Belfast as it was then, before it was brought shaking, quaking and laying about it with batons and stones on the world’s small screens, but I’m afraid I was not on the habit of noticing it much myself. What reason was there to, after all? It was simply The Town. I could give you the statistics you might find in any book – population, industry, numbers of churches and bars – or I could tell you that a week before the events I am describing I had woken in a room not a quarter of a mile from the City Hall to the sound of chickens fussing in the yard below.” (PATTERSON, 2008, p. 43).

Patterson recorta dois momentos em *The International*: o dia narrado em 1967, após os assassinatos da UVF e antes da fundação da NICRA; e 1994, quando o narrador é posicionado temporalmente, após o anúncio de cessar-fogo da UVF. Os detalhes de repressão, cessão de direitos, ataques e negociações por paz não figuram na obra.

Embora a narrativa apresente a rotina de um dia aparentemente normal, o leitor se dá conta de que há uma guerra em curso quando Danny pausa a sequência de janeiro de 1967 para uma reminiscência que contextualiza o ambiente tenso do hotel:

Em maio passado, uma carta foi enviada para os jornais declarando guerra ao IRA e seus grupos dissidentes. Era novidade para a maioria das pessoas que havia IRA suficiente para haver dissidência. A carta foi assinada pelo Capitão William Johnston, Adjunto, Primeiro Batalhão, UVF Belfast. Certa noite depois, em junho, esse grupinho, desculpe, *batalhão* armou uma emboscada contra quatro homens católicos que saíam de um bar na rua Malvern virando da estrada [road] Shankill¹⁹, matando um deles a tiro e ferindo gravemente outros dois. (PATTERSON, 2008, p. 65, tradução nossa, ênfase do autor)²⁰

A carta, o assassinato e outros aspectos históricos do contexto citados por Patterson na obra ficcional condizem com o registro histórico. Publicado em 21 de maio de 1966, o comunicado afirmava que a UVF executaria homens do IRA sem misericórdia nem hesitação, bem como puniria quem os ajudasse. Além disso, o texto ameaçava as autoridades caso interferissem (GARLAND, 2001, p. 56). Duas semanas antes, uma bomba havia sido jogada num bar de

19 A Shankill Road é um corredor, ou uma via expressa, que também dá nome à região. Como "rua" pode expressar uma via menor, optou-se por traduzir "estrada".

20 "The previous May a letter was sent to the papers declaring war on the IRA and its splinter groups. It was news to most people that there was enough of an IRA to splinter. The letter was signed Captain William Johnston, Adjutant, First Battalion, Belfast UVF. Later one night in June, this handful, sorry, *battalion* had ambushed four Catholic men coming out of a bar on Malvern Street off the Shankill Road, shooting one dead and badly wounding another two." (PATTERSON, 2008, p. 65).

um católico, mas atingiu a casa vizinha, matando uma mulher protestante – o caso é chamado no romance de “O primeiro ato na guerra deles” (PATTERSON, 2008, p. 245, tradução nossa)²¹, o que demonstra como Patterson ressalta que o Conflito da Irlanda do Norte começou antes de 1968 ou 1969.

Na década de 1960, alguns “medos antigos foram reacendidos e eram compostos por um novo e virulento fundamentalismo associado a Ian Paisley” (GARLAND, 2001, p. 46): entre 1956 e 1962 o IRA fez uma campanha violenta na fronteira; a Rainha da Inglaterra visitou o papa em 1958; em 1964, houve motins de rua e, no ano seguinte, o primeiro-ministro norte-irlandês Terence O’Neill recebeu o primeiro-ministro irlandês (denominado *Taoiseach*), Seán Lemass, em seu gabinete. Todas essas questões, somadas ao 50º aniversário do Levante de Páscoa e ao receio de que isso encorajasse os nacionalistas, justificavam, aos olhos da nova UVF, episódios violentos que, inclusive, ajudariam a desestabilizar o primeiro-ministro – para eles, traidor do unionismo. O jornalista e biógrafo unionista Roy Garland explica que o maior receio dos unionistas era que a posição constitucional da Irlanda do Norte fosse ameaçada. Eles acreditavam estar defendendo Ulster:

Perigos eram, portanto, destacados ou até mesmo inventados. Em uma sociedade dilacerada por mentalidades de cerco e vitimismo, provocar antagonismo e suspeitas ao levantar preocupações sobre a fronteira não é difícil. Uma vez que os medos são gerados, a violência pode facilmente ser multiplicada – e outros são atraídos por sua órbita. (GARLAND, 2001, p. 53, tradução nossa)

Já para David Boulton, o contexto maior incluía uma desaceleração econômica com o fim da Segunda Guerra Mundial junto com a ameaça da modernização tirar a indústria de mãos protestantes, o que tradicionalmente lhes garantia mais empregos (BOULTON,

1973, p. 23-24). Questões religiosas também foram usadas neste ambiente para acirrar a divisão: Ian Paisley surgiu atacando o movimento ecumênico que crescia entre as igrejas protestantes e poderia aproximá-las dos católicos. Ele ressaltava o fundamentalismo como “unionismo tradicional” (BOULTON, 1973, p. 27-28). Oficialmente, no entanto, Paisley dizia não ter conexão com a refundação da UVF.

Depois da carta, logo no dia 27 de maio, a UVF matou o católico John Patrick Scullion em uma tentativa falha de assassinar outro homem, supostamente do IRA. Não ficou óbvio de imediato ser um assassinato sectário (GARLAND, 2001, p. 56-57). Patterson registrou a história na obra: “Àquela altura dos anos 1960, Belfast tinha se tornado tão desacostumada a mortes violentas que a polícia acreditou primeiramente que John Scullion tinha sido esfaqueado” (PATTERSON, 2008, p. 245, tradução nossa)²². Quase um mês depois, o corpo foi exumado e descobriu-se o tiro, levantando suspeitas de assassinato por *loyalists* ou até briga interna entre republicanos. No registro desta morte na obra *Lost Lives* (MCKITTRICK *et al.*, 1999, p. 1), cita-se que o primo de Scullion o vê como a primeira vítima dos *Troubles*, porém deixada de fora do registro histórico até então.

Em parêntesis sobre o acontecimento, Roy Garland cita que já havia uma suspeita ao redor do hotel: “William McGrath ofereceu uma explicação diferente. Ele afirmou que John Scullion era comunista e alegou que ele fazia parte de uma conspiração comunista centrada no International Hotel em Belfast” (GARLAND, 2001, p. 57, tradução nossa). Presente desde o início do século XX no fundo das disputas políticas, como citado anteriormente, o socialismo ou comunismo também aparece em segundo plano em *The International* como uma oposição política. Está presente na escolha polêmica e contestada de um frequentador do Blue Bar em ver um canal russo, na associação histórica do hotel com “vermelhos” que

22

“So unused to violent death had Belfast become by that stage of the 1960s that police at first thought John Scullion had been stabbed.” (PATTERSON, 2008, p. 245).

lá frequentavam e na história de Stanley e seus fantoches (PATTERSON, 2008, p. 37, 54, 142).

Um mês depois do assassinato, 25 de junho, uma marcha abria a temporada das festividades da Ordem de Orange. Naquela noite, membros da UVF estavam no Malvern Arms, onde os barmen do International foram após o expediente. No registro do assassinato de Peter Ward em *Lost Lives* (MCKITTRICK *et al.*, 1999, p. 26), comenta-se que naquela época não era incomum beber ou comprar em um bairro de maioria religiosa diferente da sua, assim como Ward estava fazendo. Nas primeiras horas do dia 26 de junho:

Os homens da UVF decidiram armar uma emboscada na porta lateral. Quando os quatro barmen saíram, foram alvejados por alguns atiradores da UVF. Liam Doyle e Andrew Kelly ficaram feridos, enquanto Peter Ward foi morto a tiros. Logo depois, Gusty Spence e outros dois homens foram presos.

Peter Ward e os demais trabalhavam no International Hotel, que era um local para encontros socialistas de vários tipos. (GARLAND, 2001, p. 57, tradução nossa)

Gusty Spence é identificado no romance apenas no último capítulo, quando é citado o anúncio do cessar-fogo. O assassinato histórico como antecedente à narrativa principal – sendo o acontecimento trágico que, na ficção, permite Danny trabalhar no International Hotel e cria o ambiente receoso – soma-se, ao fim da obra, à identificação do acusado como a personagem histórica de Gusty Spence, justamente o que anuncia o cessar-fogo. Ambos os fatos históricos ganham, na narrativa ficcional, a função de enquadramento de um período histórico.

Na quinta-feira, 13 de outubro de 1994, na Casa Fernhill na área Glencairn, zona oeste de Belfast, um grupo de homens representando o Comando Militar *Loyalist* Unido anunciou um cessar-fogo, em vigor a partir da meia-noite, ecoando o cessar-fogo convocado seis semanas

antes pelo IRA Provisório e levando ao fim o que as pessoas aqui estavam acostumadas a chamar, mesmo muito tempo depois, de 'os últimos vinte e cinco anos de violência.' Um quarto de século, um número redondo, dando a impressão de que um período histórico razoável, até mesmo preordenado, estava se encerrando. [...]

[...] três outros homens, associados de Burns, ganharam prisão perpétua pelo assassinato de Peter Ward [...]. Entre estes, estava Gusty Spence. Durante o julgamento, a confissão de um de seus coacusados foi lida em voz alta na corte identificando Spence como Captain William Johnston. Spence negou que era Johnston, assim como ele sempre negou ser o homem que disparou os tiros que mataram Peter Ward. (PATTERSON, 2008, p. 244, 245, tradução nossa)²³

Antes de explorar a figura de Gusty Spence, é importante ressaltar que a duração do conflito da Irlanda do Norte varia de historiador para historiador. Ao cravar vinte e cinco anos como uma maneira da história registrar ordenadamente o conflito, Patterson coloca em questão a escrita da história *versus* sua vivência. A perspectiva do leitor da obra, publicada em 1999 após o Acordo de Paz de 1998, acirra ainda mais esse questionamento, visto que o conflito ficou conhecido, na realidade, como um período de trinta anos. Em *The International*, o início dos *Troubles* em 1969 é contestado não literalmente, mas pelos registros da declaração de guerra e violência em 1966. Já o término, em 1994, 1998 ou depois, é questionado

23 "On Thursday 13th October 1994, in Fernhill House in the Glencairn area of west Belfast, a group of men representing the Combined Loyalist Military Command announced a ceasefire, effective from midnight, echoing the ceasefire called six weeks before by the Provisional IRA and bringing to an end what people here were in the habit of referring to, even long afterwards, as 'the last twenty-five years of violence'. A quarter of a century, it was a neat figure, giving the impression that a sensible, even preordained period of history was coming to a close. [...]
[...] three other men, associates of Burns, were given life terms for the murder of Peter Ward [...] Among those men was Gusty Spence. During the trial the confession of one of his co-accused was read out in court identifying Spence as Captain William Johnston. Spence denied he was Johnston, just as he has always denied being the man who fired the shots that killed Peter Ward." (PATTERSON, 2008, p. 244, 245).

sutilmente na menção da “impressão” do término e no questionamento de como se organiza um período histórico.

Ao ver Gusty Spence lendo o cessar-fogo, Danny tem dificuldade de entender o tamanho da influência que ele teria tido em sua vida e ressalta que a declaração de guerra teria acontecido, na realidade, vinte e oito anos antes. De acordo com o biógrafo Roy Garland (2001, p. 1), Gusty Spence (1933-2011) associou-se à UVF em 1965 como líder da unidade da região de Shankill. O ex-militar asmático se envolveu com atividades ilegais, dentre as quais fraudes de votos (GARLAND, 2001, p. 37-42), depois de deixar o serviço e antes de ser reconhecido como um dos fundadores da UVF. Ele teria sido abordado por causa de seu passado militar e reputação *loyalist* com o argumento de que havia uma rebelião incipiente; juntou-se ao grupo vendo aquilo como uma forma de proteger a rainha de ameaças domésticas (GARLAND, 2001, p. 48).

Gusty afirmava ter estado no bar e visto os homens, mas negava ter assassinado Ward, embora confirmasse envolvimento na UVF. Ele foi acusado do assassinato e de conspiração por incitar oposição entre pessoas de diferentes credos para assassinar quem não concordasse (GARLAND, 2001, p. 63, 69, 70). Spence foi condenado à prisão perpétua em outubro de 1966; demitiu-se da liderança da UVF em 1978, ainda na prisão, e foi solto em dezembro de 1984 (GARLAND, 2001, p. 78, 3, 256).

Durante o julgamento e desejando salvar Spence da pena de morte, William McGrath enviou anonimamente uma carta para muitos em que afirmava que Peter Ward cooperava com um político nacionalista e que “O International Hotel, Praça Donegall, Belfast, é o local de encontro favorito para Agentes Inimigos e de muitas formas é seu QG” (GARLAND, 2001, p. 58, tradução nossa). Na época, associar uma vítima ao comunismo era válida-la para além do sectarismo.

Nos anos 1980 e 1990, Gusty afirmou que se envolveu em conversas com a UVF para interromper a violência e dar espaço à discussão política. Organizou-se o Gabinete da Cozinha em sua casa com discussões, de acordo com ele, sobre o caminho para a paz e o cessar-fogo de 1991 (GARLAND, 2001, p. 277, 280). O Comando Militar *Loyalist* Unido declarou cessar-fogo em 17 de abril de 1991 (GARLAND, 2001, p. 282), porém o IRA Provisório recusou e não houve avanço nos debates. Com a aproximação da República da Irlanda, dos Estados Unidos da América e mais negociações, o IRA Provisório anunciou cessar-fogo dia 31 de agosto de 1994, seguido depois pelos *loyalists*. O biógrafo relata:

O cessar-fogo foi desenhado para dar início a um novo começo no qual o sectarismo terminaria e uma forma mais radical de política unionista poderia florescer. Parecia apropriado que Gusty, o pai do *loyalism* moderno de Ulster, fora escolhido para ler o comunicado. (GARLAND, 2001, p. 1-2, tradução nossa)

O documento afirmava que, com a garantia de que a Irlanda do Norte continuaria no Reino Unido, os *loyalists* cessariam com as hostilidades em 13 de outubro de 1994, acoplando a manutenção do cessar-fogo à mesma medida entre os nacionalistas: “[A] única responsabilidade de um retorno à guerra encontra-se com eles” (GARLAND, 2001, p. 2, tradução nossa). O texto também louvava o sacrifício dos unionistas que morreram, afirmando que não havia sido em vão, visto que a união estava garantida. Depois, falava das vítimas: “Com toda sinceridade, oferecemos aos entes queridos de todas as vítimas *inocentes* dos últimos vinte e cinco anos abjeto e verdadeiro remorso” (GARLAND, 2001, p. 3, tradução nossa, ênfase nossa).

Os acordos não foram totalmente mantidos, tendo o principal rompimento acontecido em 9 de fevereiro de 1996 com bombardeamento do IRA Provisório em Canary Wharf, Londres. Um longo caminho levou ao Acordo de Paz de 1998.

1.3 AS HISTÓRIAS DO COTIDIANO NÃO HETEROSSEXUAL

O foco de Patterson para os dois anos antes de 1968 também se destaca quando considerada a identidade sexual do protagonista e narrador. Conforme será expandido no próximo capítulo, Danny não usa algum termo para se denominar, mas têm relações tanto com homens quanto com mulheres. Por isso, é importante observar qual era a vivência de pessoas como Danny no contexto histórico. Na obra, o narrador vive sua sexualidade em segredo:

Homens como nós, ele disse, tinham medo, muitos deles, e com razão. Você pode pegar nada mais do que um relance, um gesto, uma meia frase, antes que eles se esquivassem. [...] O emprego ajudava. Eu era cuidadoso, claro, mas era curioso também. Uma parte de mim até gostava do subterfúgio. Passou pela minha mente que o que eu estava fazendo era ilegal, mas eu tinha medo da Rua [Sack], não da Lei. (PATTERSON, 2008, p. 73-74, tradução nossa)²⁴

Nesse trecho, Danny fala sobre o inglês Frank, que foi sua primeira experiência sexual com outro homem, e os desdobramentos em seu comportamento no próprio hotel. Por causa disso, a maioria de seus relacionamentos, com exceções, seria com pessoas estrangeiras. Vê-se que a experiência de qualquer pessoa desviante da norma heterossexual (norma, neste caso, não apenas social e religiosa, mas também legal) tinha de ser escondida, identificando-se nas brechas dos comportamentos. Uma vida às margens da sociedade. As consequências podiam ser não apenas legais, mas financeiras; uma exclusão ainda maior da sociedade.

24

"Men like us, he said, were scared, a lot of them, and with good cause. You might get no more than a glance, a gesture, a half-sentence, before they shied away. [...] The job helped. I was careful, of course, but I was curious too. Some part of me even enjoyed the subterfuge. That what I was doing was illegal did cross my mind, but it was the Sack, not the Law I most feared" (PATTERSON, 2008, p. 73-74).

No entanto, o espaço do hotel e seus ares internacionais permitem essa liberdade sexual, ainda que escondida e sob ameaça de demissão. Ali, Danny ganha experiências e voz para narrá-las. Se, por um lado, ele descreve suas vivências sexuais, por outro, ele não cita diretamente o conflito, propondo, assim, uma narrativa que fale de outros aspectos – não os mais conhecidos da guerra, mas os menores, cotidianos e excluídos.

Em obra que analisa a homofobia e as experiências de lésbicas e homens gays no contexto do Conflito da Irlanda do Norte, Marian Duggan (2012, p. 48-52) recorda que foi justamente em 1967 que a Inglaterra e o País de Gales descriminalizaram a homossexualidade, porém a Irlanda do Norte não estendeu a lei para o seu território, fazendo valer ainda legislações do século XIX. Com isso, o início dos anos 1970 viu crescer movimentos por direitos dos homossexuais, inclusive com o estabelecimento da NIGRA, sigla em inglês para a Associação de Direitos dos Gays da Irlanda do Norte, da qual todos membros homens chegaram a ser presos.

Duggan (2012) observa como, ao longo da história da ilha da Irlanda, a homossexualidade foi sempre representada como estrangeira e até britânica pelos irlandeses, mas usada também pelos ingleses para afetar negativamente a imagem de algumas pessoas, como Roger Casement (p. 13-15). Vale aqui explicar mais sobre este personagem histórico, importante tanto para a República da Irlanda quanto para a Irlanda do Norte. Roger Casement (1864-1916) nasceu em Dublin de pais protestantes, mas foi criado em Antrim. Foi cônsul britânico, atuando inclusive no Brasil. Por causa de seu trabalho de denúncia em prol dos direitos humanos, recebeu o título de cavaleiro. Depois, tornou-se nacionalista, ou seja, a favor da independência da Irlanda e ajudava os Voluntários Irlandeses (*Irish Volunteers*, em inglês), responsáveis pela tentativa de tomada de poder chamada de Levante de Páscoa. Por isso, foi preso e morto como traidor pelo império inglês. Para evitar que ele se tornasse um mártir, os britânicos publicaram seus supostos diários com conteúdo homossexual,

valendo-se do preconceito com a orientação sexual para deslegitimá-lo aos olhos dos irlandeses. Nos anos 1960, curiosamente próximo da data da narrativa de *The International*, o *Taoiseach* (primeiro-ministro irlandês) Seán Lemass, ao buscar uma aproximação com a Irlanda do Norte e com o governo britânico, procurou repatriar o corpo de Casement. Apesar do local para sepultamento preferido por Casement ser Antrim, região que ficou sob o Reino Unido na divisão da ilha no processo de independência, acordou-se que seu local final de descanso seria um cemitério perto de Dublin, a capital da república. A exumação e enterro aconteceram em 1965. Até hoje, a história de Casement é marcada pela questão da sexualidade (BOLFARINE, 2015, p. 9, 44, 50, 80, 185, 186).

Durante os *Troubles*, a história específica do conflito facilitou a invisibilidade da comunidade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgênero²⁵), pois era necessário aderir a outras identidades já fechadas (DUGGAN, 2012, p. 5, 10).

Conceitualizações bíblicas e morais sobre sexo, sexualidade e desvio estavam tão entrelaçadas às culturas norte-irlandesas que entender um sem o outro era praticamente impossível. Como resultado, isso agravou a cultura do silêncio para muitas pessoas e levou a mais problemas sociais e pessoais. (DUGGAN, 2012, p. 80, tradução nossa)

Além da cultura, a atuação paramilitar durante os *Troubles* na “erradicação” de minorias sexuais, seja na violência física ou intimidação e expulsão da comunidade, contribuiu com o silenciamento (DUGGAN, 2012, p. 36). A sociedade também tolerou a violência, e muitos ainda mantêm o discurso de que é o chamado “estilo de vida gay” que torna a comunidade LGBT um alvo (DUGGAN, 2012, p. 83). O medo em relatar homofobia, por causa de perseguições e

25

Embora Duggan use a sigla “LGB&T”, que hoje já possui aplicações mais atualizadas, ela não aborda a experiência transgênero na Irlanda do Norte e não afirma diretamente a bissexualidade como possibilidade de vivência, com exceção de um caso em citação de seus entrevistados. Seu enfoque é lésbicas e homens gays cisgênero.

exposições, causou omissão, invisibilização, uma cultura autorregulatória (DUGGAN, 2012, p. 41-43) e, conseqüentemente, uma subnotificação dos crimes que perdura até o século XXI.

Ainda nos anos do conflito, quando o governo na Irlanda do Norte estava sob comando da Inglaterra (governo direto, *direct rule*), houve tentativas de estender a descriminalização. Com isso, tanto o partido quanto a igreja de Ian Paisley (o mesmo reverendo *loyalist* já citado) organizaram a campanha "Salve Ulster da Sodomia", conseguindo até mesmo o apoio de católicos (5% da população assinou petição). O discurso religioso dizia que a descriminalização traria maldição. Com isso, o governo direto não continuou com os planos, e a perseguição da polícia levou à prisão de muitos, especialmente um secretário do NIGRA. A organização, então, levou a situação à Comissão Europeia de Direitos Humanos em que, em 1981, foi ordenada a descriminalização de atos homossexuais na Irlanda do Norte (DUGGAN, 2012, p. 51-55).

Além da luta por direitos, Duggan observou também através de relatos históricos e entrevistas os impactos sociais e psicológicos da cultura homofóbica e a "desaprovação" (*disallowance*) da homossexualidade: "A desaprovação inclui a falha em permitir discursos homossexuais, identidades, autonomia, apoio, informação, espaço, segurança, experiências e acesso a ritos de passagem" (DUGGAN, 2012, p. 117, tradução nossa). Em *The International*, vemos esse impacto em como Danny explica que teve de descobrir, com dificuldade, como existiam os relacionamentos homossexuais às escuras num contexto em que todo e qualquer sexo era "sujo", devido à moralidade cristã (PATTERSON, 2008, p. 73-74).

As comunidades LGBT são geralmente associadas à Irlanda do Norte pós-conflito e foi após o Acordo de Paz de 1998 que algumas leis foram introduzidas, como a união civil em 2005 (DUGGAN, 2012, p. 9, 13). Assim, as identidades e histórias dessas pessoas antes de 1998 ficaram apagadas. Entretanto, Duggan aponta como

a experiência LGBT *durante* os anos de conflito é uma mensagem importante para os grupos majoritários da Irlanda do Norte, lembrando que, mesmo nos picos de violência, os lugares que a comunidade frequentava tinham público misto:

[...] lésbicas e homens gays na Irlanda do Norte viveram pelos mesmos *Troubles* que os demais e, ainda assim, demonstraram uma habilidade em engajar com a diversidade de forma a realizar mudanças para melhor. Eles mostraram que pessoas não precisam necessariamente ser rotuladas, interagirem com ou dividirem-se entre linhas de identidade. (DUGGAN, 2012, p. 145, tradução nossa)

A experiência histórica da comunidade não heterossexual na Irlanda do Norte mostra a importância da identidade do narrador de *The International* para observar esse período, conforme será aprofundado no próximo capítulo. A própria identidade ressalta o valor que ele dá para as histórias vistas como menores e esquecidas pelo registro. Além disso, o grupo que se organizou contrário à descriminalização é o mesmo que propagandeou discursos sectários e acirrou a polarização, aqui representados por Ian Paisley. A experiência homossexual ou bissexual naquele contexto era diretamente antagonizada por protagonistas do conflito.

1.4 O LOCAL DAS HISTÓRIAS: O HOTEL COMO NÃO LUGAR

Como citado na introdução, a informação histórica da criação da NICRA nas dependências do hotel International, somada ao conhecimento prévio do assassinato de um dos barmen do local, foi o pontapé para a escrita da obra ficcional por Patterson. O estabelecimento também nomeia a obra e é a locação de quase todas as histórias narradas, sendo um aspecto central do romance.

O hotel International existiu nos números 5 e 6 da rua Donegall Square South, atrás do edifício que abriga a prefeitura e câmara municipal (*City Hall*, em inglês). Sabe-se que no início do século XXI no local funcionava um banco (MEREDITH, 2006), mas não foram encontradas na pesquisa informações de fontes históricas sobre o hotel para além do NICRA e do barman²⁶.

Na obra literária, a personagem de Nancy O'Connor, antiga funcionária, relata grande parte da história do edifício para o narrador Danny, que a repassa ao leitor depois de citar como ele foi trabalhar no local e mencionar o ar de tragédia que o hotel tinha e como ele se sentia atuando em uma fantasia (PATTERSON, 2008, p. 50). Conta-se que o edifício se tornou o hotel "The Union" por volta da década de 1900 (PATTERSON, 2008, p. 51), tendo sido implicado na Segunda Guerra Mundial por um traidor inglês que o citou como local de encontro do IRA contra o governo britânico. Nancy, nem sempre confiável por exagerar e inventar histórias, conta para Danny que, em vez de traidores, o local era ponto de encontro de comunistas que, assim como o governo britânico, queriam a queda do nazismo (PATTERSON, 2008, p. 54). Essa associação à esquerda, como visto anteriormente, faz parte do registro histórico e da interpretação de *loyalists* da época.

O novo nome ("The International Hotel") teria sido dado nos anos 1960 por novos donos que também investiram em torná-lo referência para casamentos (PATTERSON, 2008, p. 60), ou seja, outro tipo de união. No enterro citado no último capítulo, cuja data pode ser entre o final dos anos 1980 ou início dos 1990, Danny menciona que o hotel havia fechado (de acordo com a nota autoral, em 1975) e fora ocupado pela prefeitura e câmara municipal (PATTERSON, 2008, p. 242 e 247).

26 Em entrevistas, como já citado, Patterson afirma que pesquisou sobre a época, os jornais e o local, mas na nota autoral no final da obra ele apenas menciona Peter Ward e o encerramento das atividades do hotel em 1975, além dos nomes de conhecimento público (por exemplo, Ian Paisley). Então, por não ser possível o acesso aos materiais históricos que ele obteve, não foi aprofundada aqui a história do hotel em si.

Hotéis e bares, dois lugares onde Danny trabalhava, foram, junto com pubs, alguns dos alvos mais comuns dos ataques do conflito norte-irlandês – inclusive, são os locais dos ataques enumerados pelo narrador no capítulo treze. Isso torna a escolha do local da obra ainda mais emblemática, ao mesmo tempo que, de todos os bares e hotéis que Patterson poderia escolher, ele opta por um que não fora palco de violência.

Oito e meia de um sábado à noite num bar movimentado. Uma hora abençoada, eu costumava achar – antes de McGurk's, antes de McLaughlin's, antes de Four Step Inn, de Mountainview Tavern, de Crescent Bar, de Loughinisland – a hora em que era mais possível sentir-se em comunhão com os outros bares nas outras cidades e vilas e aldeias pequenas demais para merecerem menção no mapa. Em hotéis maiores que o nosso, em palácios de gin [*gin palaces*, bares exuberantes] e *lounges* e salões e botecos de esquina e casas onde ainda era possível compreender o quão fina já foi a linha entre privado e público, as pessoas reuniam-se às oito e meia de um sábado à noite, dinheiro no bolso e uma bebida em suas mãos. (PATTERSON, 2008, p. 121, tradução nossa)²⁷

Neste trecho, mais uma vez o narrador distingue a Belfast de sua narração como “antes” de algo. A única hora em que o narrador se identifica com o restante do mundo deixou de ser possível depois de McGurk's, McLaughlin's e outros. Algo nessa enumeração aponta uma diferença profunda na cidade nos anos seguintes.

Em seu ensaio “O Narrador”, o crítico alemão Walter Benjamin (1987) cita uma enumeração igualmente inexplicada em um conto de

27

“Half past eight on a Saturday evening in a busy bar. A blessed time, I used to think – before McGurk's, before McLaughlin's, before the Four Step Inn, the Mountainview Tavern, the Crescent Bar, before Loughinisland – the time when you were most likely to feel yourself in communion with other bars in other cities and towns and villages too small to merit a mention on the map. In grander hotels than ours, in gin palaces and lounges and saloons and corner bars and houses where it was still possible to comprehend how fine the line had once been between private and public, people were gathered at half past eight on a Saturday night, money in their pocket and a drink in their hand.” (PATTERSON, 2008, p. 121).

Johann Peter Hebel. Ele afirma que “jamais outro narrador conseguiu inscrever tão profundamente sua história na história natural”, pois a narração que enumera acontecimentos sem explicitá-los demonstra o passar dos anos e traz a morte como esqueleto. Da mesma maneira, Patterson opta por não detalhar a história, mas registrá-la profundamente ao enumerar ocasiões de violência que exemplificam os *Troubles*, costurando em sua narrativa fios da memória da violência.

A enumeração aparentemente aleatória faz referência a bares e hotéis bombardeados ou atacados durante os *Troubles*. O McGurk's Bar foi atacado em dezembro de 1971 pela UVF, deixando quinze mortos (MCKITTRICK *et al.*, 1999, p. 61; MCGURK'S, c2022). O McLaughlin's foi atingido em 5 abril de 1975 por grupos *loyalists*, morrendo duas pessoas; no mesmo dia em que Mountainview Tavern, por um grupo republicano, deixando cinco mortos (MCKITTRICK *et al.*, 1999, p. 529-530; A CHRONOLOGY..., c1996-2022; CHAMBERS, 2016). Four Step Inn foi atacado em setembro de 1971, provavelmente pelo IRA Provisório, provocando duas mortes (MCKITTRICK *et al.*, 1999, p. 102; CHAMBERS, 2005). Em março de 1974, o Crescent Bar foi atacado por um grupo republicano desconhecido, deixando dois mortos. Este episódio lembra a cena que Danny narra, pelo bar estar lotado de pessoas assistindo esporte e, do outro lado da rua, haver uma festa de casamento (MCKITTRICK *et al.*, 1999, p. 102; CALVERT, 2014). E, por fim, o autor deixa um episódio que estaria temporalmente próximo do narrador: Loughinisland. O nome é da cidade do Heights Bar, onde ocorreu um ataque em junho de 1994, enquanto as vítimas assistiam à Irlanda jogar na Copa do Mundo de Futebol. Os assassinatos foram cometidos pela UVF, deixando seis mortos (MCKITTRICK *et al.*, 1999, p. 1366; LOUGHINISLAND..., 2016).

Para o historiador David Lowenthal (1998),

A omissão de atributos transforma uma lista de nomes em algo alusivo. [...] Deliberadamente não nos contam quem eles são, mas percebemos de modo indireto, a fim de 'procurar no reservatório de nosso conhecimento.' (p. 117-8)

Assim, ao citar os bares sem explicá-los, Danny faz com que o leitor procure na sua própria memória a recordação daqueles nomes. Para o leitor norte-irlandês, pode ser que muitas referências venham naturalmente e já o recordem das tragédias e da consequência da guerra neste ponto: destruir a vida social de Belfast, um dos detalhes que fazia da cidade normal e comparável com o resto do mundo.

Danny não cita, mas outro hotel figurou na história do conflito norte-irlandês com muito mais destaque. O Europa ficou conhecido como um dos estabelecimentos de hospedagem mais bombardeados do mundo – trinta e três vezes, de acordo com a reportagem do *Irish Times* (MEREDITH, 2017) – e o mais bombardeado do continente, para a *BBC* (APPEAL..., 2011). Frequentado por jornalistas e alguns famosos devido sua localização, o Europa Hotel foi inaugurado em 1971, três anos depois de quando se passa a maior parte do romance, e reinaugurado no ano do cessar-fogo, em 1994 (HISTORY..., 2021?).

Ao escolher o hotel International como cenário e até mesmo título, Patterson deixa de abordar a violência explícita como tantos romances norte-irlandeses fizeram, alguns até no gênero *thriller* e comédia – Europa Hotel e sua violência, por exemplo, são citados em *Divorcing Jack*, de Colin Bateman (1995). É a mesma opção que Patterson faz em outros aspectos do romance. Ele escolhe retratar o período do despontar do conflito, das primeiras iniciativas por direitos civis e o impacto da violência inicial no cotidiano das pessoas às margens – independentemente de suas origens, protestantes ou católicas.

Para o antropólogo francês Marc Augé, hotéis, como espaços de hospedagem provisória e passagem, são “não lugares”, conceito que cunhou em 1992 (AUGÉ, 2012, p. 74). Na teoria de Augé, o não lugar se aplica à supermodernidade e é sua expressão completa. Esta é marcada pelo excesso de tempo (superabundância factual), o excesso de espaço (encolhimento do planeta) e a individualização das referências (indivíduo faz suas próprias interpretações).

Lugar seria o “lugar antropológico”, espaço conectado com vida social por um grupo (AUGÉ, 2012, p. 51), tendo por características ser identitário, relacional e histórico (AUGÉ, 2012, p. 52). Identitário pois, ainda que as origens de um grupo sejam diversas, um lugar funda e os une em uma só identidade, criando inclusive mecanismos de defesa contra ameaças externas e internas (AUGÉ, 2012, p. 45).

À negativa de se definir como identitário, relacional e histórico, um lugar se torna um não lugar (AUGÉ, 2012, p. 73). O não lugar não cria uma identidade singular – ao contrário, é partilhada, anônima e provisória – e nem uma relação, ou seja, é espaço de solidão, e nele reina a atualidade (AUGÉ, 2012, p. 95).

O conceito de supermodernidade não se aplica plenamente ao contexto de Belfast em 1967, mas pode ser aplicado ao hotel na obra literária por esta ser uma mirada ao passado feita no fim do século XX, tanto do ponto de vista do narrador quanto do autor.

A escolha de um não lugar para a situação norte-irlandesa é significativa. No processo do conflito, a divisão urbana foi reforçada entre o fim da década de 1960 e o início de 1970, criando-se barricadas entre bairros de católicos e protestantes – depois se transformaram nas chamadas “linhas de paz” (CALAME; CHARLESWORTH, 2009, p. 63, 70-73) –, que podem ser lidos como os mecanismos de defesa do lugar antropológico. Assim como a importância étnica e familiar, o lugar onde se nascia, crescia e estudava, o bairro, a rua, faziam parte da formação e manutenção identitária de cada pessoa. Belfast é um exemplo material do lugar antropológico, onde cada região demarca a identidade e narrativa histórica de seus frequentadores, ressaltadas nas pinturas dos murais e no uso de bandeiras.

Por outro lado, um não lugar é o espaço em que essa identidade é anulada, assim como na própria identidade do narrador – conceito que será discutido no próximo capítulo. Católicos e protestantes podem se encontrar em um espaço comum nesse não lugar. Como Augé cita,

Enquanto a identidade de uns e outros é que constituía o “lugar antropológico”, por meio das convivências da linguagem, dos sinais da paisagem, das regras não formuladas do bem-viver, é o não lugar que cria a identidade partilhada dos passageiros, da clientela ou dos motoristas “domingueiros”. Sem dúvida, mesmo, o relativo anonimato que diz respeito a cada identidade provisória pode ser sentido como uma libertação por aqueles que, por um tempo, não têm mais que manter seu nível, ficar no seu lugar, cuidar da aparência. (AUGÉ, 2012, p. 93)

Assim, Patterson desloca o retrato do conflito norte-irlandês de suas identidades sectárias e excludentes e as faz encontrar um lugar (ou não lugar) comum, onde podem partilhar da dor, do luto, das consequências da violência e até das risadas, das fofocas e da excitação. Até mesmo os nomes do hotel se somam neste processo de ausentar dele a dicotomia. “International”, significando internacional, traz a noção de proximidade com outras realidades, outras alteridades e nacionalidades, para as quais os católicos e protestantes podem ser vistos como um só grupo. Já o nome anterior do hotel, antes da narrativa de 1967, “Union”, cria uma confusão comum nos termos do conflito. A palavra pode ser compreendida como união, sindicato (o que recorda a frequência de pessoas de esquerda no local) e, considerando o contexto norte-irlandês, a união mais específica do Reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda do Norte, de onde deriva o termo unionista (*unionist*) para aqueles que apoiam a manutenção da Irlanda do Norte no Estado britânico. Patterson aborda esta questão:

“Então agora”, disse Fitz quando contou sua história, “se eu ouço os estressados lá em Dublin xingando a união [*union*], eu sorrio silenciosamente para mim mesmo, pois sem o Union [o hotel] eu não estaria aqui.”

E se eu lhe disser que eu vi tanto vereadores [*councillors*] nacionalistas quanto unionistas, às vezes os dois juntos, juntarem-se no prazer que ele tinha em concluir a piada,

talvez você entenda algo sobre o International daqueles dias [...]. (PATTERSON, 2008, p. 22, 23, tradução nossa)²⁸

Danny diz, portanto, que ele vê no não lugar do hotel a *união* de diferentes identidades políticas, os nacionalistas e os unionistas, tanto no fazer político e econômico das atividades ligadas à câmara municipal quanto na reação a uma piada. Essas personagens também estão juntas ao verem notícias esportivas na televisão e beberem juntas. Em sua união, ocupam a identidade partilhada criada pelo não lugar. “É no anonimato do não lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos”, cita Augé (2012, p. 110).

Na diária registrada na obra, eles também acabam se situando fora da história considerada pelo narrador como maior. Pelo menos naquele sábado, antes da criação do NICRA no domingo (dia em que, como o próprio Danny abre no texto), teria tornado o não lugar do hotel em um lugar histórico. Para Augé, o não lugar “também não concede espaço à história, eventualmente transformada em elemento de espetáculo [...]. A atualidade e a urgência do momento presente reinam neles” (AUGÉ, 2012, p. 95). O que vale, na narrativa, é o dia do sábado.

Para o antropólogo, nos lugares históricos “[...] estamos com a história em nossos calcanhares. Ela nos segue como nossa sombra, como a morte” (AUGÉ, 2012, p. 29), da mesma forma como ela perseguiu Peter Ward quando saiu do hotel para beber com seus colegas em uma região protestante. Assim como perseguiu todas as personagens da obra que têm no último capítulo descritos seus destinos rodeados, se não acertados, pela morte. Num contexto em que a morte e os acontecimentos que marcariam a história dos

28 “So now, Fitz said when he told this story, ‘if ever I hear hotheads below in Dublin cursing the union I have a quiet smile to myself, for without the Union I wouldn’t be standing here.’ And if I tell you that I had seen Nationalist as well as Unionist councillors, sometimes both together, join in his enjoyment of the punchline, you will maybe understand something of the International in those days [...]” (PATTERSON, 2008, p. 22, 23).

Troubles estavam tão próximos das personagens, tendo ocorrido pouco antes ou pouco depois daquele sábado de janeiro de 1967, Patterson escolhe situar a narrativa em um não lugar, em um dia não histórico (ou que dá as costas à história maior, como ele diz).

Além disso, como Augé diz em citação já mencionada, o não lugar leva à sensação de “libertação”, e o próprio Danny relata que isso implica em como ele passa a viver sua sexualidade ativamente. Após dizer que hotéis são lugares para sexo, ele afirma:

Talvez fosse o anonimato que um hotel oferecia, talvez fosse o luxo, a sensação de permitir-se [*indulgence*], talvez fosse porque as pessoas fora de casa bebiam mais do que estavam acostumadas [...], mas o que quer que fosse, você não podia escapar do fato, hotéis *excitavam*. (PATTERSON, 2008, p. 71, tradução nossa, ênfase do autor)²⁹

Em muitas ocasiões do romance, a sexualidade e a maneira como a sociedade norte-irlandesa abordava estas questões são comparadas com a violência do conflito. Isso torna ainda mais importante o fato de Danny se sentir livre no não lugar do hotel para viver aquilo pelo que, fora dali, seria condenado. A liberdade desse espaço internacional o faz transcender os limites impostos pelo contexto que o cerca e permite que ele narre sobre algo que geralmente é silenciado: a sexualidade. Ao falar da excitação sexual do não lugar sem a repressão do restante da Irlanda do Norte, Danny imagina outra possibilidade de vivência para Belfast.

Nesse não lugar, no anonimato das identidades que permite a aproximação entre católicos e protestantes, o conflito também não encontra espaço para ocorrer abertamente. Talvez seja essa união que, no dia seguinte, faz com que o local se torne justamente um marco histórico de busca pela igualdade.

29

“Maybe it was the anonymity a hotel offered, maybe it was the luxury, the feeling of indulgence, maybe it was that people away from home drank more than they were used to, or maybe it was a carry over from coaching days when sharing rooms and even beds had been common practice: a sort of fuck-memory but whatever it was you couldn’t escape the fact, hotels *aroused*.” (PATTERSON, 2008, p. 71, ênfase do autor).

1.5 AS HISTÓRIAS DA RUPTURA: TRAUMA CULTURAL E REPRESENTAÇÃO

Como visto, ao longo da história dos *Troubles*, ambos os lados do conflito construíram narrativas que retratavam o outro como responsável pela violência e uma ameaça ao seu grupo. Tanto para os católicos quanto para os protestantes, suas identidades coletivas estavam fundamentalmente ameaçadas pelo outro lado e pela violência que seria, na narrativa elaborada, perpetrada majoritariamente pelo grupo oposto. As marchas, as manifestações, as declarações públicas e os murais ilustrados formaram instâncias de produção simbólica que criaram as imagens de qual grupo seria o causador e qual o sofredor do trauma da violência, além de reforçar a imagem das suas identidades fixas que estariam ameaçadas.

Se for considerada a identidade coletiva da Irlanda do Norte como um todo, por sua vez, observa-se que ela foi profundamente afetada e dividida pelo conflito. Mesmo que a divisão tenha raízes históricas mais profundas, essas narrativas dicotômicas cresceram durante os mais de trinta anos de violência. Essa construção cultural do trauma coletivo, para além do sofrimento individual, é uma das questões que torna possível definir os *Troubles* como um trauma cultural.

Usada para definir impactos que causam lesões físicas, a palavra trauma ganhou aplicação na psicologia com Sigmund Freud³⁰ (1974 *apud* DAWSON, 2007, p. 61-62), caracterizando acontecimentos que marcam profundamente uma pessoa. A partir dos conceitos psicológicos de trauma e estresse pós-traumático, o historiador Graham Dawson (2007) afirma que é importante usar este conceito para observar as memórias e as histórias dos *Troubles*:

30

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. *Studies in Hysteria* (1875), ed. A. Richards. Londres: Penguin, 1974.

As consequências profundas, contínuas, emocionais e psicológicas da guerra na Irlanda do Norte impactaram de maneiras diversas e complexas os sobreviventes, as testemunhas e os perpetradores [...]. Este impacto é sentido não apenas pelos indivíduos cujos mundos psíquicos internos foram perturbados ou devastados, mas também no nível de grupos familiares, redes sociais e comunidades inteiras [...]. Essas realidades psíquicas e suas implicações paradoxais e problemáticas para a política de pacificação podem ser trazidas à tona pelo conceito de “trauma”. (DAWSON, 2007, p. 57)

Dawson, que trabalha com a ideia de memória cultural (conceito que será aprofundado no capítulo “Narrativa e memória”), afirma que para compreender a memória cultural dos *Troubles* é necessário, entre outras coisas, observar os efeitos do trauma na memória coletiva (DAWSON, 2007, p. 57). Ao longo de seu estudo, o historiador assume que toma o conceito psicológico de trauma como ponto de partida, pois encontra nele uma linguagem para o tema, porém reconhece as limitações. Ele explica que, para ele, uma “comunidade traumatizada” (DAWSON, 2007, p. 62) indica uma dimensão psíquica aos conflitos da história; conota a persistência do legado do passado no presente, ainda que difícil de apontar; e envolve a memória da comunidade de um sofrimento passado e sua representação em formas culturais (memória cultural), seja na lembrança ou no esquecimento.

Essas marcas e representações do trauma podem ser vistas dentro de *The International* na tentativa de Danny de atualizar o leitor sobre o destino de todas as personagens:

[Hugh morreu] passando direto com o carro por uma patrulha a pé do exército numa rua escura em Boho. Descarga acidental, disse o quartel general [...]. [Liam Strong] e Rita foram ambos mortos ao quebrarem o hábito de toda uma vida de casados quando uma sacola cheia de gelatina explosiva [*gelignite*] foi jogada no restaurante onde haviam ido jantar em uma noite de sábado no início de 1972. [...] Jamesie perdeu quase toda a linhagem

masculina de sua família para assassinos *loyalists* ou rixas republicanas. [...] Meu próprio irmão levou um tiro na coxa, confundido com outro homem e sangrou até a morte. Ah, a lista segue sem parar, eu não deveria começar. (PATTERSON, 2008, p. 239, tradução nossa, ênfase nossa)³¹

Danny não consegue dar conta em sua narrativa de citar todos os impactos, que fica, assim, incompleta como as memórias traumáticas são. A vida de todos é perpassada pela violência, pelas perdas repentinas e chocantes, transformando profundamente as memórias e identidades de cada um e do coletivo.

Na sociologia, por sua vez, é recente o uso de trauma se referindo a um coletivo. A concepção de "trauma cultural" foi definida por sociólogos na obra *Cultural Trauma and Collective Identity* (ALEXANDER, J., 2004) e aprofundada desde então em outros estudos. Para o sociólogo estadunidense Jeffrey C. Alexander, organizador da obra e autor do primeiro capítulo,

O trauma cultural acontece quando membros de uma coletividade sentem que foram sujeitos a eventos horrendos que deixam marcas indeléveis na consciência de seu grupo, marcando suas memórias para sempre e mudando sua identidade futura de maneiras fundamentais e irrevogáveis. (ALEXANDER, J., 2004, p. 1, tradução nossa)

Concordando com Kai Erikson e sua definição de trauma coletivo (1976 *apud* ALEXANDER, J., 2004)³², Alexander diz que o trauma coletivo destrói as tramas básicas da vida social, prejudica o que conecta as pessoas e o senso de comunidade. Contudo, um evento que afeta a coletividade, mesmo que cause dor e sofrimento

31 "[Hugh died] driving past an army foot patrol on the dark road at Boho. Accidental discharge, army headquarters said [...]. [Liam Strong] and Rita both, killed breaking the habit of a married lifetime when a satchel full of gelignite was thrown into the restaurant they had gone to for dinner one Saturday evening early in 1972. [...] Jamesie lost almost the entire male line of his family to Loyalist assassins and Republican feuds. [...] My own brother was shot in the thigh in mistake for another man and bled to death. Oh, it just goes on and on, I shouldn't get started." (PATTERSON, 2008, p. 239).

32 ERIKSON, Kai. **Everything in its path**. Nova York: Simon and Schuster, 1976.

a esta, só se torna um trauma cultural a partir de sua *representação* (ALEXANDER, J., 2004, p. 10). O trauma, afirma Alexander, “[...] é o resultado deste desconforto agudo adentrando o núcleo do senso coletivo de sua própria identidade”; e o “processo traumático” é a brecha entre o evento e a sua representação (ALEXANDER, J., 2004, p. 10, tradução nossa). Até mesmo Alexander discute nesse capítulo que o debate sobre como nomear os *Troubles*, buscando definir a natureza da dor, faz parte da construção de uma narrativa do trauma cultural: seria o conflito terrorismo ou guerra? (ALEXANDER, J., 2004, p. 13).

Na mesma obra, o sociólogo polonês Piotr Sztompka (SZTOMPKA, 2004, p. 158-159) afirma que o trauma surge de mudanças traumatogênicas na sociedade e as caracteriza por sua velocidade, escopo, conteúdo e mentalidade com que as pessoas as veem. Quanto ao escopo amplo, que afeta diversas áreas da vida, observa-se em *The International* como Danny repetitivamente compara a Belfast de então com a cidade de depois: “[...] no início da semana seguinte, Belfast deu um passo para mais perto de seu futuro desagradável (ou talvez eu queira dizer passado)” (PATTERSON, 2008, p. 33, tradução nossa)³³. O “futuro desagradável” deixa de ter a mesma convivência entre diferentes grupos e, diz o narrador, desestrutura todo o circuito de apresentações musicais ao vivo (PATTERSON, 2008, p. 228), representando a amplitude dos *Troubles* em todos os detalhes da vida particular e social norte-irlandesa. Essa mudança em aspectos centrais da vida social também aponta a perspectiva em relação ao conteúdo profundo da mudança traumatogênica, que afeta, assim, as experiências universais devido a ameaça à vida de todos.

Dado que *The International* foi publicado depois do Acordo de Paz e retrata, especialmente, os primeiros anos do conflito, anos que não são geralmente reconhecidos como parte dos *Troubles*,

33

[...] by the beginning of the following week Belfast had lurched a step nearer to its unpleasant future (or perhaps I mean past)” (PATTERSON, 2008, p. 33).

é possível ver como Patterson elaborou em sua ficção uma representação do trauma cultural – e é nesse sentido que aqui se analisa a obra, não como registro historiográfico ou definição sociológica, mas como representação literária do trauma cultural. O autor estabelece alguns elementos sobre este, como o rompimento das relações e da identidade coletiva e a violência cravada na memória coletiva e impossível de fugir ao revisitar o passado. Ele também apresenta uma possível definição para o conflito através da fala de seu narrador Danny: “[a] guerra deles [unionistas]” (PATTERSON, 2008, p. 245, tradução nossa)³⁴.

Assim, seguindo os termos da “espiral de significação” de Kenneth Thompson, aplicados por Alexander (2004), Patterson busca definir a natureza da dor (guerra) e a natureza da vítima, não concentrado em uma identidade só, mas na sociedade como um todo, representada pelos trabalhadores do hotel. Quanto à relação da vítima do trauma com a audiência, assim como a personagem de Danny não conheceu Peter Ward, mas sofre as consequências da violência cometida com ele e compara-se a ele ao citar que teriam a mesma idade, os leitores também são marcados pela violência em sua memória e na forma com que conhecem a sociedade norte-irlandesa. Já quanto à atribuição de responsabilidade, Patterson atribui a responsabilidade a UVF e Gusty Spence, ao mesmo tempo que no último capítulo aponta como muitos grupos (republicanos, forças armadas etc.) foram perpetradores de violência.

Como produção artística, obras como *The International* fazem parte das arenas institucionais que criam as narrativas do trauma cultural (ALEXANDER, J., 2004, p. 15). Para o sociólogo estadunidense Ron Eyerman, a representação dos traumas é importante, pois é uma maneira de passar a memória adiante e unir as histórias individuais (“*stories*”) à história coletiva (“*history*”) (EYERMAN, 2004, p. 71-74). Mesmo as ficções podem fazer parte disso.

Esse movimento é uma costura de narrativas, pois, como Alexander (2012) afirma, “traumas coletivos não são reflexos de sofrimento individual ou eventos reais, mas representações simbólicas que os reconstroem e os imaginam” (p. 4, tradução nossa). Assim, a ação do narrador de *The International* em retomar sua memória e narrar também é o exercício de refletir sobre a própria construção da narrativa do trauma individual (homofobia) e coletivo (conflito). Por isso, ele inicia sua narração com uma reflexão sobre o que é fato histórico e o que é importante de se lembrar. Como ele afirma na obra, “A cidade nestas fotografias [de Ingrid, que o inspiram a escrever] é um lugar completamente diferente, a mera passagem dos anos não consegue dar conta da sensação de ruptura” (PATTERSON, 2008, p. 237, tradução nossa)³⁵. Não é possível, então, deixar o tempo passar. O tempo não explica a ruptura na sociedade, o trauma coletivo. É preciso narrar e lembrar, ou seja, representar o trauma cultural, costurar com o tecido da rememoração dos acontecimentos traumáticos.

Além disso, ao escolher a personagem de Danny para narrar, Patterson propõe uma perspectiva menos dualística do trauma cultural e divergente do costumeiro retrato focado em acontecimentos datados, como se apresentasse uma representação do trauma cultural que evitasse a própria ruptura sectária causada por esse.

A questão da memória é importante na obra e na construção do trauma cultural. Neil J. Smelser (2004, p. 31-59) faz uma analogia sociocultural do trauma psicológico, apontando uma tendência dupla: esquecimento ou negação *versus* preocupação por manter a lembrança na consciência pública. De acordo com Boyle e Hadden (1994, p. 104-105), muitos moradores da Irlanda do Norte seguiam suas vidas cotidianas como se o conflito fosse inevitável ou acontecesse em outro lugar. Ao observar o número percentual de mortes pelo conflito e comparar com acidentes, os pesquisadores

35

“The city in these photographs is another place entirely, the mere passage of years cannot account for the sense of rupture.” (PATTERSON, 2008, p. 237).

concluem que a vida no país é mais segura que em vários outros lugares. Porém, como afirmou Hughes (1994, p. 84, tradução nossa), “[...] nenhuma sociedade pode sobreviver em estado permanente de emergência” – neste sentido, tecer o trauma cultural pode ser uma maneira de lidar com a história sem se esquecer dela.

Esse jogo duplo de esquecimento e lembrança se assemelha aos argumentos, citados acima, de que *The International* faria parte de obras que desafiam a narrativa conclusiva do Acordo de Paz. Recordando que Patterson afirmou que “[...] o passado não foi totalmente tratado” (HICKS, 2008, p. 107, tradução nossa) e somando a isso o fechamento da obra com o argumento de que lembrar é poderoso (PATTERSON, 2008, p. 246), pode-se inferir que nesta obra literária a reação ao trauma cultural é reforçar a memória e imaginar o trauma coletivo e a própria identidade coletiva.

Além da memória, a identidade é importante em *The International*. Ao representar o trauma, diz Alexander (2004, p. 22), a identidade coletiva é revisitada, e há uma relembração (“*re-remembering*”) do passado coletivo. Esta mirada para a tecitura da vida coletiva anterior informa a construção da identidade atual, na qual são vistas justamente as marcas profundas da divisão. Patterson escreve no mesmo momento em que ocorrem as negociações do Acordo de Paz e que, através deste, a sociedade está fazendo este mesmo movimento de revisitação. Complexo e repleto de idas e vindas, o processo de paz levou muitos anos. Como diz Alexander, “[...] por mais tortuoso que seja o processo traumático, ele permite que as coletividades definam novas formas de responsabilidade moral e redirecionem o curso da ação política” (ALEXANDER, J., 2004, p. 27, tradução nossa).

Sztompka elabora o que seria uma sequência traumática, da mudança traumatogênica à nova cultura que advém de uma virada geracional (SZTOMPKA, 2004, p. 170). Nessa sequência, das reações

à anomia de Robert K. Merton³⁶ (1996 apud SZTOMPKA, 2004), ele amolda o que chama de estratégias para lidar com o trauma ("*coping strategies*"), adaptações sociais frente ao trauma. Essas estratégias desenvolvem modelos culturais para interpretação do trauma cultural e atuam no surgimento das novas culturas. Uma das estratégias é a retirada que, para Sztompka, pode tomar a forma de marginalização ou até guetização (SZTOMPKA, 2004, p. 187).

É possível observar essas diferentes reações, como a guetização da sociedade, ao longo da história do Conflito da Irlanda do Norte. Calame e Charlesworth (2009) descrevem como as tensões levaram ao levantamento de barricadas, ao fechamento de ruas e até bairros inteiros:

Essas construções modulares foram rapidamente substituídas por muros mais permanentes de ferro corrugado e arame farpado. Moradores aguerridos geralmente seguiam o exemplo, reforçando e improvisando paredes temporárias (p. 72, tradução nossa).

Dessas primeiras separações, surgiram as linhas ou muros de paz ("*peacelines*"), que em 2002 ainda existiam em catorze divisões na cidade de Belfast. As separações homogeneizaram as vizinhanças, que mesmo em 2007 eram mais uniformes do que em 1960 (CALAME; CHARLESWORTH, 2009, p. 73). Este tipo de escape a guetos, ainda que fosse uma reação ao conflito, reforçou em muitos aspectos o rompimento da identidade coletiva. A tendência de abandonar as áreas de residência mistas e formar guetos, afirma Dawson, "[...] inscreveu a polarização das identidades ainda mais profundamente nos espaços da vida cotidiana" (DAWNSON, 2007, p. 10, tradução nossa).

Sztompka cita outra estratégia, a de inovação, como quando "[...] as pessoas tomam a mudança sistêmica como dada,

36

MERTON, Robert K. Social Structure and Anomie. 1942. In: SZTOMPKA, Piotr (ed.). **Robert K. Merton on Social Structure and Science**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

não reversível, e tentam criativamente reformular sua situação pessoal dentro do sistema, de maneira a aliviar o trauma” (SZTOMPKA, 2004, p. 184, tradução nossa). O sociólogo exemplifica isso em associações voluntárias e organizações comunitárias de apoio coletivo. No caso da Irlanda do Norte, a estratégia de inovação é vista em grupos como o *Two Traditions Group*, depois incorporado no *Community Relations Council*; o *WAVE (Widows/Widowers Against Violence Empower)* (DAWSON, 2007, p. 44, 68); e o *Peace People*, todos grupos mistos que buscaram saídas à violência.

Ao observar *The International* como uma obra literária que faz uma representação do trauma cultural dos *Troubles*, questiona-se: poderia a literatura, além de cooperar com a criação da narrativa, atuar como estratégia para lidar com o trauma cultural ou, de alguma maneira, apontar para as estratégias? No romance, Patterson traz foco para diversas questões já citadas neste capítulo: um período considerado preliminar ao conflito, porém já impactado por este; a convivência das múltiplas identidades que depois se dividiriam nos guetos; a Belfast “de então”; e as histórias e memórias não registradas na historiografia. Em meio ao coletivo múltiplo dos trabalhadores do hotel e como todos sofrem juntos pela morte de Peter Ward, Patterson, não propositalmente e de maneira sutil, desenha uma situação de estratégia de inovação: a revisitação dos laços e da convivência coletiva. Numa sociedade dividida pelo trauma cultural, deixar as rupturas e guetos de lado é lembrar do que os conecta, ao mesmo tempo em que se recorda daquilo que foi perdido. Uma das formas com que Patterson faz isso é desconstruindo as identidades sectárias por meio da identidade do narrador, que será analisada a seguir.



2

**A IDENTIDADE
QUE NARRA**

Neste capítulo será observado como a identidade do protagonista e narrador de *The International* é uma ferramenta para tecer a memória e narrar criticamente o trauma cultural dos Conflitos da Irlanda do Norte. A partir do conceito de identidade híbrida, serão analisadas as características de Danny, como sua religião e orientação sexual, de forma a desconstruir as identidades sectárias que marcam os *Troubles* e se acirraram com estes. Ao marcar sua identidade pela negativa e apropriar-se do vocabulário homofóbico, o narrador também fala criticamente da violência.

2.1 UM BARMAN DO INTERNATIONAL: IDENTIDADE HÍBRIDA COMO PONTO DE PARTIDA

“Eu esqueci”, diz o barman Jamesie em *The International*. Colega de Danny, protagonista e narrador do romance, Jamesie faz a afirmação depois de questionar a origem de Danny, se protestante ou católica, e com isso deixá-lo desconfortável (PATTERSON, 2008, p. 197). Ele então resume uma identidade para os dois, cuja conexão começa no hotel em que trabalham e se aprofunda nas marcas do conflito: “Nenhum de nós é nada [...] somos barmen do International” (PATTERSON, 2008, p. 197, tradução nossa)³⁷.

A afirmação de Jamesie demonstra que, mesmo com ideias iniciais aparentemente fechadas sobre cada um dos grupos e procurando encaixar Danny em apenas um deles, ele reconhece dois fatores sobre a questão identitária da Irlanda do Norte. Primeiro, que a sua identidade católica e a identidade difusa do protagonista e narrador não são puras e influenciam uma à outra numa relação híbrida – o que se propõe a respeito de identidade difusa e a relação híbrida será aprofundado mais adiante. Segundo, e mais importante,

37

“I forgot [...] we’re none of us anything [...]. ‘We’re International barmen.’” (PATTERSON, 2008, p. 197).

Jamesie destaca que, devido ao contexto do assassinato de um barman do International e do amplo conhecimento deste fato, suas identidades, ainda que distintas nos rótulos, aproximam-se. O principal ponto de contato entre ambas é a violência embrionária dos *Troubles*. Independente da origem familiar ou da religião, qualquer norte-irlandês possui em sua identidade esse marcador profundo que aproxima a todos.

Glenn Patterson afirmou no posfácio do livro que, apesar de não escrever com narradores em primeira pessoa até então, ele optou por esse caminho em *The International* – caminho que ele acreditava demandar concentração para manter a consistência na voz (PATTERSON, 2008, p. 253). Patterson também afirmou sua preocupação com a voz narrativa de seus romances em entrevista. Falando de uma obra posterior, *Number 5* (PATTERSON, 2003), em que a voz narrativa muda conforme os diferentes moradores da mesma casa e mediante à passagem dos anos, o autor diz que concorda com o escritor irlandês Colm Tóibín quando este argumenta que o romance moderno é mais sobre a voz do que sobre o enredo (PATTERSON; SHIELDS, 2003, p. 20).

A escolha pouco usual para o autor dessa voz ressalta a importância da identidade do narrador, pois é mediada por ela que o leitor adentra a retomada da memória coletiva a partir de uma narrativa individual. É também pela voz do próprio Danny que é possível observar as marcas do conflito na identidade e na memória.

Além disso, por sua identidade incomum, o leitor tem uma perspectiva diferente dos dois lados sectários tradicionalmente representados separadamente na literatura norte-irlandesa e na historiografia. Como já explicado no capítulo anterior, a religião aponta para traços além da fé: origem familiar, nacionalismo e política. Ser protestante ou católico localiza cada um na dinâmica social do país. Na Irlanda do Norte, portanto, a identidade define qual escola você irá frequentar e quais bairros você pode morar. Com o agravamento

dos conflitos nos anos 1970 – em que 1972 foi o ano com mais incidentes de tiroteio, bombas e mortes, por exemplo (BOYLE; HADDEN, 1994, p. 70) – e o levantamento de marcos territoriais que dividiam ainda mais a sociedade, a cisão ficou cada vez mais visível. Nesse contexto em que aparentemente apenas duas identidades são possíveis, Danny as nega ao mesmo tempo em que se expande por ambas e, em si, as mistura, diluindo as fronteiras.

Da mesma forma, Kennedy-Andrews (2003) diz que no contexto norte-irlandês o pós-modernismo

[...] oferece a possibilidade de desconstruir as categorias perenes de católico e protestante, unionista e nacionalista; expondo a diferença e *différance* dentro da identidade; explorando todo um novo horizonte de identidade (KENNEDY-ANDREWS, 2003, p. 19).

Danny não se apresenta como católico nem protestante além de ser fruto de um casamento misto que não adotou nenhuma das duas linhas religiosas, como será visto adiante. Ele também não define sua orientação sexual, mas conta para o leitor seus relacionamentos com homens e mulheres. Sua vivência sexual o torna uma personagem ainda mais às margens e o aproxima de outros marginalizados. Como trabalhador num bar de um hotel que se localiza atrás da prefeitura, ele circula entre a elite política e econômica, entre jornalistas e turistas, porém não pertence a esse universo. Frequentando esse não lugar, conforme apresentado no capítulo anterior, Danny não é nem um, nem outro em suas características, ao mesmo tempo em que é ambos. Sua identidade, portanto, baseia-se tanto na negativa, neste entrelugar, quanto no aspecto difuso. Sua presença leva o leitor a observar a narrativa através de suas palavras como se fosse um espectador externo, alguém que pudesse se aproximar dos diferentes lados, mas ainda ser um estrangeiro para eles. É a partir, portanto, de sua identidade difusa, fragmentada, de entrelugares e híbrida que Danny permite ao leitor desconstruir as identidades sectárias dos *Troubles*.

Por essa caracterização de sua identidade, optou-se nesta pesquisa por chamá-la de “difusa”. Aqui, o termo será usado para atentar-se às questões da construção literária da personagem de maneira aproximada ao sentido denotativo do adjetivo “difuso”: uma identidade que se expande sobre as identidades fixas tradicionais, cujos contornos não são claros. Ou seja, uma identidade que transborda e habita os contornos que separam protestantes, católicos e outros rótulos limitados, como na orientação sexual; também uma identidade que dilui os contornos em si.

No entanto, é importante citar que o termo é usado na psicologia com interpretações similares, porém mais complexas. Falando sobre a formação da identidade na adolescência, o psicanalista Erik H. Erikson, que desenvolveu a Teoria do Desenvolvimento Psicossocial, usa o termo “*identity diffusion*”, em inglês. Em seu livro *Identity: Youth and Crisis*, Erikson (1968) troca o termo por “*identity confusion*” para afastá-lo da conotação de disseminação de algo por um espaço, comum na antropologia. O psicanalista explica que se refere a uma confusão do indivíduo, a uma “divisão das autoimagens, uma perda do centro e uma dispersão” (ERIKSON, 1968, p. 212, tradução nossa). Na mesma época, e a partir da teoria de Erikson, James E. Marcia usa o termo como um resultado de crises psicossociais da adolescência tardia, uma fase de comprometimento ocupacional e ideológico, de acordo com os autores. A “*identity diffusion*” seria quando um indivíduo “nem decidiu a respeito de uma ocupação, nem está preocupado com isso” (MARCIA, 1966, p. 552, tradução nossa) e não se vincula em termos de associação religiosa ou ideológica (MARCIA, 1966, p. 553).

Sobre a tradução do termo, para Aznar-Farias e Schoen-Ferreira, os “[...] termos difusão de identidade ou identidade difusa transmitem a ideia de uma identidade amorfa, nebulosa, sem contorno definido, típico de um estado de indefinição e apatia em relação a ideias ou projetos” (AZNAR-FARIAS; SCHOEN-FERREIRA, 2007).

Seria possível aproximar o protagonista-narrador de *The International* a essa definição, visto que ele está justamente na fase final de formação e parece corresponder aos requisitos de não comprometimento com uma identidade fixa. Por outro lado, as teorias da psicologia possuem mais complexidade, além de desenvolvimentos e contraposições mais recentes. Por isso, optou-se nesta pesquisa por reconhecer esse significado, mas se ater ao sentido, mencionado anteriormente, dos contornos não claros. Somado a isso, Patterson propõe uma personagem que seria lida em sua difusão, por parte das expectativas da sociedade dos anos 1960, como uma pessoa imatura, algo que recorda as noções do desenvolvimento psicossocial. No entanto, Patterson dá voz a essa personagem e às suas críticas às demais identidades fixas exatamente por meio dessa característica. Danny se compromete com a preservação da memória e com as personagens às margens, e isso lhe dá uma perspectiva diferente e relevante para o momento posterior ao conflito.

Vale apontar que é através da identidade que o leitor se relaciona com a personagem e aceita sua versão dos fatos – de acordo com Antonio Candido (2004), a personagem é “adesão afetiva e intelectual do leitor” ao romance (p. 54). Candido explica que as personagens fragmentárias do romance retomam “[...] a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (CANDIDO, 2004, p. 58). Patterson busca essa adesão através da personagem estranha ao meio. Em entrevista, ele disse que ter uma personagem que é estrangeira (“outsider”) “[...] é uma boa porta de entrada para o leitor – por meio de alguém que não está totalmente imerso no mundo que está sendo descrito” (HICKS, 2008, p. 109, tradução nossa).

Assim, como personagem que também é narrador, Danny é a porta de entrada na narrativa, é ele quem nos revela a rotina daquele sábado no hotel e é através dele que passam os relatos do que ele não presenciou, mas media para o leitor. Ele controla a narrativa, por vezes inventando ou manipulando-a.

Para um leitor do século XXI, muito mais familiarizado com identidades da pós-modernidade³⁸, visto que a obra foi publicada em 1999, os fragmentos da identidade difusa permitem uma aproximação maior à narrativa e uma nova forma de observar a(s) história(s) dos *Troubles*.

Ao falar sobre a ficção contemporânea da Irlanda do Norte, citando apenas a primeira obra de Patterson, Liam Harte e Michael Parker (2000) comentam o questionamento das noções fixas de identidade como uma tendência. Eles dizem:

O que tais textos [*Burning Your Own, Stir-fry, Breakfast on Pluto*] têm em comum é a capacidade de problematizar noções de identidade e autenticidade fixas e essencialistas ao expor as condições materiais de suas construções e os efeitos incapacitantes de sua operação. A energia disruptiva e transfiguradora dessas e de outras narrativas ficcionais recentes abre novas maneiras de pensar sobre a sociedade hibridizada, globalizada e multitemporal que a Irlanda está se tornando rapidamente. (HARTE; PARKER, 2000, p. 4, tradução nossa)

Para Harte e Parker, a literatura contemporânea da Irlanda do Norte busca romper com a cultura na qual a alteridade (“*otherness*”) assombra as definições de identidade e traz consigo a sensação de ameaça. Os críticos argumentam que a situação do conflito levou artistas a revisitarem suas histórias e identidades, movimento acelerado pelas negociações pela paz dos anos 1990 (HARTE; PARKER, 2000, p. 249). Ao trazer uma personagem que rompe com as noções fixas, Patterson propõe uma nova maneira de pensar a sociedade atual da Irlanda do Norte e a perspectiva que esta tem sobre seu passado. O movimento narrativo desta personagem é justamente um ato de visitar o passado, numa retomada disruptiva quanto às narrativas anteriores.

38

Neste sentido, retoma-se as novas identidades citadas e caracterizadas por Stuart Hall como híbridadas no contexto da globalização pós-moderna (HALL, 2006, p. 69).

Se é a memória de Danny, mediada pela identidade, que traz esta nova maneira de pensar através de sua narrativa, é também o seu desconhecimento, o que ele não sabe, que compõe a história. Em vez de uma história que ressalte identidades fixas e heroicas, como ocorre em muitos murais de Belfast, a memória se atenta às ausências, aos buracos causados pelas balas.

Em suas últimas palavras, Danny ressalta uma personagem que *não* esteve presente. “Eu não posso lhe contar muito mais sobre ele [...]” (PATTERSON, 2008, p. 246, tradução nossa)³⁹, afirma a respeito de Peter Ward, o barman católico que foi morto e cuja vaga de emprego Danny ocupa. A ausência de uma personagem que também pertencia às margens é observada a partir da identidade híbrida e difusa de Danny, na qual se encontram católicos e protestantes, causando um certo reconhecimento entre ambas as figuras. Apesar da hibridez possibilitar esse reconhecimento, e Danny afirmar sentir a ausência que Ward causa na narrativa, ele não se coloca como um substituto que preenche esse vazio. Pelo contrário, é a partir de sua hibridade que ele *ressalta* o vazio que, não apenas Ward, mas todas as vidas ceifadas deixaram na memória norte-irlandesa. Assim como Jamesie menciona, tanto ele quanto Danny deixam de lado suas identidades sectárias e se tornam “barmen do International”, ou seja, colegas de um jovem assassinado – quiçá sobreviventes. Na perspectiva híbrida, a violência e o outro marcam a identidade de forma muito mais forte do que a origem familiar, religiosa e política, elas rompem com a polaridade.

Essa violência tanto aproxima quanto separa as diferentes personagens. A questão sobre as relações identitárias e a violência do conflito é destacada especialmente no último capítulo da obra, quando o narrador retoma o destino da maioria das personagens que antes foram descritas por ele como pessoas com quem ele convivia, assim evidencia esse duplo movimento.

39

“I can't tell you much else about him [...]” (PATTERSON, 2008, p. 246).

Hugh, seu chefe, é morto pelo exército inglês; Liam Strong, primeiro cliente do dia e frequentador assíduo do bar, foi morto junto a sua esposa por uma bomba num restaurante; Oscar, um cliente usual “surdo-mudo”, é assassinado por “informar”; Jamesie, colega no bar, perde quase todos os parentes homens assassinados por *loyalists* ou em brigas entre republicanos; até o irmão de Danny é morto, confundido com outra pessoa. Não há indício algum, nessa retomada dos destinos, de que as personagens da obra convivam entre si depois de quase trinta anos, pelo contrário. Danny, inclusive, vai para um funeral de uma de suas colegas do hotel e, por acaso, encontra outra colega no lugar. Nenhum dos dois mantinha contato com a falecida. Danny também ressalta que não houve os ideais de tolerância e igualdade pregados pelo NICRA naquele janeiro de 1967 (PATTERSON, 2008, p. 239-241). A identidade híbrida, então, possibilita a Danny observar como a costura da violência aproxima ambos os lados, ainda que seja essa também a causa de muito afastamento.

Para entender melhor o que é a perspectiva híbrida, esta pesquisa parte da concepção do teórico indiano Homi Bhabha. Segundo ele, falar de identidade é falar de uma imagem de identidade híbrida. Não há uma identidade pura, mas sim imagens de identidades construídas na enunciação que influenciam umas às outras e sofrem influências do contexto (BHABHA, 1998, p. 67-69). Bhabha afirma que

[...] o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura *internacional*, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e a articulação do *hibridismo* da cultura. Para esse fim deveríamos lembrar que é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos. (BHABHA, 1998, p. 69, ênfase do autor)

O outro, para Bhabha (1998), constitui uma parte importante no processo de construção da identidade. Existir, ele afirma, “[...] é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou lócus. É uma demanda que se estende em direção a um objeto externo” (BHABHA, 1998, p. 75).

Dessa forma, a relação híbrida entre as identidades sectárias norte-irlandesas que marca e transparece na identidade de Danny, *entre* os contornos das identidades fixas, é uma forma de ressaltar o outro e seu lócus, além de evitar “a política da polaridade”. Desconstrói-se as perspectivas falsas da existência de identidades protestantes ou católicas puras, que seriam excludentes ou totalmente afastadas, e mostra-se que são construídas e, na realidade, muito mais próximas e relacionadas do que o discurso sectário reproduziu durante os anos do conflito.

Disso observa-se também a importância de Danny estar em um hotel cujo próprio nome, “International”, ressalta esse encontro de diferentes culturas e do outro. Como ele descreve:

E se eu lhe disser que eu vi tanto vereadores [*councillors*] nacionalistas quanto unionistas, às vezes os dois juntos, juntarem-se no prazer que ele tinha em concluir a piada, talvez você entenda algo sobre o International daqueles dias [...] (PATTERSON, 2008, p. 22-23, tradução nossa)⁴⁰.

No riso, todos os lados se encontram. No bar do hotel, há um espaço de trégua – o não lugar que deixa para fora as identidades (AUGÉ, 2012).

Já o “inter”, ou o entrelugar, é o espaço que Danny ocupa como uma personagem entre-religiões e entre-orientações sexuais. Ao ser a voz que guia o leitor na narrativa, ele acaba levando-o a

40

“And if I tell you that I had seen Nationalist as well as Unionist councillors, sometimes both together, join in his enjoyment of the punchline, you will maybe understand something of the International in those days [...]” (PATTERSON, 2008, p. 22-23).

observar mais atentamente essa relação híbrida. Nesse entrelugar, diferentes narrativas de identidades, as que evitam a polaridade protestante *versus* católico, ganham espaço. Esse novo espaço possibilita a empatia e nele se vê como o outro faz parte de sua própria existência, assim como Jamesie vê que a identidade de Danny não é tão distante da sua quanto ele imaginava de início e como Ward faz parte da identidade de ambos.

É importante reconhecer que Bhabha fala da perspectiva de um teórico pós-colonial e que o status da Irlanda do Norte quanto ao colonialismo é um ponto debatível. Para alguns, o governo do Reino Unido sobre os seis condados é ainda uma situação colonial, e não posterior (“pós”) – embora com mais liberdade de participação política do que as colônias históricas inglesas. Para outros, nem sequer se trata de uma questão colonial por verem o país como parte integrante do Reino Unido, e não uma ocupação. A discussão desse fato em si aponta até mesmo o alcance do sectarismo. Ainda assim, a teoria do pós-colonialismo serve para observar a estrutura social da Irlanda do Norte, principalmente por abordar como identidades construídas no discurso de forma opostas se relacionam na prática (CARROLL; KING, 2003)⁴¹. Além disso, também são contextos em que diferentes grupos se chocam a partir do apagamento (ou tentativa de) da cultura de um pelo outro. Para Kennedy-Andrews,

O pós-colonialismo, não tomado em seu senso cronológico em referência a um período pós-independência, mas tomado como uma descrição de vários efeitos culturais da colonização, provê outro contexto crítico para a leitura da ficção sobre os *Troubles*. [...] [Embora haja divergências, para alguns o] pós-colonialismo oferece uma valiosa forma de leitura de oposição ou desconstrução [...]. (KENNEDY-ANDREWS, 2003, p. 30, tradução nossa)

41

CARROLL, Claire e KING, Patricia (ed.). **Ireland and Postcolonial Theory**. Notre Dame: University of Notre Dame Press. 2003.

Para ele, teorias como as de Bhabha servem para a leitura de ficções que sejam “[...] disruptivas das identidades fixas, sejam imperialistas ou nacionalistas” (KENNEDY-ANDREWS, 2003, p. 33). É justamente esse exercício de desconstrução das identidades fixas, de reconhecimento da hibridez, que ganha corpo na elaboração da personagem de Danny.

Retomando Bhabha (1998), ainda que, para ele, toda imagem de identidade seja híbrida, Danny possui essa hibridez acentuada em seus fragmentos, o que lhe permite destacar as diferenças e referências das identidades ao seu redor. Patterson usa disso em seu romance como uma ferramenta para que o narrador mire para o passado e reescreva-o. No exercício de retomada do passado, a personagem de Danny o renova, assim como diz Bhabha:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27)

Este “passado-presente”, como diz Bhabha, torna-se necessário pois as marcas do conflito, que já existiam no passado e se acentuaram nos anos anteriores ao qual o narrador se coloca, vão seguir mesmo após o cessar-fogo e o Acordo de Paz. Retomar e renovar um passado no qual, apesar de haver violência, ainda havia mais convivência, ajuda a viver o presente. Como na citação da obra mencionada acima, em que Danny relata ter visto políticos de diferentes lados rindo de uma mesma piada, o narrador diz que o leitor “[...] talvez entenda [...]” (PATTERSON, 2008, p. 23, tradução nossa)⁴² como era o passado no hotel. Ele não tem certeza da compreensão de alguém que não

42

“[...] will maybe understand [...]” (PATTERSON, 2008, p. 23).

viveu a Belfast de 1967, mas arrisca-se em toda a obra a criar essa ponte. O passado-presente pode trazer para o leitor do século XXI uma nova ideia sobre a sociedade da Irlanda do Norte. Se ambos os lados podiam rir juntos antes, por que não podem voltar a conviver?

A identidade de Danny, portanto, traz tanto a negativa no híbrido, marcando aquilo que ele não é, quanto a mistura do difuso, sendo tudo o que pode ser. A perspectiva híbrida do narrador equilibra a narrativa, comumente contada como fixa por ambos os lados, e questiona qualquer versão absoluta que se finge pura da história. Ela também traz uma mirada para o lado humano das personagens que, assim como Danny, ocupam o entrelugar às margens da sociedade e foram deixados de fora das histórias oficiais. Já a identidade difusa ecoa os momentos difusos, semelhantes ao experimentado pelo narrador, entre o cessar-fogo e o Acordo de Paz. Em vez de excluir-se das identidades fixas, a difusa as ocupa e as confunde. Para apontar como essas características são destacadas na personagem de Danny e usadas para moldar a narrativa, seus fragmentos serão observados a partir da obra nas próximas páginas.

2.2 FRAGMENTOS RELIGIOSOS

Incomum na Irlanda do Norte, Patterson não define Danny como protestante ou católico. O sobrenome, o bairro ou a rua em que reside (especialmente em Belfast) ou até mesmo a escola que frequentou são marcas de pertencimento a uma família, ou seja, a um lado do conflito sectário norte-irlandês. No entanto, Danny recusa o rótulo para firmar-se em sua identidade difusa. No romance, a razão para a ausência de filiação religiosa e, portanto, de laços nacionais e políticos em Danny é a origem distinta dos pais do protagonista:

Andy e Edna, meu pai e minha mãe (até mesmo seus nomes, quando eu finalmente os aprendi, pareciam

para mim inseparáveis), destacavam-se em apenas um aspecto: na cidade mais obcecada por Deus ele perderam a sua religião. Não era que eles fossem ateus, ou mesmo agnósticos, pelo menos não ativamente; um tinha nascido católico, o outro protestante – na ausência de avós eu nunca tive certeza de qual era qual –, mas era como se quando eles tivessem se conhecido suas fés nativas tivessem se anulado de alguma forma. [...] Só uma vez na infância eu me lembro de um dos meus pais discutir a divisão religiosa que tanto irritava o restante da população. (PATTERSON, 2008, p. 27, tradução nossa)⁴³

Seria essa a recusa de seus pais em dar continuidade à divisão que dá à personagem dele a possibilidade de não ocupar um dos lados, de tal forma que Danny nem mesmo sabe qual deles era protestante e qual era católico. Na casa de Danny, a dicotomia norte-irlandesa é ausente, lidada como algo exterior.

Enquanto a religião separa e irrita a população, para Danny, seus pais não são sequer separáveis: ele os vê como um conjunto único. A fé também não parece ter sido abandonada como fruto de uma busca espiritual ou de questionamentos, mas sim de uma simples perda ou anulação que até mesmo silenciou o tema. Em Danny essa anulação ganha materialidade, e ele se apresenta indiretamente como um marco zero a partir do qual pode-se observar e falar sobre “a divisão religiosa”.

Apresentado apenas uma vez no início da obra, o sobrenome de Danny parece ajudar a interpretar uma possível origem de seu pai. Hamilton é de origem escocesa e denomina uma cidade na Escócia. Mas, como as identidades não são puras, este mesmo

43

“Andy and Edna, my father and mother (even their names when I at last learned them seemed to me inseparable), outstanding in only one respect: in this most God-obsessed of cities they had lost their religion. It was not that they were atheist, or even agnostic, at least not actively; one had been born Catholic, the other Protestant – in the absence of grandparents I was never quite sure which was which – but it was as though when they met their native faiths had somehow cancelled each other out. [...] Only once in my childhood do I remember either of my parents discussing the religious divide that so vexed the rest of the population.” (PATTERSON, 2008, p. 27).

sobrenome também é usado como substituto ou como equivalente de outros sobrenomes de origem irlandesa (HAMILTON..., 2020). O que a princípio parece ajudar a interpretar a identidade religiosa de Danny, por fim apenas ressalta a hibridez entre as identidades da sociedade norte-irlandesa. Num contexto em que todos são caracterizados por sua religião, ter nenhuma fazia de Danny um estrangeiro, identificado pelo que “não” é, uma personagem entrelugares.

É curioso notar que, embora na literatura norte-irlandesa haja diversos livros que retratam uma suposta reconciliação ou aproximação entre ambos os lados através de um relacionamento romântico (alguns exemplos são: *The Twelfth Day of July* [1970], de Joan Lingard [1932-2022], ou *Cal* [1983], de Bernard McLaverty [1942-]), a obra de Patterson não se enquadra nesse grupo e nem idealiza os casamentos inter-religiosos (também chamados de “mistos”). Ao contrário, Andy e Edna reproduzem muitos padrões da sociedade, como a homofobia que será observada adiante, e não usam sua experiência supostamente neutralizada para conscientizar seu filho ou outros a respeito da convivência entre os grupos ou as questões políticas que os cercam. O legado do relacionamento inter-religioso deles é simplesmente um jovem que não compreende as nuances das tensões sectárias, difundindo-as.

Já a educação de Danny faz com que seus colegas interpretem que ele tenha origem protestante. É dessa forma que seu colega Jamesie o vê no Blue Bar no trecho situado antes do excerto citado no início deste capítulo:

“Qual é o problema de vocês, *Prods* [expressão para protestantes]?” disse Jamesie. “É um pecado mortal ou o quê fugir de um vigário?”

Prods? A palavra me pegou como um galho afiado sob as costelas. Ninguém no International havia feito menção tão direta à religião para mim. Lancei um olhar oblíquo para Jamesie para ver se ele percebia o que tinha acabado de dizer. Considerei, pelo jeito que ele cruzou os olhos,

tentando assoprar um pedaço de cinza na ponta de seu nariz, que ele não achou que tinha falado nada de errado.

“Jamesie, não sou protestante.”

“Claro que não. E eu não sou católico”, ele disse. “Em qual escola você estudou?” [...]

“O que tem a ver em que escola eu estudei? A mais perto.”

“Tudo bem, piada ruim”, disse Jamesie. “Me ignore.” (PATTERSON, 2008, p. 196-197, tradução nossa)⁴⁴

Danny tenta, no entanto, não ser rotulado como protestante, negando essa marca distintiva, buscando um entrelugar. Encaixar-se em apenas uma das identidades fixas é, para ele, uma perspectiva dolorosa (“galho afiado”). Conforme ele observa que ninguém havia comentado sobre religião até então, vê-se que para as outras personagens a identidade de Danny silenciava o assunto.

Conforme se conhece os fragmentos de Danny, reconhece-se sua identidade híbrida e difusa, que navega por fora e por entre as bordas. Essa hibridização também nos ajuda a observar como a religião separa outras personagens, reconhecendo que a dicotomia era mais sutil em 1967, antes dos piores anos do conflito. Como Seamus Deane (1990) retratou a Irlanda do Norte impactada pelos *Troubles*:

As principais comunidades no Norte, protestante e católica, unionista e nacionalista, são compelidas pelas forças das circunstâncias [...] a ensaiarem posições das quais não há

44 “What’s the deal anyway with you Prods?” said Jamesie. ‘Is it a mortal sin or what to do a runner on a vicar?’

Prods? The word caught me like a sharp stick under the ribs. No one in the International had ever made such a direct mention of religion to me. I cast a sidelong look at Jamesie to see did he realise what he had just said. I took it, from the way he was crossing his eyes, trying to blow a speck of ash from the end of his nose, that he did not consider he had spoken at all out of turn.

‘Jamesie, I’m not a Protestant.’

‘Of course you’re not. And I’m not a Catholic’, he said. ‘What school did you go to?’ [...]

‘What’s it matter what school I went to? The nearest one.’

‘All right, bad joke’, said Jamesie. ‘Ignore me.’ (PATTERSON, 2008, p. 196-197).

saída. [...] Cada comunidade vê a outra como uma ameaça à sua existência. Cada uma considera a si mesma, ao mesmo tempo, como a preservadora do princípio básico, caricaturada por seus antigos aliados e amigos como uma tribo cega e ignorante. (DEANE, 1990, p. 15-16, tradução nossa)

Pintando um período em que as identidades já estão divididas, mas cuja cisão ainda não marca a sociedade profundamente como após o trauma dos *Troubles*, Danny tenta retomar essa convivência anterior. Ao retratar a maioria das personagens, o narrador não apresenta suas identidades religiosas. É o caso de Ingrid e Stanley, personagens importantes que, embora não estejam presentes na maioria da obra ou desde seu início, são os dois que concluem o dia com Danny andando pelas ruas de Belfast e é deles que o protagonista se aproxima mais. A ambos são dedicados capítulos inteiros ou longos trechos de reminiscência para contar sua história, sendo as únicas personagens além do protagonista e de seu primo, Clive White, que ocupam tamanho espaço narrativo. Mesmo com destaque, nenhum dos dois têm sua origem religiosa registrada diretamente pelo narrador; eles são caracterizados muito mais pela postura política. Ingrid é uma mulher estudiosa, interessada em arte e com comportamento sexual libertário. Stanley, por outro lado, parece esquivar-se dos relacionamentos e refugiar-se em sua arte de fantoches, através da qual ele retrata questões da classe operária local, inspirado por um discurso de esquerda.

Embora esta ausência de designação permita que Danny demonstre relacionamentos muito mais amistosos antes do acirramento dos *Troubles*, além de apontar como sua identidade híbrida e difusa o permite se aproximar das pessoas e apresentar ao leitor personagens diversas, o narrador não invisibiliza a questão. Ele não deixa de registrar as tensões presentes e pode-se dizer, inclusive, que sua identidade auxilia o leitor a desconstruir as noções supostamente fixas de protestantes e católicos na Irlanda do Norte. Danny vê, e conseqüentemente repassa ao leitor, que a situação não é simplesmente de dois lados opostos. Ao ler o jornal da tarde em um de seus

intervalos, ele repara na chamada que destaca a preocupação dos protestantes, identificados pela cor laranja, com a visita de um bispo:

Pronto, aqui estava algo que eu reconhecia. A história vinha ardendo nas páginas internas pela maior parte da semana anterior. O Bispo de Ripon, seja lá onde isso era (Ripon, para mim, era uma pista de corrida), fez algum barulho sobre unificar as igrejas anglicana e católica. Ele foi convidado a falar em Belfast e aparentemente algumas pessoas não estavam felizes com a ideia. A Sociedade Protestante Evangélica exigia uma reunião, imagino que para esclarecer os fatos ao bispo [*put the Bishop straight*]. [...] Na quinta-feira, o reverendo Ian Paisley ameaçou [organizar] protestos na rua caso a visita do bispo acontecesse. [...] Paisley marchava pelo país tentando convencer os protestantes de Ulster que eles precisavam da sua salvação [...]. (PATTERSON, 2008, p. 63-64, tradução nossa)⁴⁵

O narrador apresenta, mediado pelo jornal, dois personagens históricos. Um é o bispo inglês da igreja anglicana que manifestava simpatia ao catolicismo a à união das igrejas católica e anglicana, John Moorman⁴⁶. Contrário a este, e cada vez mais crescente em popularidade entre os protestantes da época, está um reverendo norte-irlandês independente (Paisley fundou sua própria igreja em 1951, a Igreja Presbiteriana Livre) (ARTHUR; COWELL-MEYERS, 2020). Ainda que a notícia não retrate católicos *versus* protestantes, ela apresenta como a tensão religiosa transbordava as fronteiras e igrejas.

45 "Now here was something I recognised. The story had been smouldering away on the inside pages for most of the last week. The Bishop of Ripon, wherever that was (Ripon to me was a racecourse), had made noises about reuniting the Anglican and Catholic churches. He had been invited to speak in Belfast and apparently some people weren't too happy at the idea. The Evangelical Protestant Society were demanding a meeting, to put the Bishop straight I suppose. [...] On Thursday the Reverend Ian Paisley threatened street demonstrations of the Bishop's visit went ahead. [...] Paisley marched around the country trying to convince the Protestant people of Ulster that they were in need of his salvation [...]" (PATTERSON, 2008, p. 63-64).

46 John Moorman (1905-1989) participou da Comissão Internacional Anglicana e Católica Romana e escreveu sobre a unificação das igrejas em janeiro de 1967. Referência: MOORMAN, John. Why is Anglican/Roman Catholic Dialogue Possible Today?. **IARCCUM.org**. Disponível em: <<https://iarccum.org/doc/?d=38>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

Com a perspectiva híbrida de desconstruir a identidade, percebe-se como um anglicano inglês foi lido, por suas opiniões religiosas, como contrário ao lado político protestante. A ideia de romper com a marca que separava os grupos identitários da Irlanda do Norte era tão inaceitável para alguns que ameaças de protestos eram feitas. No fim, Danny retoma no último capítulo que o bispo nunca chegou a Belfast, sua visita foi cancelada na terça-feira seguinte (PATTERSON, 2008, p. 240).

Enquanto Seamus Deane (1990) afirma que não há saída das posições sectárias, através da personagem de Danny e de sua identidade, Patterson revela como essas posições não são puras e torna visível outras identidades possíveis. Além disso, retoma um momento histórico em que, apesar da divisão, havia convivência e outras características identitárias que conectavam as pessoas para além de suas religiões confessas.

2.3 FRAGMENTOS DA ORIENTAÇÃO SEXUAL

De acordo com Caroline Magennis, as “[...] maneiras pelas quais a sociedade norte-irlandesa preserva suas fronteiras e sua coesão na manutenção de certas formas de identidade sectária podem se corresponder às maneiras como ela reprimiu a homossexualidade via lei, protestos e intimidação” (2010, p. 79, tradução nossa). Consequentemente, a identidade sexual do nosso protagonista é de grande importância para a compreensão dos *Troubles* por meio do romance.

Boyle e Hadden (1994) ressaltam como os membros de ambas as comunidades concordam de maneira mais conservadora (em comparação com o restante do Reino Unido) em temas “sociais e morais”, como sexo pré-marital, homossexualidade, inseminação artificial e pornografia (p. 61, 62). Em sua pesquisa sobre a vida de

gays e lésbicas na Irlanda do Norte, Marian Duggan (2012) ouviu de um entrevistado que “[...] você não poderia de jeito nenhum ir à polícia se fosse atacado, porque você mesmo era um criminoso. Nesse sentido, você de fato não pertencia à comunidade, a comunidade estava o rejeitando [...]” (p. 64, tradução nossa).

Apesar de narrar cronologicamente o dia 28 de janeiro de 1967 até o penúltimo capítulo, Danny pausa a história em alguns momentos para dar espaço às reminiscências que costuram outras memórias. É o caso das lembranças que ele traz à tona para contar ao leitor que não é heterossexual.

É importante ressaltar que Danny nunca usa nenhuma palavra associada com homossexualidade ou bissexualidade, nem sequer “gay” ou “*queer*”. Por ele não se definir de maneira fechada, optou-se nesta pesquisa por não o fazer, embora outros textos críticos o denominem como bissexual, como Magennis (2010), ou homossexual. Apesar de não usar estes termos, Danny reconhece que sua identidade é ilegal na Irlanda do Norte dos anos 1960, e que há forte homofobia na sociedade em que se encontra.

A personagem de Danny possui, então, uma orientação sexual “desviante” do padrão heterossexual. Opta-se, aqui, por este termo a partir do uso feito por Paul Beatriz Preciado (2011) em seu artigo “Multidões *queer*: notas para uma política dos ‘anormais’”. Há várias outras maneiras pelas quais as literaturas de estudos de gênero e teoria *queer* nomeiam essa negativa à heterossexualidade pura, e esta pesquisa não se propõe a aprofundar nesse debate, mas vale essa menção por ajudar a compreender o fragmento da identidade de Danny quanto à orientação sexual.

Preciado parte de conceitos de Monique Wittig, Michel Foucault e Gilles Deleuze para elaborar sobre as “identidades desviantes” (2011, p. 15) da heterossexualidade, que seria o considerado “normal”, o “corpo *straight*” (palavra usada em inglês para definir heterossexualidade, mas cujo significado denotativo original é “reto” ou “ordenado”). O termo

varia ao longo de outras obras até mesmo de Preciado, justamente por esse desvio se pretender não fixo, assim como Danny.

Para Preciado (2011), “as identificações negativas como ‘sapatas’ ou ‘bichas’ são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à ‘universalização’” (p. 15). Dessa forma, Danny se desvia do “normal” heterossexual, resiste a ele, assim como resiste às outras identidades supostamente fixas de seu contexto. Essa resistência se dá, mais uma vez, na identidade marcada pela negativa, na recusa de rótulos ditos “normais”. A partir disso, Danny apresenta uma crítica aos supostos “normais”, à sua violência e ao seu preconceito, como será visto adiante.

No quarto capítulo – o primeiro em que Patterson pausa a linha cronológica para apresentar ao leitor informações anteriores à narrativa –, Danny conta sobre sua origem. Ele lembra que era um bom estudante, sua mãe queria que ele fosse à universidade, entretanto algo mudou e afetou suas notas: “Eu me tornei melancólico [...] e infeliz” (PATTERSON, 2008, p. 29, tradução nossa)⁴⁷. A tristeza de Danny é, então, identificada como “Gregory”, um colega que ele “curtia” (PATTERSON, 2008, p. 30, tradução nossa)⁴⁸. O protagonista tenta namorar uma menina e faz “tipo um sexo” (PATTERSON, 2008, p. 30, tradução nossa)⁴⁹ com ela, mas não consegue esquecer Gregory e, por isso, suas notas principais do último ano escolar – as que levavam para o Ensino Superior – ficam baixas, o que o faz desejar que algo aconteça para que não tenha de contar aos seus pais sobre a má avaliação e a quebra do sonho de sua mãe:

E foi conforme a festa alcançava o seu auge que o Desagradável [*Unpleasantness*] – como minha mãe viria a se referir ao momento para sempre – aconteceu.

47 “I grew moody [...] and unhappy” (PATTERSON, 2008, p. 29).

48 “fancied” (PATTERSON, 2008, p. 30).

49 “a sort of sex” (PATTERSON, 2008, p. 30).

Eu beijei um menino. OK, foi um beijo longo, bem longo, mas foi tudo o que fiz, eu o beijei. Não a Gregory. (PATTERSON, 2008, p. 31, tradução nossa)⁵⁰

Numa festa da escola, os professores encontraram Danny beijando esse outro garoto sem camisa, e a polícia foi chamada. Danny foi levado para sua casa “[...] avisado, expulso e ressaqueadamente sóbrio” (PATTERSON, 2008, p. 32, tradução nossa)⁵¹, nunca tendo de explicar suas notas para seus pais. O incidente faz os pais de Danny pedirem ajuda ao seu primo, que o leva para trabalhar no Blue Bar do hotel que nomeia a obra.

Ao chamar o beijo homossexual de seu filho de “o Desagradável”, Edna recorda que o conflito entre católicos e protestantes na Irlanda do Norte não é tratado com palavras diretas, mas sim por um eufemismo: *Troubles*, que em tradução literal significa “problemas.” Ela não consegue abordar a orientação sexual do filho diretamente. Por outro lado, é justamente esse fragmento da identidade de Danny, bem como o tratamento que ele passa a receber da mãe e dos demais, que o permite olhar de uma nova forma para o conflito tão marcado pela violência patriarcal. O trauma individual da homofobia e da necessidade de se esconder é o que leva Danny, enquanto narrador, a encontrar espaço para criticar e apontar o trauma cultural dos *Troubles*. Quando seu pai volta com a notícia de que seu primo irá ajudá-lo a encontrar emprego depois da expulsão da escola, Danny diz:

Decidi não prender a respiração, até mesmo minha mãe não parecia convencida, mas há coisas neste mundo muito mais desagradáveis do que dois meninos se beijando e no começo da semana seguinte Belfast deu um

50 “And it was as the party was reaching its height that the Unpleasantness – as my mother referred to it ever after – occurred. I kissed a boy. OK, so it was a long, long kiss, but that was all I did, I kissed him. Not Gregory.” (PATTERSON, 2008, p. 31).

51 “[...] cautioned, expelled and headachingly sober.” (PATTERSON, 2008, p. 32).

passo mais perto de seu futuro desagradável (talvez eu queira dizer passado), e eu estava sentado no escritório do gerente do International Hotel com o depoimento de meu primo de segundo grau, Clive, dentro do meu bolso. (PATTERSON, 2008, p. 33, tradução nossa)⁵²

A referência da “semana seguinte”, que Danny levará diversos capítulos para esclarecer, é o assassinato de Peter Ward, que esvaziou a vaga que o narrador ocupa. Para ele é difícil conceber como uma sociedade, até mesmo na figura não religiosa de sua mãe, consegue classificar como desagradável a homossexualidade enquanto tolerou a violência sectária. O passado-presente de Bhabha (1998) surge aqui em como Danny fala de futuro e passado. O “futuro desagradável” de 1966 foram os assassinatos e depois os *Troubles*, mas em 1994, quando se situa o narrador, será que se pode dizer que eles são “passado”? Danny expressa que quer fazer essa marcação temporal, porém seu receio aponta a instabilidade do fim do conflito – cujas marcas adentraram o século XXI.

Apesar de, nesse trecho, falar do “futuro desagradável”, em sua narrativa, Danny não usa em nenhum momento a palavra “*Troubles*”. Além do termo “desagradável”, paralelo ao preconceito por ele vivido, ele se refere ao conflito de maneira mais direta: “Em maio passado, uma carta foi enviada para os jornais declarando guerra ao IRA e seus grupos dissidentes” (PATTERSON, 2008, p. 65, tradução e ênfase nossa)⁵³. Embora sejam os paramilitares *loyalists* que usam o termo “guerra”, Danny o repete também no último capítulo da obra, como se aceitasse a declaração deles em seus termos bélicos e desviasse do eufemismo.

52 “I decided not to hold my breath, even my mother appeared less than convinced, but there are things in this world far more unpleasant than two boys kissing and by the beginning of the following week Belfast had lurched a step nearer to its unpleasant future (or perhaps I mean past) and I was sitting in the manager’s office of the International Hotel with Second Cousin Clive’s testimonial in my inside pocket.” (PATTERSON, 2008, p. 33).

53 “The previous May a letter was sent to the papers declaring war on the IRA and its splinter groups.” (PATTERSON, 2008, p. 65).

Se a sua sexualidade é o que provoca desconforto em sua mãe, para Danny é a guerra que o envergonha. Assim como no trecho citado acima, ele personaliza o conflito e o sentimento na cidade de Belfast. É novamente no último capítulo que ele menciona: “Por muitos bons anos, na verdade, Belfast se desgraçou. Não há outra palavra possível. E nenhuma justificativa [...]” (PATTERSON, 2008, p. 241, tradução nossa)⁵⁴. O verbo “desgraçar-se”, que pode ser facilmente associado com o comportamento considerado pecaminoso no vocabulário religioso, não é direcionado ao “Desagradável” para a mãe de Danny, mas aos *Troubles*. Afinal, a sociedade que por tantos anos proibiu a homossexualidade foi a mesma que assassinou a tantos por conta de rótulos étnicos, políticos e religiosos.

A identidade híbrida, não “normal” ou não heterossexual, e difusa na orientação sexual, sem se fixar, dá a Danny as palavras cujos seus conterrâneos evitam. Ele as aprende por terem sido empregadas para designar sua orientação sexual, mas as emprega acertadamente para denominar a violência. A partir de sua experiência, ele não vê outra forma de classificar o conflito: desagradável, desgraçado. Ele parte de seu trauma individual para expor as situações traumatogênicas encaradas (e por tantas vezes silenciadas) pelo coletivo.

Como Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 3-4) coloca a visão de Louis Crompton, uma sociedade não pode deixar de ser homofóbica sem transformar suas estruturas econômicas e políticas. No caso de Danny, observando de 1994, a sociedade da Irlanda do Norte precisa deixar ambas as estruturas para trás: a homofobia e o sectarismo.

A próxima vez em que a sexualidade de Danny surge na narrativa é novamente numa reminiscência, dessa vez no capítulo oitavo. Explicando para o leitor como seu relacionamento com seus

54

“For a good many years, in fact, Belfast disgraced itself. There is no other word. And no justification [...]” (PATTERSON, 2008, p. 241).

pais voltou à normalidade depois do “Desagradável”, ele conta como a expectativa de que Danny pudesse crescer profissionalmente no hotel (devido a uma história que leram no *Reader’s Digest*) fez com que ele ganhasse novamente sua liberdade e passou, assim, a apreciar o fato de que, em suas palavras, hotéis excitam. É assim que se dá a conhecer a primeira experiência sexual de Danny com um homem, Frank. Este o ensina como ser observador para encontrar outros homossexuais sem se colocar em risco numa época em que esse comportamento era proibido:

Homens como nós, ele disse, tinham medo, muitos deles, e com razão. Você pode pegar nada mais do que um relance, um gesto, uma meia frase, antes que eles se esquivassem. Você nunca sabia o que poderia perder se não fosse rápido em captar os sinais. (PATTERSON, 2008, p. 73, tradução nossa)⁵⁵

O medo que dominava esses homens é compartilhado por Danny, que abertamente descreve como ele sempre finge não saber do assunto. Neste trecho, inclusive, ele nem sequer usa os termos “homossexuais” ou “bissexuais tinham medo”, mas “homens como nós”. Porém, o narrador afirma, o maior receio para ele nem é a lei, mas ser demitido. “Cresci num lugar onde todo sexo era considerado sujo; fingimento parecia uma parte necessária dele” (PATTERSON, 2008, p. 74, tradução nossa)⁵⁶. Em contraste com sua afirmação de não ter tanto medo, no fim do dia ao ser chamado de “frutinha” [*fruit*] por três meninos na rua seu coração dispara (PATTERSON, 2008, p. 234). As circunstâncias ligadas à sexualidade são as únicas nas quais Danny demonstra ter medo.

55 “Men like us, he said, were scared, a lot of them, and with good cause. You might get no more than a glance, a gesture, a half-sentence, before they shied away. You never knew what you might miss if you weren’t quick to pick up the signs.” (PATTERSON, 2008, p. 73).

56 “Anyway I had grown up in a place where all sex was considered dirty; furtiveness seemed a necessary part of it.” (PATTERSON, 2008, p. 74).

Por outro lado, os demais trabalhadores do hotel parecem conviver com outro medo que, mais uma vez, é associado ao conflito. O fantasma do assassinato de um dos barmen faz com que diversos avisos de cuidado indiretos sejam dados – mais uma vez ninguém consegue abordar a situação diretamente a não ser o narrador ao se direcionar para o leitor. Logo antes de deixar o hotel e vivenciar a cena de homofobia na rua, o narrador relata como, ao ver dois outros colegas barmen saírem rumando para um bar, uma das garçonetes pede que eles tomem cuidado. Danny nota que ela sempre fazia o mesmo pedido, e os barmen sempre respondiam que tomariam cuidado, “[...] sem sarcasmo. Havia algumas coisas naquela época no International com as quais simplesmente não se podia fazer piada” (PATTERSON, 2008, p. 232, tradução nossa)⁵⁷. No trauma e no medo, seja da lei homofóbica ou do conflito sectário, Danny e seus colegas se identificam. Enquanto é na piada que políticos de diferentes lados se encontram no bar do hotel, é também na impossibilidade dessa por causa da violência que os funcionários de diferentes lados se unem.

Retornando ao oitavo capítulo, também se descobre que Danny continua se relacionando com mulheres, apesar dos relacionamentos com hóspedes homens serem maioria:

Havia mulheres também, os momentos ímpares. Por que não? Eu só tinha dezoito anos, eu estava me divertindo, e quando você liga não há como dizer quais sinais você captará. [...] [Se] eu tinha orgulho de mim mesmo? De verdade? Sim (ei, eu era o campeão do International em casos de uma noite só), eu tinha orgulho. Até que os Vances vieram. (PATTERSON, 2008, p. 74, tradução nossa)⁵⁸

57 “[...] without sarcasm. There were some things then in the International that you just did not joke about.” (PATTERSON, 2008, p. 232).

58 “There had been women as well, the odd time. Why not? I was just eighteen, I was having fun, and once you switch on there is no telling what signals you will pick up. [...] And was I proud of myself? Truthfully? Yes (hey, I was the International champion of the one-night handstand), I was proud. Until the Vances came along.” (PATTERSON, 2008, p. 74).

Danny retorna, então, à cronologia do dia 28 de janeiro e em algumas páginas depois ele recebe em mãos um envelope deixado para ele pelos Vances, um casal de hóspedes. Ele sai para abrir o envelope, onde encontra dinheiro e uma nota. Este é o prelúdio para o próximo capítulo, no qual Danny apresenta com mais detalhes este casal de hóspedes de 40 anos de idade, estadunidenses da cidade de Albuquerque que tentavam rastrear suas origens irlandesas. Danny narra detalhes dos momentos em que o casal bebia no Blue Bar e como ele acabou no quarto deles na quarta-feira anterior para seu primeiro sexo a três. Com raiva por ter sido ignorado por eles na sexta-feira, ele queima a nota sem ler.

Esses fragmentos de amor e sexualidade constituem uma parte importante da personagem de Danny e mostram como a escolha autoral deste narrador implica a retomada do passado. Anne Enright afirma no posfácio que assina:

Belfast, nos anos 70, estava muito ocupada explodindo a si mesma de uma maneira patriarcal – e sexo era, famosamente, quando as pessoas tomavam chá em Ballymena. Então é outro roubo [*heist*] fazer do seu narrador gay – e facilmente, naturalmente gay; como uma flor silvestre que cresce das rachaduras no concreto; gay sem angústia ou culpa. É mais uma insistência em deixar que as coisas sejam o que são. (ENRIGHT, 2008, p. 258, tradução nossa)

O “roubo” de Patterson ajuda o leitor a se aproximar da história anterior aos *Troubles*, ou seja, a contemplar e vivê-la, uma vez que é narrada por uma personagem às margens, da qual o leitor se aproxima e conhece intimamente. Esse “roubo” também apresenta uma outra possível perspectiva que rompe com a violência patriarcal dos *Troubles* de uma forma “natural”.

Ao refletir sobre a escrita não ficcional de Patterson, Magennis (2010) afirma que a performance da masculinidade não hegemônica aliena de uma identidade sectária e alinha a

uma terceira categoria de identidade norte-irlandesa, uma que rompe com o senso de si de ambas as comunidades. [...]

Camp [estilo estético exagerado, muitas vezes associado ao afeminado e à homossexualidade] permite a Patterson sair do normativo [*mainstream*] norte-irlandês e tecer comentários. É uma decisão autoral, com *camp/queer* como um ponto de vantagem. (MAGENNIS, 2010, p. 88, tradução nossa)

Numa sociedade extremamente religiosa, na qual as duas possíveis identidades que uma pessoa poderia ter estão atreladas à sua religião, o comportamento sexual de Danny seria condenado por todos os lados. Para Magennis, a escolha de Patterson é o que lhe permite comentar o contexto social e a história do conflito através de seu narrador.

Já Kirkland (2002, p. 137) fala de um *camp* não alinhado ou dissidente na literatura norte-irlandesa, como um modelo que identifica as identidades unionistas ou nacionalistas como formas de servidão que precisam ser transcendidas. Ele aponta, no entanto, como essa noção de uma “terceira via” também é dependente de e reafirma o binarismo.

Embora Magennis (2010) e Kirkland (2002) falem em algo terceiro, o que pressuporia haver uma ordem de primeiro e segundo, optou-se aqui por observar identidades como as de Danny a partir de outros termos, que ressaltam sua não fixação, como híbrida, retomando Homi Bhabha (1998), ou difusa. Para a Irlanda do Norte da década de 1960, a sexualidade “desviante” exclui uma pessoa da sociedade ou a força a viver em fingimento. Não como uma terceira opção, mas sim como algo desencaixado que rompe a sociedade, como a flor rompe o asfalto, e revela a fragilidade na construção da imagem das identidades católicas e protestantes⁵⁹.

59

A rejeição do conceito de “terceiro” é algo comum em meio aos teóricos *queer*. Como diz Preciado: “A multidão *queer* não tem relação com um ‘terceiro sexo’ ou com um ‘além dos gêneros’. Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos ‘normais’ e ‘desviantes’. Por oposição às políticas ‘feministas’, ou ‘homossexuais’, a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como ‘normais’ ou ‘anormais’.” (PRECIADO, 2011, p. 16).

Em entrevista, Patterson afirmou que vê comunidades, nesse contexto, como lados, porém não acredita que haja apenas dois. Ele cita a “comunidade gay e assim por diante” como um exemplo de lados ou comunidades que não cabem nos outros dois (PATTERSON; SHIELDS, 2003, p. 20, tradução nossa). Para ele, portanto, escolher um narrador que não esteja nos “dois lados” é apresentar outros pontos de vista sobre o contexto. Isso ressoa com a observação histórica de Duggan (2012, p. 145), citada no capítulo “História e trauma cultural em *The International*”, em que ela diz que pessoas de diferentes orientações sexuais engajaram com a diversidade e demonstraram que não é preciso dividir as identidades.

Ao ser imerso nos fragmentos de sua sexualidade, o leitor conhece Danny intimamente. Apesar das reminiscências sexuais parecerem num primeiro momento apenas aventuras do narrador, são elas que, por revelarem a intimidade, fazem com que o leitor construa um relacionamento com o narrador e, por meio deste, acolha sua narrativa de maneira empática – especialmente um leitor do século XXI. Afinal, suas “[...] conquistas, de ambos os sexos e religiões, significam a inocência pré-*Troubles* e pré-AIDS” (MAGENNIS, 2010, p. 90, tradução nossa).

É importante frisar que, embora Magennis cite a epidemia da AIDS – que afetou a Irlanda do Norte assim como grande parte do mundo, foi por muitos anos associada aos homens homossexuais e ceifou a vida de muitos –, Patterson não traz esta questão em sua obra. O trauma das mortes pela violência não é, em *The International*, comparado com as mortes pelo vírus HIV, mas pode ser, para o leitor, mais uma camada de aproximação entre o contexto norte-irlandês e a vivência contra homossexuais.

Mirar o futuro de 1967 no qual Belfast “se desgraçou” e compará-lo com essa inocência prévia permite ao leitor imaginar a convivência anterior entre as identidades sectárias, observar como elas se aproximavam uma da outra e olhar para o futuro de 1999 com

esperança de uma possível saída, ainda que o processo até o Acordo de Paz tenha sido longo, sinuoso e assim continuou após ele. Afinal, no âmbito da sexualidade os tempos mudaram: apesar das marcas deixadas pela AIDS nas décadas seguintes, o comportamento homossexual foi descriminalizado em 1982, e as pessoas que vivem com HIV possuem tratamentos que permitem uma vida com qualidade. Apesar das marcas dos *Troubles*, as marcas do trauma cultural, Patterson olha para o futuro imaginando o que pode se tornar a Irlanda do Norte.

2.4 A PERSONAGEM FRAGMENTADA PELO TRAUMA E O NARRADOR DO TRAUMA CULTURAL

Como conceituado no capítulo anterior, o conflito norte-irlandês se caracteriza como uma circunstância de trauma cultural, e *The International* pode ser uma de suas representações. Nesse contexto, Patterson escolheu uma personagem com identidade híbrida para narrar uma história ancorada na memória coletiva anterior e do início do conflito, o que traz à tona o trauma vivenciado pela comunidade. Como este trauma coletivo se insere na identidade de Danny?

O conceito de trauma psicológico, vindo de Sigmund Freud, ampliou e consolidou-se na década de 1980 na noção do Transtorno de Estresse Pós-Traumático (PTSD, na sigla em inglês), então inscrito no manual da Associação Americana de Psiquiatria (CARUTH, 1995). De acordo com a estadunidense Cathy Caruth, o evento que causa o trauma não é assimilado no instante de seu acontecimento, mas de maneira tardia e na repetição de quem o vivencia (CARUTH, 1995, p. 4). A força traumática do evento ganha corpo com o passar do tempo (CARUTH, 1995, p. 8). Para ela,

[...] o trauma não é localizável no simples evento violento ou original num passado individual, mas sim na maneira com que sua natureza, demasiadamente não assimilada, – a maneira com que *não foi conhecido* na primeira instância – retorna para assombrar o sobrevivente mais tarde. (CARUTH, 1996, p. 4, ênfase do autor)

Mais do que uma patologia, o trauma é a história de uma ferida que se expressa para comunicar o que a pessoa afetada não percebeu. Dessa maneira, observando *The International* tomando o trauma como perspectiva, não se encontra na narrativa algum acontecimento grande e violento o suficiente para servir como um marco traumático repentino na vida do narrador. Ao menos não na concepção leiga e simplista do que poderia ser um evento traumático (como um atentado, por exemplo).

Por outro lado, é justamente na rememoração de rotinas e convivências perdidas com os *Troubles* que se vê a inserção do trauma cultural no indivíduo. Danny não percebe em primeiro momento que a sociedade em que ele vive está passando por transformações tão profundas, mas ao longo dos anos, na repetição constante dos atos violentos e mortíferos, ele se dá conta da natureza traumática dos acontecimentos. Ao retomar sua história e em sua narrativa tecê-la, ele passa a articular o trauma.

O trauma da cisão da sociedade se insere, portanto, na identidade de Danny, fazendo-o ressaltar seu não pertencimento a nenhum dos dois grandes grupos, retirando-se dos espaços previstos para a identidade norte-irlandesa, como visto anteriormente neste capítulo. Sua identidade se fragmenta e se ancora na negativa: não protestante, não católico, não heterossexual. Essa definição identitária negativa do protagonista e narrador se apresenta como um mecanismo de defesa do trauma ou, ainda, uma estratégia para lidar com ele, ou seja, retirar-se. Ao mesmo tempo em que ela o coloca às margens da sociedade, especialmente em relação à sua orientação sexual, ela permite que ele continue circulando nos diferentes

grupos, por não pertencer a nenhum. Nesse sentido vê-se uma identidade difusa, que transita nas fronteiras e em ambos os lados. Numa sociedade em que os relacionamentos foram rompidos pelo trauma coletivo, Danny pode continuar se relacionando com diferentes pessoas e, assim, esquivar-se de encarar uma das consequências do trauma. Num contexto em que ambos os lados foram perpetradores de mortes, ele também deixa de se associar com esses e não assume, então, a responsabilidade coletiva pela violência.

Vale neste momento abrir um parêntesis para citar a figura histórica do político alemão Willy Brandt (1913-1992), que foi perseguido pelo regime nazista. Ao contrário de outros alemães, que discutiam se realmente haveria culpa coletiva de quem não esteve diretamente associado ao genocídio, mas foi um espectador silencioso, ele poderia se distanciar da responsabilidade por ter se oposto ao nazismo. No entanto, ele é a figura que, de acordo com o sociólogo Bernhard Giesen (2004), fez um dos primeiros gestos públicos de assumir individualmente a culpa coletiva e nacional. Para Giesen (2004), a ação de Brandt se inseriu no repertório judaico-cristão do sacrifício do inocente em nome do grupo.

Danny, ao contrário, não assume essa figura expiatória. Inclusive, ele não parece se preocupar com a luta por direitos civis marcada na narrativa pela criação da NICRA. Porém, enquanto ele usa de sua identidade híbrida para esquivar das consequências do trauma (como personagem em 1967), ele também a usa para retomar a memória (como narrador em 1994). Ao escolher essa personagem para narrar a obra, Patterson não cria uma ficção focada em expiação, perdão e resolução, mas na importância da preservação da memória e em como isso pode ser usado para refletir sobre o presente e para revelar a construção das identidades sectárias. Isso retoma a percepção de Heidemann (2016), citada na Introdução, acerca dos romances posteriores ao Acordo de Paz questionarem a retórica da paz. O trauma cultural, inserido e fragmentador da identidade de Danny, faz com que esse narrador retome o passado para,

observando os laços comunitários perdidos, entre outras mudanças traumatogênicas, questionar se há realmente um fim do processo traumático. Ao se dar conta, na narrativa, do que foi perdido e da falta de percepção da sociedade sobre as perdas enquanto elas aconteciam, Danny ilustra o medo (historicamente comprovado) do cessar-fogo não cessar a guerra por completo.

“Levei um tempo, mas acreditei nele” (PATTERSON, 2008, 246, tradução nossa)⁶⁰, diz Danny sobre o discurso de Gusty Spence em que ele declara o cessar fogo e fala sobre remorso pela violência dos *loyalists*. Mas, em que Danny acreditou? Ao observar a ausência de Ward e alertar para a preservação da memória dos ausentes, Danny parece acreditar no remorso quanto às balas disparadas por Spence (como a que levou Ward). O cessar da violência, por outro lado, não parece tão crível e, por isso, a memória ganha importância.

Embora Danny não expresse tão abertamente esse medo quanto ao conflito norte-irlandês, uma das suas camadas que manifesta o temor é sua orientação sexual. Na sua identidade novamente negativa de não heterossexualidade, Danny insere na narrativa um trauma individual: a vivência da homofobia na sociedade religiosa norte-irlandesa.

Portanto, é com essa bagagem identitária e vivência traumática que Danny se coloca como a voz, o narrador do trauma cultural. Além dos fragmentos já vistos, quem é esse narrador? O nome completo do protagonista só aparece uma vez em todo o romance: no primeiro capítulo, quando ele cita uma nota de rodapé imaginária no relato histórico da criação do NICRA, caso ele tivesse ido trabalhar no dia seguinte ao qual ele narra. Mas, como ele decidiu ficar em casa e dizer que estava doente, seu nome deixou de ser inscrito na história. O primeiro nome, “Daniel”, é repetido em outra instância,

60

“It took me a while, but I believed him.” (PATTERSON, 2008, p. 246).

quando ele conta sobre os anos escolares, mas em geral o protagonista é chamado e se apresenta por “Danny”:

Na obra há certa repetição de pessoas que o chamam de “Danny Boy”. O nome é referência a uma balada popular escrita por um inglês em 1910 para uma melodia irlandesa e que, com o passar dos anos, ficou associada ao nacionalismo e à diáspora irlandesa (MCCOURT, 2013)⁶¹. A letra fala de uma despedida: Danny Boy está partindo, e a pessoa que ele ama fica esperando o seu retorno. A segunda metade da canção apresenta o desejo do eu-lírico de que, se Danny Boy retornar quando ele ou ela estiver morto ou morta, que ele faça uma oração sobre o túmulo desta pessoa e mencione seu amor. Alguns dos temas desta canção têm semelhança com a história de Danny. No entanto, é irônico que a música seja tida por muitos como tradicional irlandesa, já que sua letra foi composta por Frederic Weatherly, um inglês, e a primeira gravação também foi feita por uma inglesa, Elsie Griffin. De certa forma, parece ecoar a ironia do casal estadunidense do romance, os Vances, que viajam à Irlanda do Norte em busca de suas raízes, porém com informações genéricas e quase generalistas: “[...] [para] rastrear a família de sua bisavó, Murphy de Bally-algo” (PATTERSON, 2008, p. 79, tradução nossa)⁶².

A pessoa que dá o apelido a Danny é Nancy O’Connor, antiga funcionária do hotel que frequentava o bar em que Danny trabalha em seus últimos dias de vida. Mãe solteira, Nancy enfrentou preconceito por sua condição e é mais uma das personagens às margens. Sua filha faleceu em 1950, e Nancy teria começado a beber para “[...] preencher ou acabar com seus dias” (PATTERSON, 2008, p. 52, tradução nossa)⁶³. Nancy era conhecida por ter “[...] uma queda por

61 A origem inglesa da letra demonstra como essa associação à irlandesidade foi uma construção narrativa elaborada com o passar dos anos.

62 “[...] trace her great-grandmother’s people, Murphy from Bally-something.” (PATTERSON, 2008, p. 79).

63 “[...] either fill her days or end them.” (PATTERSON, 2008, p. 52).

homens jovens” (PATTERSON, 2008, p. 52, tradução nossa)⁶⁴, mas ela havia desistido de relacionamentos quando Danny foi trabalhar no hotel e a conheceu. Ele narra:

Os anos que se sucederam a acalmaram de certa forma, mas ela ainda era apegada à bebida [...] quando comecei a trabalhar lá e ela me adotou.

“Você não precisa fingir comigo”, foram as primeiras palavras que ela me dirigiu. “Nancy sabe.”

Eu fingia, de todo jeito, de que não sabia do que ela possivelmente sabia. Mas tarde da noite, ao deixar o Blue Bar, ela parava, instável, na porta e cantava para mim. Sempre a mesma música, sempre “Danny Boy”. Já havia sido cantado para mim antes, é claro, mas nunca com tanto prazer subversivo. Saindo da boca de Nancy, o chamado das flautas [pipes] não tinha ambiguidade, pelo menos para os meus ouvidos avermelhados. Para todos os outros, sua atuação doida era apenas outra grande gargalhada de bar, meu desconforto não era nem mais nem menos do que o de qualquer outra pessoa que fosse serenada por uma alcoólatra de setenta e dois anos. Por isso, apesar do falecimento de Nancy, inevitável ou por misericórdia de repente, mais ou menos dois meses depois que eu a conheci, o Danny Boy pegou. (PATTERSON, 2008, p. 53, tradução nossa)⁶⁵

Nesse momento da obra o narrador não revela com todas as palavras o que Nancy sabia, mas o segredo implica que era sobre sua

64 “[...] with a fondness for young men.” (PATTERSON, 2008, p. 52).

65 “The intervening years calmed her somewhat, though she was still an old soak. [...] when I started work there and she adopted me. ‘You don’t have to pretend with me,’ were the first words she addressed to me: ‘Nancy knows.’ I pretended, anyway, that I didn’t know what she could possibly know. Late at night, however, leaving the Blue Bar, she would pause, unsteadily, at the door and sing to me. Always the same song, always ‘Danny Boy.’ It had been sung to me before, of course, but never with such subversive delight. Coming from Nancy’s mouth, the calling of the pipes was unambiguous, at least to my reddening ears. To everyone else her cracked performance was just another big bar-laugh, my discomfort no more nor less than anyone else’s being serenaded by a seventy-two-year-old lush. Which was why, though Nancy died, inevitably, if mercifully suddenly, something under two months after I met her, the Danny Boy tad stuck fast.” (PATTERSON, 2008, p. 53).

sexualidade. Esta interpretação ganha força com as diversas descrições em que Danny menciona seus relacionamentos com homens com preocupação em ser descoberto, como já mencionado, tendo em vista que, na década de 1960, atos homossexuais eram um crime na Irlanda do Norte.

Quando Nancy cantava a conhecida balada, e as pessoas do bar viam a ambiguidade em *"calling the pipes"*, devido ao seu conhecido apreço por homens jovens, Danny compreendia o significado explícito porque ela havia deixado implícito que sabia que ele tinha relacionamentos com homens. Apesar de envergonhado, ele compreendia que ela não estava apaixonada por ele como a música sugere. Porém, do segredo guardado por Nancy na referência à música, Patterson aponta para outras possíveis conexões da canção com o narrador.

Os versos da música "Danny Boy" podem ser interpretados de diversas formas, sendo um deles sobre a despedida de um soldado que parte para a guerra. Levando em consideração que a narrativa retrata Danny adentrando os primeiros anos do conflito na Irlanda do Norte, do qual muitos não saíram vivos, é possível fazer um paralelo. Além disso, como o eu-lírico pede que Danny Boy vá ao seu túmulo rezando uma "ave" e confessando seu amor, é possível também relacionar isso com o papel que o Danny de *The International* tem ao se tornar o narrador dos mortos.

Muitos dos personagens do romance já faleceram no momento temporal em que o protagonista narra, 1994. Contudo, o mais importante é Peter Ward. A história dele é mencionada de maneira sutil e apenas explicada num breve trecho antes de ser retomada nas palavras finais da obra. Mas, pela narrativa, e como já foi citado, o ataque a Ward é como um fantasma ("Tragédias têm um jeito de manchar um lugar" (PATTERSON, 2008, p. 49, tradução nossa)⁶⁶ que deixa receio e desconforto em todos: "A rua Malvern era um assunto que ninguém no International gostaria de insistir em, apesar

de que nem sempre tínhamos voz no assunto” (PATTERSON, 2008, p. 94, tradução nossa)⁶⁷.

O narrador de Patterson, por sua vez, assim como o Danny da canção, coloca-se figurativamente no local onde jaz Peter Ward. Frente ao túmulo figurativo, assim como toda a narrativa está em frente da nota autoral, Danny tenta contar sua história, tenta preservar sua memória para preencher os furos deixados pelos *Troubles*. Porém, ele reconhece que as palavras não dão conta.

Por não darem conta é que Patterson escolhe um narrador cuja identidade pode falar alto. A identidade híbrida e marcada pelo negativo é importante para possibilitar a desconstrução de uma identidade norte-irlandesa após o trauma cultural dos *Troubles*. Já em seu aspecto difuso, o narrador também costura a narrativa e uma nova identidade coletiva por meio das diversas vozes e memórias.

Tratando do conceito de trauma cultural, Jeffrey C. Alexander cita que este muda a identidade futura de uma coletividade de maneiras fundamentais e irrevogáveis, além de prejudicar o que conecta as pessoas (ALEXANDER, J., 2004, p. 1). Observando os *Troubles* como trauma cultural, vê-se que a violência marcou as identidades sectárias profundamente e rompeu o tecido social da Irlanda do Norte. No entanto, a identidade difusa, escolhida por Patterson no desenvolvimento do narrador, é a que trama o tecido da rememoração de forma que, talvez, ajude a compreender o que se passou, mas certamente ajuda a mirar para o futuro. Essa costura se torna ainda mais perceptível tanto pelo momento histórico escolhido para posicionar o narrador quanto o momento no qual o autor escreveu e publicou a obra: o limiar do fim do conflito.

A construção da personagem de Danny, analisada neste capítulo, ajuda na leitura das identidades da sociedade sectária, na

67

“Malvern Street was not a subject anyone in the International wanted to dwell on, though we didn't always have a say in the matter.” (PATTERSON, 2008, p. 94).

observação do passado e na mirada para o futuro pós-Acordo de Paz. Além disso, ajuda a ver os impactos do trauma cultural nessas identidades e na sociedade. No entanto, Danny só realiza essa problematização a partir da perspectiva como narrador situado em 1994. Enquanto adolescente, ele não apresenta um olhar crítico às questões políticas e comunitárias. É a distância temporal entre a personagem de 1967 e o narrador de 1994 que possibilita a mirada para as identidades, a memória e o trauma cultural. E, a partir dessa mirada, a resignificação de sua identidade difusa do passado e o uso dela para narrá-lo.

O conflito sectário e os efeitos que o trauma cultural causam na identidade coletiva podem ser razões pelas quais o narrador de *The International* percebe-se como desviante da norma em sua identidade individual. Enquanto a identidade coletiva está cindida, sua identidade individual traz elementos de ambos os lados. Ao perceber-se híbrido, Danny ganha voz, ele usa deste lugar para narrar o trauma e as pessoas inseridas neste. Ele usa também seu trauma individual do preconceito e da segregação por sua orientação sexual, bem como o vocabulário que essa vivência o apresentou, para falar criticamente da violência, do trauma cultural.

De acordo com Alexander (2004, p. 22), conforme o trauma é vivenciado, como Patterson o faz através de Danny, a identidade coletiva é revisitada. Para Alexander, na revisão da identidade há uma busca pela lembrança do passado coletivo, pois a memória não é apenas social ou fluida, mas profundamente conectada ao senso de identidade própria atual. As identidades, assim, são continuamente construídas e asseguradas no olhar para o presente e o futuro e na reavaliação da vida coletiva passada.

Para Piotr Sztompka, um trauma se torna *cultural* quando o choque reverbera na cultura, ou seja, na arena dos valores e normas, expectativas e papéis, crenças e ideias amplamente aceitas, entre outros (SZTOMPKA, 2004, p. 161). Em sua identidade religiosa e

sexual, Danny rompe com os valores cristãos da sociedade, é por este rompimento que ele aponta uma quebra ainda maior dos valores e das crenças: a violência e o ódio entre protestantes e católicos.

Observando o conceito de trauma cultural, Piotr Sztompka (2004) cita que há “estratégias para lidar” [*coping strategies*] (p. 163) com ele, como abordado no capítulo anterior. Em *The International*, há a estratégia do “retirar-se” de Danny nesta identidade negativa, na recusa dos rótulos fixos de identidade como estratégias para lidar com as mortes e as marcas dos *Troubles*. Já na identidade difusa, vê-se a estratégia da “inovação” (SZTOMPKA, 2004, p. 184), pois a dissolução entre as fronteiras identitárias pode ser vista como uma forma criativa de reformular a situação de cada um dentro do sistema, possibilitando um trânsito entre os diferentes lados, uma convivência que o trauma cultural havia rompido.

Alexander diz que reconstruir o trauma ajuda a criar solidariedade. Na perspectiva do autor, Patterson traz a personagem de Danny justamente para lidar com o trauma cultural (referenciando aqui as “estratégias para lidar”). Em sua identidade de protestante heterossexual, Patterson enfrentaria um limite cercado por sua suposta identidade fixa, mas é na identidade difusa de Danny que ele ganha voz para desconstruir as identidades e propor novas saídas para a sociedade. Com essa voz, ele pode costurar e imaginar a história, como será visto no próximo capítulo. Ao narrar o fim dos *Troubles*, ele aponta para a esperança de que a existência harmoniosa pode ser novamente construída, compreendendo não apenas os dois diferentes lados, mas também aqueles às margens, como as multidões *queer*. A seguir, será aprofundada a narrativa fragmentada, tão difusa quanto a identidade, que esse narrador constrói para elaborar o trauma.



3

**NARRATIVA
E MEMÓRIA**

Neste capítulo, observa-se como é construída a narrativa em *The International* de maneira a ecoar a memória coletiva, ainda que costurada e preenchida criativamente por um narrador. Ao usar técnicas narrativas que destacam a importância da memória e de seu registro, dá-se espaço para o reconhecimento do trauma cultural.

3.1 ESTRUTURAÇÃO DA NARRATIVA

Na abertura do primeiro capítulo de *The International*, Patterson sugere que irá contar, através da voz em primeira pessoa do narrador Danny, como foi o dia anterior a fundação da Associação de Direitos Civis da Irlanda do Norte (NICRA, na sigla em inglês). Um dia, propõe ele, fora da história (ou estória) maior, como visto no capítulo "História e trauma cultural em *The International*" desta pesquisa. E ele o faz: narra as suas vivências de um sábado de janeiro de 1967 de maneira cronológica, desde a rota rumo ao hotel em que trabalha de manhã até a caminhada pelo centro depois do expediente e das horas extras à noite. Detalha seu trabalho no Blue Bar e nos outros espaços do hotel onde acontecem diversos casamentos. Descreve as idas e vindas dos clientes e em especial seu contato com dois deles: Stanley e Ingrid Titterington, pelos quais ele se apaixona.

No último capítulo, Danny relata o destino de muitas personagens, todas marcadas pela violência e com as quais Danny não tem mais contato. Em seguida, conta sobre um funeral, anos depois, de uma de suas colegas. Então, por uma perspectiva de 1994, após o cessar-fogo da Força Voluntária de Ulster (UVF na sigla em inglês, grupo *loyalist*), ele resume a história dos *Troubles* e reflete sobre o impacto da violência. Após o romance, uma nota autoral de Glenn Patterson explica que o hotel e Peter Ward são históricos, mas as demais personagens são criações ficcionais.

A narrativa linear do sábado é costurada com reminiscências repassadas por múltiplas camadas de narradores. Elas surgem especialmente para apresentar a vida de personagens com mais detalhes. Algumas dessas pausas são narradas por Danny depois de ouvir de outras pessoas que, às vezes, ouviram de mais alguém. Outros momentos, quase sempre a partir do noticiário, explicam o contexto histórico.

Há episódios da narrativa cronológica narrados por Danny que ele soube via fofocas contadas por um ou mais colegas. Às vezes o texto mantém as marcas do diálogo e da voz de quem reportou, constituindo múltiplas camadas de narração que se confundem com os comentários do próprio narrador. São através dessas fofocas, por exemplo, que o leitor fica sabendo dos acontecimentos entre o político local (conselheiro) Trevor Noades, Clive White e o empresário irlandês Fitz, um suposto investidor. Clive é primo de segundo grau de Danny, envolvido em diversos negócios duvidosos; quem conseguiu o emprego no hotel para ele. Os três fazem supostas negociações econômicas e políticas, envolvendo suborno, e, enquanto Clive tentava enganar Fitz, no fim do dia é Fitz quem foge com uma quantia em dinheiro e se revela um golpista.

Em resumo, a obra movimenta-se entre a narrativa linear, as reminiscências e as fofocas. Muitas vezes é o fluxo de consciência do narrador que leva o leitor para as reminiscências ou outros comentários sobre o contexto. À voz do narrador são somadas outras vozes, trazendo diferentes perspectivas. Danny, por sua vez, é um narrador não confiável, aspecto que brota na própria natureza da memória e subjetividade e cresce em sua confessa criatividade ao recontar. Em algumas reminiscências ou acontecimentos do sábado, ele se porta como narrador onisciente, afirmando que tomou liberdades em sua narrativa e refletindo sobre como a construiu.

A narrativa linear se passa no International Hotel e seus arredores, em Belfast. Danny narra diversos espaços em detalhes,

mostrando-se um narrador observador do seu entorno. Essa mesma observação atenta relata os movimentos e os diálogos dos clientes. Os detalhes também estão presentes nas descrições das ações do serviço de Danny, aproximando o leitor de seu trabalho.

A maioria das personagens são apresentadas superficialmente, mas, além de Danny, Ingrid Titterington, Stanley e Clive White recebem um espaço maior que detalha suas histórias de vida. Todos fogem do padrão de alguma forma, especialmente por não seguirem as expectativas morais de uma sociedade religiosa. Ingrid rompe com o padrão patriarcal da mulher recatada e familiar e é independente e aberta sexualmente. Aparentemente introvertido e ingênuo, e simpaticamente de críticas de esquerda, Stanley é um artista de fantoches, um contador de histórias em busca de uma oportunidade na mídia. Clive é descrito como um empreendedor que circula entre políticos, mas seus negócios são fachadas para comércios ilícitos e outras atividades desonestas. Ao pausar a narrativa linear para falar da vida dessas personagens, Danny ajuda o leitor a compreender a presença delas naquele sábado no hotel: Ingrid quer fotografar o casamento do seu ex-parceiro, Stanley aguarda um diretor de televisão que o deixou esperando e Clive tenta envolver Fitz em um golpe.

Vê-se, assim, que Patterson estrutura sua narrativa a partir de diversas técnicas que a tornam fragmentada, distorcendo sua proposta linearidade. Isso recorda o que Kirkland comenta a respeito das narrativas norte-irlandeses frente ao trauma cultural dos *Troubles*:

[...] a natureza muitas vezes arbitrária desta consciência comunitária fragmentada e as tensões implícitas na distribuição de poder essencialmente espacial na província têm problematizado qualquer sentido de um desenvolvimento temporal fácil de narrativas lineares. [...] sentir uma perturbação no fluxo livre da história teleológica não é necessariamente libertar-se dessa história, mas pode igualmente sugerir o remanso de um impasse, ser negada a possibilidade de resolução dentro de uma fictícia (e ainda ubíqua) totalidade histórica. (KIRKLAND, 1996, p. 7, tradução nossa)

Ao interromper a cronologia tantas vezes, Patterson evita que sua narrativa siga linearmente em direção aos *Troubles* e ao cessar-fogo, impedindo a resolução do conflito como se fosse "águas passadas".

Sobre esta estrutura narrativa diversa de *The International*, Kennedy-Andrews diz que ela é uma tentativa de Patterson afirmar a diversidade e complexidade da vida, além da sua

resistência aos efeitos dos criadores de sistemas, ideólogos e terroristas que tentam impor seu estilo de ordem e autoridade sobre ela. As estratégias narrativas que ele emprega são desenhadas para resistir ao significado único, à progressão linear simples e ao controle autoritário da narrativa. Em vez disso, expressam pluralidade, multiplicidade e fluidez. (KENNEDY-ANDREWS, 2003, p. 110, tradução nossa)

A seguir, será observado como ocorre essa diversidade da narrativa de maneira que ela possa costurar a memória coletiva múltipla, e não se fixar nas narrativas binárias da Irlanda do Norte, para assim propor sua imaginação da narrativa.

3.2 TÉCNICAS NARRATIVAS: NOTICIÁRIO E REMINISCÊNCIAS HISTÓRICAS

Como dito anteriormente, Danny se porta em sua narrativa linear como um narrador observador e, por vezes, repassa seu fluxo de consciência, especialmente durante suas caminhadas chegando e saindo do hotel e no horário de almoço. Aos poucos, a narrativa se diversifica com outras técnicas. O uso de notícias é um pretexto para as reminiscências históricas que localizam o leitor no contexto da Irlanda do Norte de 1967 e 1994. No sétimo capítulo, a costura das lembranças e das referências por meio do noticiário é usada para situar uma mudança de tom na narrativa ao revelar o assassinato de Peter Ward.

No início, Danny narra o sábado e fala dos casamentos do dia. Somado a alguns comentários soltos feitos anteriormente, há referências indiretas a acontecimentos do verão anterior (PATTERSON, 2008, p. 57), sem explicitá-los. Então, em uma pausa da história cronológica para uma reminiscência, o narrador usa o jornal da tarde como um estímulo para explicar algo que assombrava o hotel. O incêndio que viu no começo do romance e outras manchetes são um ponto de referência para abordar o crescimento dos grupos paramilitares, a tensão em temáticas religiosas e a carta da UVF – trechos já observados nos dois capítulos anteriores (PATTERSON, 2008, p. 63-64). Por vezes, Danny interrompe a contextualização com diálogos e acontecimentos do bar, como se a descrição histórica fosse seu fluxo de consciência.

No fim do capítulo, depois de uma pausa marcada com um asterisco, o narrador muda o tom para lembrar os católicos atacados, que ele citou nas páginas anteriores:

Aqueles homens baleados na rua Malvern, por sinal. Eram todos barmen. Trabalhavam no International. Peter Ward tinha dezoito anos quando morreu. Eu fiz dezoito quinze dias depois do seu enterro, e quinze dias depois comecei a trabalhar no hotel. (PATTERSON, 2008, p. 67, tradução nossa)⁶⁸

Depois de citar as notícias, Danny explica que eram barmen do International Hotel e que Peter Ward, o que faleceu, tinha sua idade. A morte de Ward é o que possibilitou que Danny trabalhasse no hotel e, como ele revela no fim da obra, é o que o impulsiona a guardar as memórias daquele tempo e de tantas personagens. O paralelo entre Ward e si mesmo, feito através da idade e do local de trabalho, revela a proximidade da violência.

68

"Those men gunned down on Malvern Street, by the way. They were all barmen. They worked in the International. Peter Ward was eighteen when he died. I turned eighteen a fortnight after he was buried, a fortnight after I started work in the hotel!" (PATTERSON, 2008, p. 67).

O uso das notícias como ensejo para reminiscências sobre a história dos *Troubles* acontece mais uma vez no capítulo dezesseis, quando o telejornal cita o acidente no Cabo Kennedy (PATTERSON, 2008, p. 188), trecho também já observado no capítulo “História e trauma cultural em *The International*” deste livro. Além dessa passagem, na conclusão da obra, situada em outubro de 1994, Danny menciona o cessar-fogo da UVF e cita:

Tirando uma única fotografia de jornal vagamente lembrada, esta foi a primeira vez que eu vi Gusty Spence. Foi difícil, ao assistir a esses procedimentos na televisão, compreender quanta influência as ações desse homem elegante e de falar gentil tiveram na minha vida, em todas as nossas vidas. (PATTERSON, 2008, p. 244-245, tradução nossa)⁶⁹

Então, o leitor acompanha através do ponto de vista de Danny e seu fluxo de consciência recorda a carta de 1966 ao cessar-fogo de 1994 e os impactos entre os anos. Nessa última reminiscência histórica da obra, o noticiário não é mais o *pretexto* para contextualização e comentários sobre o conflito, como se, ao ver as notícias, Danny abrisse um longo parêntesis ao leitor; mas sim o *meio* pelo qual o narrador vê a história acontecer, ou seja, o próprio conteúdo das notícias já é a história em curso. Tal mudança recorda como os *Troubles* se tornaram notícia frequente no discurso midiático e como a narrativa sobre eles foi muito moldada a partir do que era noticiado. No restante da narrativa, no entanto, Danny costuma dar voz aos indivíduos mais do que à mídia, como faz com o olhar de Ingrid.

Assim como as notícias impressas ou televisivas despertaram reminiscências históricas, imagens parecem ter indiretamente a função de aguçar a memória do narrador. Da mesma forma, são pretexto

69

“Bar a single, dimly remembered newspaper photograph, this was the first time I had ever set eyes on Gusty Spence. It was difficult, watching these proceedings on television, to comprehend how much of an influence this dapper, gentlesounding man’s actions had had on my life, on all our lives.” (PATTERSON, 2008, p. 244-245).

para um comentário sobre o conflito. No capítulo dezoito, conforme Danny narra o fim do sábado ao lado de Stanley e Ingrid, com a mulher tirando fotos, ele cita as imagens como um disparador das memórias que ele registrou em sua narrativa:

Estou com essas fotografias agora na minha frente [...]. Eu tenho outras fotografias que Ingrid me deu, peças de museu agora, o tipo de coisa que os bares reconstruídos de Belfast matariam para ter em suas paredes retrô.

A cidade nestas fotografias é um lugar completamente diferente, a mera passagem dos anos não consegue dar conta da sensação de ruptura. (PATTERSON, 2008, p. 237, tradução nossa)⁷⁰

São essas imagens que materializam, de acordo com Danny, a ruptura da violência. Esse rompimento do tecido social, compreendido como uma mudança traumatogênica (SZTOMPKA, 2004, p. 158-159) que marcou a sociedade e sua cultura, tem nas fotografias mencionadas por ele sua representação pelo contraste entre o passado narrado de 1967 e o presente do narrador em 1994. Enquanto as notícias servem na narrativa para situar o momento histórico, as imagens referenciadas cumprem a função de solidificar a ruptura e serem testemunhas oculares do trauma cultural a partir de uma perspectiva individual. A Belfast de 1994 é dividida por várias representações do trauma, as linhas de paz, os muros, os postos policiais, e possui diversos bares reconstruídos, diferentemente da capital retratada nas fotografias. As fotografias citadas também são o ponto de vista literal de Ingrid, transmitidas ao leitor pela narrativa de Danny num movimento que se repete ao longo da obra: a apresentação de mais de uma perspectiva, ainda que o narrador seja em primeira pessoa.

70

"I have those photographs before me now [...] I have other photographs which Ingrid gave me, museum pieces now, the sort of things the rebuilt bars of Belfast would kill to have on their retro walls. The city in these photographs is another place entirely, the mere passage of years cannot account for the sense of rupture." (PATTERSON, 2008, p. 237).

Portanto, as notícias e a menção às imagens são usadas por Patterson em *The International* para contextualizar a obra na história dos *Troubles* e demonstrar a marca do conflito na sociedade.

3.3 TÉCNICAS NARRATIVAS: OUTRAS REMINISCÊNCIAS

As reminiscências que pausam a narrativa linear ocupam diversos tamanhos no romance, de uma página a mais de um capítulo. A maioria desses movimentos narrativos servem, assim como nos exemplos já citados, para informar algo ao leitor a respeito daquele sábado. Além do fundo histórico, as reminiscências apresentam o narrador e outras personagens em destaque, como Clive White (capítulos dez e dezessete), Ingrid Titterington (capítulo doze) e Stanley (capítulo catorze). Com isso, o leitor conhece a vida dessas personagens e compreende por que estão no hotel naquele sábado.

Danny conhece Stanley como cliente do bar, e Ingrid surge mais tarde, sondando o hotel para tentar entrar escondida em uma das festas de casamento. Ao longo das idas e vindas do dia, Ingrid conhece Stanley no bar, e os três trocam paqueras entre si, especialmente o narrador com os outros dois. Danny dá a entender que Ingrid manteve o contato por certo tempo, tanto com ele quanto com Stanley, mas depois todos perderam a conexão.

A história de Ingrid que Danny narra ao leitor foi contada por ela a ele algumas semanas depois daquele sábado, antes que ela rompesse todo contato (PATTERSON, 2008, p. 109). Aos dezesseis anos, sua amiga Judith Waters a chamou de frígida. Ingrid, então, passou a ter relações sexuais com tantos garotos quanto podia, a começar pelo namorado da própria Judith, Norman Pavis, até que se apaixonou por outro, um entregador de leite. Ele era um fiel

adventista do sétimo dia, desinteressado em mulheres, mas Ingrid conseguiu conquistá-lo e se noivaram. Percebendo-se presa ao leiteiro, separou-se dele e foi trabalhar enquanto estudava na escola técnica. Interessada em arte, história e outras disciplinas, vivia uma vida boêmia e não levava nenhuma paquera a sério até se apaixonar mais uma vez. A nova paixão era Joe, um pintor sem recursos financeiros. De amigos que se relacionam sexualmente, tornaram-se parceiros que moram juntos, com Ingrid sustentando-o, até que ele se mudou e parou de respondê-la. Era dele o casamento que ela tentava fotografar naquele sábado no International Hotel, como uma forma de encerrar este episódio de sua vida.

A narrativa traz os acontecimentos e pensamentos de Ingrid de maneira coloquial e bem-humorada, assemelhando-se a um diálogo. Comentários feitos entre parênteses, por exemplo, dão textura à narração. Vê-se isso quando um menino estava insistindo para Ingrid ficar com ele: “[...] inclusive ameaçou contar aos seus pais [sobre as relações sexuais] (até que Ingrid assinalou que o que quer que seu pai fizesse com ela, ele definitivamente daria uma surra [*beat seven kinds of shite out of* em Barry), Ingrid estava inflexível” (PATTERSON, 2008, p. 110, tradução nossa)⁷¹. O uso de uma expressão informal e de baixo calão (*shite* significando merda) aponta para um diálogo despojado, e o comentário entre parênteses parece surgir como uma explicação paralela que Ingrid teria dado ao compartilhar sua história.

Depois, ao citar que precisaria conquistar o leiteiro religioso, o texto diz: “Se as experiências daquele verão ensinaram uma coisa a Ingrid, no entanto, foi que todos os meninos adolescentes podem ser vencidos mais cedo ou mais tarde. (NB Judith Waters, vinte e cinco segundos no caso de Norman Pavis.)” (PATTERSON, 2008, p. 110,

71

“[...] and even threatened to tell her parents [about their sexual relations] (till Ingrid pointed out that whatever her father did to her, he would definitely beat seven kinds of shite out of Barry), Ingrid was unbending.” (PATTERSON, 2008, p. 110)

tradução nossa)⁷². NB vem do latim *nota bene*, ou seja, entre parênteses o narrador manda um recado bem-humorado a Judith: observe bem, seu namorado não ofereceu resistência. Não é possível saber se o comentário vem de Ingrid, dito ao narrar para Danny, ou de Danny, ao construir sua narrativa das memórias. De toda forma, estes elementos nas reminiscências atuam como marcas de um diálogo anterior e da mistura de vozes narrativas – neste caso, vozes de Danny e Ingrid.

Esse fator cresce ao decorrer do capítulo com a introdução dos pensamentos de Ingrid, que vão perdendo as marcas gramaticais que os identificam. Antes, os pensamentos de Ingrid são incluídos em terceira pessoa. Depois, começam a ser marcados pelo itálico: “Porém, Ingrid já tinha deixado de considerar a captura de Albert Kennedy como uma conquista. *Tudo o que fiz foi abrir as pernas*” (PATTERSON, 2008, p. 111, tradução nossa)⁷³. No último parágrafo, Patterson usa os itálicos em frases que Ingrid teria dito a si mesma enquanto revisa seu plano para fotografar o casamento. Porém, mesmo em frases em terceira pessoa (“ela tinha de”), percebe-se a sequência desse diálogo interno de Ingrid:

De fato, houve momentos nas semanas seguintes quando os planos eram tudo o que a mantinha em pé. *Agora, não vai ficar sentimental*, ela se repreendia. *Você precisa ter certeza e fazer isso direito*. Ela tinha de se vestir adequadamente para a ocasião, claro, algo alegre; afinal, era uma celebração. E ela tinha de tirar fotos: preservar as memórias. Sim, tinha de ter foto, do início ao fim do dia. (PATTERSON, 2008, p. 120, tradução nossa, ênfase do autor)⁷⁴

72 “If there was one thing the experiences of that summer had taught Ingrid, however, it was that all teenage boys could be won round sooner or later. (NB Judith Waters, twenty-five seconds in the case of Norman Pavis.)” (PATTERSON, 2008, p. 110).

73 “Already, though, Ingrid had ceased to regard snaring Albert Kennedy as much of an achievement. *All I did was open my legs.*” (PATTERSON, 2008, p. 111, ênfase do autor).

74 “There were times indeed in the weeks that followed when the plans were all that held her together. *Now don't get maudlin*, she'd scold herself. *You've got to make sure and do this right.* She would have to dress for the occasion, of course, something bright; it was a celebration after all. And she would have to take photographs, from the beginning of the day to the end.” (PATTERSON, 2008, p. 120)

O abandono do itálico nos pensamentos e justificativas quanto ao que Ingrid precisaria vestir e fazer naquele dia junto a marcas de diálogo interno, como “claro” ou “sim”, aproxima o leitor da personagem e de seus raciocínios. Dá-se a oportunidade de compreendê-la um pouco mais, uma sensação de intimidade, sendo que, antes deste capítulo, ela era apresentada de maneira misteriosa, quase sempre identificada pela roupa e máquina fotográfica. Em suma, a reminiscência sobre Ingrid mistura as vozes dela e de Danny e traz seus pensamentos, sem esclarecer se pertencem a sua voz ou se são adições do narrador principal.

O jogo de vozes narrativas nas reminiscências ganha mais uma camada na história de Stanley, que se descobre só no final da obra ter sido contada por ele para Ingrid e, então, por ela a Danny (PATTERSON, 2008, p. 238). A seguir, portanto observa-se as reminiscências sobre Stanley. No início, e só então, a conjugação verbal é o presente simples, distinta da maioria da obra: “Stanley [de três anos de idade] chora tão alto que as mãos o abaixam novamente. [...] Este é seu pai retornando da guerra. Agora você não o vê, agora você vê” (PATTERSON, 2008, p. 137, tradução nossa)⁷⁵. Essa escolha verbal e as frases curtas e diretas focam na ação e fazem da descrição mais imaginativa, soando como notas de um roteiro a ser atuado. Parece uma referência, visto que nas páginas seguintes é informado que Stanley escrevia histórias em quadrinhos e fazia apresentações de fantoches.

Como nas outras reminiscências, a história é contada da perspectiva de um narrador que se porta como onisciente, com marcas de mais de uma voz narrativa e vestígios que podem ser tanto de comentários em diálogo quanto de pensamentos, como a pergunta neste trecho: “Homens vadiavam na esquina de manhã à noite [...]”. Como você deveria brincar enquanto eles olham para você com

75

“Stanley gives such a howl the hands set him down again. [...] This is his father back from the war. Now you don't see him, now you do.” (PATTERSON, 2008, p. 137)

seus rostos compridos?" (PATTERSON, 2008, p. 138, tradução nossa)⁷⁶. Esse jogo de vozes faz com que o leitor se questione em alguns momentos quem é que está falando, como no trecho em que Stanley tem a ideia de abordar um diretor que está em Belfast e trabalha na televisão. Os bonecos de fantoche lhe respondem:

'Crackerjack!', ele disse.

'Crackerjack!', Rab e Jem disseram de volta, em sequência, naturalmente. (PATTERSON, 2008, p. 148, tradução nossa, ênfases do autor)⁷⁷

"Crackerjack", expressão que significa algo excelente, era o nome de um programa de variedades infantil que passava na televisão; Rab e Jem eram as personagens de fantoche de Stanley. Teria Stanley imaginado a resposta dos bonecos e citado sua imaginação a Ingrid? Ou Ingrid teria inventado a cena zombando ("naturalmente") de Stanley ao contar para Danny? Ou, ainda, Danny que inclui a resposta imaginária conforme ele costura suas memórias e as memórias de outros em sua narrativa ao leitor? Nesse trecho, sem mais comentários do narrador, não se sabe a resposta. Porém, como será visto adiante, em outros momentos Danny reflete sobre a construção narrativa e as liberdades ao contar – o que dá ao leitor tanto indícios quanto mais dúvidas.

Justamente esse aspecto da reflexão sobre construção de uma narrativa se ressalta na reminiscência sobre Stanley e é um elemento importante para a obra. Ele trabalhava concertando televisões, o que o fez perder o encanto pelo equipamento e o que se passava nele. É como se, ao conhecer a tecnologia por dentro, perdia-se a magia de seu conteúdo e revelava-se sua inventividade. Assim, a televisão se tornaria para Stanley um "desafio a ser dominado"

76 "Men mooched on the corner from morning to night, [...] How were you supposed to play with them staring out of their long faces at you?" (PATTERSON, 2008, p. 138)

77 *'Crackerjack!'* he said.
'Crackerjack!' Rab and Jem said back, in sequence, naturally." (PATTERSON, 2008, p. 148)

(PATTERSON, 2008, p. 139, tradução nossa)⁷⁸. O desafio é assumido pela personagem quando ele se encanta pelas histórias de fantoche e passa a trabalhar com elas, que curiosamente também são apresentadas num espaço de recorte quadrado, assim como a tela televisiva. Para ele, é como uma competição pela atenção do público: "Educação por meio do entretenimento, era assim que ele concebia. Desde o começo ele fixou sua atenção na audiência de massa da televisão" (PATTERSON, 2008, p. 144, tradução nossa)⁷⁹.

A "educação", por sua vez, significa (aparentemente, visto que Patterson não dá mais detalhes) tratar dos assuntos relativos ao público a partir de uma perspectiva local e à esquerda, preocupada com os trabalhadores e os problemas da região. Grande parte da televisão, por outro lado, falava da realidade inglesa, distante dos moradores de Belfast. Desde criança, Stanley criava apenas personagens da capital norte-irlandesa (PATTERSON, 2008, p. 138). Sobre as histórias, o texto diz:

Era o que ele poderia dizer em seu pequeno ato que era importante. (Ele tinha um número sobre ecumenismo. Tinha um sobre o B.U.M. para o qual ele fez mais bonecos: Rab com um bigode branco, Jem com uma bengala, ainda esperando.) E mais importante do que qualquer coisa era que ele poderia dizê-lo na televisão. (PATTERSON, 2008, p. 147, tradução nossa)⁸⁰

As narrativas locais e a amplitude de seu alcance através da televisão eram de muita importância. Por isso, ao ver a oportunidade de abordar um diretor televisivo inglês, Stanley tenta convencê-lo do

78 "a challenge to be mastered" (PATTERSON, 2008, P. 139)

79 "Education through entertainment, that was how he conceived of it. From the very start he set his sights in television's mass audience." (PATTERSON, 2008, p. 139)

80 "It was what he was able to say in his little act that was important. (He had one routine about ecumenics. He had one about the B.U.M. for which he made extra puppets: Rab with a white moustache, Jem with a walking stick, still waiting.) And more important than anything else was that he should get to say it on television." (PATTERSON, 2008, p. 147)

valor de suas histórias – e é por isso que ele passa o dia no bar do hotel, à espera do diretor. No entanto, suas narrativas são rejeitadas justamente por serem muito de “Belfast”, como se não valessem para o restante do mundo. Apenas despertariam interesse se reproduzissem o imaginário inglês: o diretor esperava um estereótipo irlandês nas personagens, como *leprechauns* (PATTERSON, 2008, p. 156).

A rejeição da mídia pelas histórias locais de Stanley levanta o questionamento de quem tem o direito de narrar e o espaço para representar identidades. Na literatura, Patterson procura dar voz àqueles cujas histórias não são configuradas na grande mídia, assim como já foi visto a respeito das fotografias de Ingrid.

Ao apresentar a história de Stanley em sua reminiscência, Danny levanta o questionamento: para quem importa as histórias e os problemas de Belfast? Quanto a sua própria história, a lembrança do sábado de 1967, interpreta-se que construir uma narrativa sobre pessoas de Belfast, sobre a vida no início dos *Troubles* e atrair a atenção para isso é importante para o narrador. Ao contar sobre suas memórias, Danny faz mais do que narrar sozinho: ele preserva a memória de outras pessoas, lembranças que não eram reconhecidas como importantes para o centro do poder britânico. Contar essas histórias é uma maneira de educar, isto é, de não deixar que o público se esqueça das pessoas e da cidade para além da história de uma guerra.

O que o autor Glenn Patterson faz ao retratar um narrador que busca esse registro é espelhar-se numa tendência da época. O historiador inglês Graham Dawson comenta como o início do processo de paz criou condições para um

[...] espaço de escuta na Irlanda do Norte. Os cessar-fogos paramilitares de 1994 melhoraram o clima de medo e, à medida que a pressão psicológica de lidar com o impacto ininterrupto e crescente da violência diminuiu, as pessoas enlutadas finalmente encontraram tempo para

lamentar as perdas [...]. A abertura de espaços de reflexão e recordação estimulou a divulgação generalizada de histórias pessoais de perda, trauma e sobrevivência, assim como uma nova receptividade do público a essas histórias como representações de uma experiência coletiva. (DAWSON, 2007, p. 69, tradução nossa)

Dessa forma, ao situar o narrador em 1994, Patterson o inclui neste movimento de rememoração que iniciou com o processo de pacificação, o que torna a história em primeira pessoa de Danny parte de uma perspectiva coletiva a respeito da violência. Em 1994, por exemplo, foi publicado o livreto *Bear in mind these dead*⁸¹, que recordava cronologicamente os nomes daqueles que morreram. No mesmo ano em que Patterson publicou *The International*, por sua vez, houve o lançamento de *Lost Lives*, obra jornalística que recordava as mortes com mais detalhes. Ambos os exemplos citados buscavam registrar todos os mortos, independente do lado. Para Dawson, que parte da noção psicológica do trauma,

O reconhecimento social do trauma é particularmente valioso quando estendido a outros através das divisões comunitárias e nacionais, numa tentativa simbólica de desfazer ou reverter a reprodução de antagonismo e ódio. (DAWSON, 2007, p. 79, tradução nossa).

Assim, percebe-se que o movimento mnemônico de Danny é uma maneira que Patterson encontrou de registrar na literatura a importância da preservação da memória do Conflito da Irlanda do Norte e a existência de um trauma resultante dos anos de confronto. Na perspectiva deste livro, não apenas o trauma psicológico, mas também cultural. Assim, a narrativa de Danny – um narrador com identidade difusa e que narra misturando sua voz às demais – contraria a reprodução de uma versão sobre duas comunidades separadas que se odeiam.

81 Não confundir com a obra de Susan McKay, de 2008. Hoje, os dados desse livreto estão disponíveis como "Sutton Index of Deaths", por serem providenciadas por Malcolm Sutton, no site do CAIN Project: <https://cain.ulster.ac.uk/sutton/>

3.4 TÉCNICAS NARRATIVAS: FOFOCA E MÚLTIPLAS VOZES

Parte da história que Danny narra, seja sobre o próprio sábado, acontecimentos anteriores ou a vida de outras pessoas, é obtida por ele através de fofoca. O ato de conversar sobre a vida de outras pessoas informa ao protagonista e preenche as lacunas de sua narrativa. No nono e décimo capítulos, por exemplo, seguindo a cronologia do sábado, o narrador relata acontecimentos no hotel por meio de uma camada múltipla de vozes: “Devo a Barney, que ouviu de Marian, que estava só então saindo do expediente, a história do que aconteceu a seguir” (PATTERSON, 2008, p. 87, tradução nossa)⁸². Danny explicita as camadas narrativas e cita os pensamentos e comentários de Marian. Algumas vezes, ele mantém as marcas do diálogo e, em outras, inclui aspas simples para dar voz a Marian e Barney. Essa técnica é utilizada mais de uma vez, especialmente para acompanhar a história de Clive, Fitz e Noades.

Professor emérito em psicologia nos Estados Unidos, Raph L. Rosnow resumiu a diferença entre rumor e fofoca no artigo “Rumor and gossip in interpersonal interaction and beyond: A social exchange perspective” (2001). De acordo com ele, ainda que a distinção de cada caso não seja sempre muito clara, enquanto rumor é sempre uma suposição e às vezes sobre pessoas, fofoca é sempre sobre pessoas e pode ser suposição ou factual (ROSNOW, 2001, p. 211). Os rumores (ou boatos), explica, surgem em condições de incerteza generalizada; moderados pela relevância de seus resultados; produzidos ou associados a ansiedades individuais em relação ao resultado; e percebidos como fidedignos por quem os reproduz (ROSNOW, 2001, p. 215-217). Rosnow recorda a definição de Carl G. Jung de

82

“I owe it to Barney, who got it from Marian, who was just then coming off duty, the story of what happened next.” (PATTERSON, 2008, p. 87).

“rumores visionários” que, profundamente emaranhados na sociedade, tornam-se parte do folclore (ROSNOW, 2001, p. 208).

Sobre este aspecto, vale pausar e ressaltar o que argumenta Dawson a respeito da “ideologia das ‘duas tribos’” (DAWSON, 2007, p. 46, tradução nossa). Para o historiador, a perspectiva de que o conflito na Irlanda do Norte é uma violência sectária e antiga entre dois grupos distintos com tradições diferentes é uma ideia construída na longa história do reinado britânico. Este, por sua vez, serve-se dessa narrativa em suas ações no conflito e na pretensa postura de árbitro neutro (DAWSON, 2007, p. 83). Nesta ideologia, cada lado teria sua noção de passado diferente, o que é possível aproximar aos folclores e aos rumores emaranhados à sociedade. Dawson diz:

Não há forma pura dessas duas histórias [*stories*], que existem apenas no intervalo de suas reais contações e re-contações, com inúmeras variações e diferenças de ênfase e nuance, através de uma variedade de modos e mídias de representação, dos murais pintados nos conjuntos residenciais da Irlanda do Norte aos relatos produzidos por historiadores profissionais, e das histórias contadas em teatro, cinema e ficção aos rituais das marchas comemorativas. (DAWSON, 2007, p. 33, tradução nossa)

Assim, é possível interpretar que na narrativa sobre os *Troubles* encontra-se rumores enraizados sobre a violência e sobre as comunidades envolvidas nela. Rumores que apagam as complexidades do contexto. Isso torna interessante o fato de Patterson usar, por sua vez, a fofoca como técnica narrativa numa obra que retrata pessoas, do narrador aos participantes, que fogem às regras do que seriam essas duas tradições.

De volta a *The International*, então, encontra-se o que Rosnow chama de fofoca (*gossip*, em inglês). A definição de fofoca depende da situação em que a conversa ocorre, que precisa ser fútil, a história ter uma orientação moral ou de julgamento e não ser essencial para o contexto (ROSNOW, 2001, p. 210-211). “[...] é bastante claro que a fofoca

pode estimular a imaginação, confortar ou excitar, e manipular ou manter o *status quo*”, afirma o professor (ROSNOW, 2001, p. 218, tradução nossa). As fofocas do romance são assim definidas: não são histórias necessárias ou que respondem a situações de ansiedade ou incerteza. Elas são repassadas entre as pessoas que compartilham do dia a dia em um hotel e, muitas vezes, servem como alerta entre os funcionários a respeito dos fregueses ou de comportamentos indesejados.

A fofoca pode servir aos que se envolvem na conversa para obter comparações necessárias, ajustando assim o comportamento ao grupo, ou até com o propósito de socializar (ROSNOW, 2001, p. 218). Entre as funções da fofoca, Rosnow enumera: informação, influência (controle de atitudes e ações) e intimidade (sinal de confiança no grupo). As pré-condições são a sociabilidade (este tipo de conversa possui valor social por manifestar e melhorar relacionamento entre participantes), o compartilhamento de referências e a sensação de sigilo (ROSNOW, 2001, p. 222-223).

A partir desta definição, vê-se como a fofoca entre os funcionários do International Hotel apresenta uma situação de relações próximas, referências em comum e confiança mútua entre católicos e protestantes (e outros, como Danny). Mais uma vez, através da escolha técnica de um narrador em primeira pessoa que repassa histórias adquiridas por meio de fofoca com seus colegas de trabalho, vê-se que Patterson nos apresenta uma sociedade norte-irlandesa diferente da narrativa de duas comunidades separadas e afastadas entre si.

Ao utilizar a técnica da fofoca como complemento à narrativa em primeira pessoa, Patterson o faz misturando as vozes de quem narra. Quando Danny começa a narrar a fofoca repassada de Marian a Barney e posteriormente a ele, o protagonista explica quem contou a quem e continua narrando de sua perspectiva: “No começo, Marian não se preocupou sem necessidade” (PATTERSON, 2008, p. 88, tradução nossa)⁸³,

diz em terceira pessoa. Danny descreve em detalhes os movimentos, como olhar o relógio e vestir o casaco, os pensamentos e as sensações de Marian, o que o leitor pode supor que tenha sido repassado na fofoca ou incrementado por Danny. Ao passar a descrição da cena totalmente para a voz de Marian, o texto traz as aspas simples:

'E então', Marian disse a Barney que me contou, 'ela simplesmente vira, me dá a câmera e diz: "Você se importa?" *Importa?* Meus fios na parte de trás do meu pescoço ficaram em pé. "Não", eu disse, "com certeza não me importo", mas a próxima coisa que ela diz: "Espere, devemos ter flores, não acha?" (PATTERSON, 2008, p. 89, tradução nossa, ênfase do autor)⁸⁴

Como o próprio narrador avisa, ele não ouviu de primeira mão a história de Marian. Sendo assim, as marcas da voz dela, como a reação "*Importa?*", são a interpretação de Danny do discurso que Barney fez a partir da narrativa de Marian.

A fofoca é o meio pelo qual Danny consegue registrar grande parte da história entre Clive, Noades e Fitz, que será vista com mais detalhes adiante. Marian é novamente quem repassa grande parte dos acontecimentos que presenciou ou apurou entre seus colegas, e Danny passa a voz a ela depois de uma pausa espaçada. Desta vez, não há o uso de aspas, mas diversas marcas linguísticas mantêm o aspecto de diálogo e fofoca:

Certo, o gerente do hotel, o gerente do *bar* do hotel, a recepcionista, o empresário e o político estão discutindo na entrada do hotel. (Tinha outro empresário, mas ele tinha desaparecido; ele era o motivo pelo qual o gerente do hotel, o gerente do *bar* do hotel e assim por diante estavam na entrada do hotel às dez e meia numa noite de

84 "And then, Marian told Barney, who told me, 'she only goes and hands me the camera and says, 'Would you mind?' *Mind?* The hair was standing on the back of my neck. 'No,' I said, 'of course I wouldn't,' but the next thing she says, 'Hold on, we should have flowers, do you not think?'" (PATTERSON, 2008, p. 89).

sábado.) E então entra o taxista... (PATTERSON, 2008, p. 210, tradução nossa, ênfase do autor)⁸⁵

Palavras como “certo” e depois “OK” (PATTERSON, 2008, p. 210) marcam a voz de Marian, ao mesmo tempo, alguns comentários pessoais dela são colocados entre parêntesis ou às vezes entre aspas, especialmente se interrompem a narrativa. Não há um padrão. O relato também contém histórias repassadas pelo taxista em questão e por outras pessoas a ele:

Então o primeiro motorista disse: ‘Falando em coisas estranhas..’

Ele tinha parado no semáforo esta tarde quando um cavalo e uma carruagem passaram na frente dele. Não era qualquer carro velho de trapos. Esta carruagem era pintada de branco e dourado, você nunca teria visto igual. [...] Estranho o suficiente, disse o segundo motorista. E todos aqueles incêndios de hoje? Sua esposa tinha ido fazer compras na cidade [...]. Mas onde ele parou? Ah, sim. (PATTERSON, 2008, p. 211, tradução nossa)⁸⁶

Como se vê, costura-se diversas vezes numa mesma narrativa de fofoca, mantendo as marcas da oralidade das diferentes pessoas envolvidas, de Marian à esposa do taxista. Com isso, os acontecimentos daquele sábado se tornam um registro coletivo. Histórias são, afinal, a união de diversos relatos passados adiante por diferentes pessoas. Para o historiador norte-americano David Lowenthal, falando sobre

85 “Right, the hotel manager, the hotel *bar* manager, the receptionist, the businessman and the politician are arguing in the hotel lobby. (There had been another businessman, but he had disappeared; he was the reason the hotel manager, the hotel bar manager and so on were in the hotel lobby at half past ten on a Saturday night.) And then in walks the taxi driver...” (PATTERSON, 2008, p. 210, ênfase do autor).

86 “The the first driver said, ‘Talking of strange..’ He had been stopped at traffic lights this afternoon when a horse and carriage passed in front of him. Not any old rag-and-bone cart. This carriage was painted white and gold, you’d never seen the like of it. [...] Strange right enough, said the second driver. And what about all those fires today? His wife had been up the town shopping [...] But where was he? Oh, yeah.” (PATTERSON, 2008, p. 211)

escrita histórica da memória, numa narrativa sobre a história esses detalhes são indícios da ansiedade em registrar o passado:

A incerteza fundamental acerca do passado nos deixa cada vez mais ansiosos para confirmar que tudo se deu conforme relatado. Para nos assegurarmos de que ontem foi tão importante quanto hoje, saturamo-nos com detalhes e fragmentos do passado, ratificando a memória e a história de forma tangível. Gostamos de imaginar que aqueles que então viveram desejavam que soubéssemos o quanto tudo foi real. [...] O que hoje conhecemos como 'o passado' não era o que alguém houvesse experimentado como 'o presente'. Em alguns aspectos nós o conhecemos melhor do que aqueles que o viveram [porque podemos interpretar o passado já conhecendo suas consequências]. (LOWENTHAL, 1998, p. 73)

A maneira com que Danny narra demonstra esta saturação de detalhes, na descrição minuciosa do dia, na preocupação em narrar acontecimentos que não presenciou, nas marcas verbais das fofocas. No entanto, o caráter duvidoso da narrativa construída, que será vista a seguir, demonstra como não é possível resgatar o passado como de fato foi vivido. Além disso, Danny sabe ao longo de toda narrativa qual foi o desenlace dos acontecimentos daquela época: os *Troubles*.

Com uma personagem como narrador, Patterson aponta justamente a imaginação desse desejo dos que experienciaram o passado em guardar a realidade do que viveram. Há várias vezes nessa preservação da lembrança, mas Danny não deixa de ser quem ouviu de Marian e então repassa para o leitor ao registrar as memórias. Uma voz individual que faz o esforço de manter sua narrativa plural. Essa atuação de Danny como um construtor da narrativa torna-se explícita nos comentários metalinguísticos que ele faz e se vê a seguir.

3.5 TÉCNICAS NARRATIVAS: “LIBERDADES AO CONTAR” E COMENTÁRIOS METALINGUÍSTICOS

Em uma reminiscência sobre o início do trabalho de Danny no hotel, há outra lembrança que aborda as histórias de uma antiga funcionária, Nancy O'Connor. O narrador fala da vida dela, do passado do International e de como ela o recebeu e o apelidou. Certo momento, ele cita:

Nancy, acredito, às vezes misturava as coisas; até as *inventava*. Certamente, ela nunca me contou a mesma história, da mesma forma, duas vezes. Mas ela me contou esta história e jurou para mim que era verdade. (PATTERSON, 2008, p. 53-54, tradução nossa, ênfase do autor)⁸⁷

Danny relata as histórias do hotel comunicadas a ele por Nancy, refletindo abertamente sobre a veracidade da narrativa. Esse comentário metalinguístico coloca em questão a interpretação de uma narrativa como única (ou seja, sem outras possíveis versões) e como puramente verdadeira. Danny assume que, mesmo pretendendo contar a verdade, é possível misturar e inventar.

De fato, qualquer narrativa puxada pelo fio da memória contém em si esquecimentos e imaginações. Ao decidir registrar lembranças, conforme Danny diz ao encerrar a obra, passa-se obrigatoriamente por lacunas e uma costura artificial, senão seria um emaranhado de cenas incompletas e incertas. De acordo com David Lowenthal (1998), as recordações são “[...] meros lampejos do que já foi um todo vivo”, e o passado “[...] se torna progressivamente envolto em sombras, privado de sensações, apagado pelo

87

"Nancy, I think, sometimes mixed things up; *made* them up, even. Certainly she never told me the same story, the same way, twice. But she told me this story and swore to me it was true." (PATTERSON, 2008, p. 53-54).

esquecimento” (p. 74). Por isso, Danny preenche as lacunas da memória com sua imaginação.

O historiador também aponta que as imprecisões da memória pessoal em fatos da história pública “[...] enfatizam a questão: as pessoas estão tão ansiosas para fazer parte da ‘história’ que falsamente ‘recordam’ suas reações, ou até mesmo sua presença em acontecimentos importantes” (LOWENTHAL, 1998, p. 83). Volta-se, então, às primeiras palavras da obra, quando Danny reflete sobre sua ausência na reunião inaugural da NICRA, para depois construir sua narrativa ao redor deste fato histórico e de outro que também não presenciou, a morte de Peter Ward, citada nas últimas palavras. Nessa rememoração que margeia fatos históricos, o narrador falsamente narra parte dos acontecimentos que sua memória individual não acessa.

Lowenthal afirma ainda que “[...] as lembranças também se alteram quando revistas [...]”; pois ao recordar “[...] reinterpretemos à luz da experiência subsequente e da necessidade presente” (1998, p. 97). Danny, portanto, reinterpreta sua memória de 1967 à luz do trauma cultural resultante de muitos anos de conflito. E o faz igualmente pela necessidade em seu presente de 1994 de guardar a memória.

O crítico alemão Walter Benjamin (1987) trabalha a questão da rememoração em seu ensaio “A imagem de Proust”, no qual ele aponta que o autor francês lida, para além das lembranças, com o esquecimento:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. [...] Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. (BENJAMIN, 1987, p. 37)

Quando lembrado, Benjamin explica, um acontecimento não possui limites, porque serve como uma chave para tudo o que veio antes e depois. É desta forma que o narrador de *The International* se recorda de uma data e, a partir dela, conta a história de diversas

personagens e de como os *Troubles* marcaram a sociedade. O sábado no hotel é simples perto de tudo o que evoca. O tecido de sua rememoração traz em si fios de outras memórias, recriações imaginativas e a perspectiva do que mudou nos anos seguintes. Assim, as técnicas narrativas que Patterson faz com que Danny use para tecer sua rememoração são mais importantes que o enredo em si, pois falam desse exercício da lembrança, das outras vozes, do esquecimento e da invenção narrativa para preservar e imaginar outra Irlanda do Norte. Falam, enfim, do trauma cultural.

Kennedy-Andrews afirma que a narrativa de *The International* é deliberadamente desestabilizada, de maneira a recordar o leitor continuamente da ficcionalidade do que lê (KENNEDY-ANDREWS, 2003, p. 112). Essa ficcionalidade ajuda o leitor a questionar outras narrativas, por exemplo, as duas versões sobre os *Troubles*. De acordo com Gerry Smyth, o nacionalismo crê como autêntica uma narrativa que considera como sua história de origem e tem dificuldade de reconhecer pontos de vista alternativos (SMYTH, 1997, p. 12). Falando sobre o primeiro romance de Patterson, *Burning Your Own*, Smyth argumenta que as questões sobre memória e verdade refletem o uso social das narrativas, “[...] problematizando no nível individual os efeitos narrativos ao redor dos quais as identidades tribais e o conflito sectário são organizados” (SMYTH, 1997, p. 127, tradução nossa).

Ao refletir sobre a memória da ex-funcionária, Danny indiretamente fala da sua própria memória e de como ele também mistura relatos, fofocas, vozes e invenções. Reflexões metalinguísticas sobre a invenção ou criatividade narrativa aparecem mais de uma vez em *The International*. Danny não esconde que toma liberdades ao costurar sua narrativa, especialmente quando envolve seu primo Clive:

Se isto fosse um filme, se eu fosse o diretor, eu cortaria de Jamesie se abaixando para uma rolha sendo estourada no salão de jantar do andar de cima e não me importaria que os dois não fossem estritamente simultâneos. Quanto aos acontecimentos lá de cima, do jantar

de Clive White com Fitz e o conselheiro Noades, eu posso falar com convicção apenas das coisas que meus colegas de trabalho testemunharam – ações sem momento exato, palavras sem contexto – e do que eu consegui reconstruir a partir da evidência de eventos posteriores. Mas tomarei minhas próprias liberdades ao contar; acho que conheço meu primo de segundo grau bem o suficiente. (PATTERSON, 2008, p. 128, tradução nossa)⁸⁸

Neste excerto, Danny ressalta que, ao repassar parte da história por meio de reminiscências, fofocas e múltiplas camadas de vozes narrativas, ele atua como um costureiro dos acontecimentos e do tecido da rememoração. Aqui, refere-se à trama de Clive, mas, a partir dos trechos vistos anteriormente, vê-se que não se limita a essa parte. A narrativa em primeira pessoa implica em uma narrativa livre para contar a partir de uma perspectiva individual, porém Danny faz questão de explicitar que o faz dessa forma, o que justifica sua postura de supostamente onisciente em muitos momentos, quando cita pensamentos das demais personagens. Com isso, o leitor torna-se ainda mais atento a existência de uma voz narrativa do protagonista que tece as memórias com liberdade criativa.

3.6 NARRATIVA DIFUSA E MEMÓRIA COLETIVA

No capítulo anterior, foi citada a identidade do narrador como difusa, isto é, com contornos turvos entre as identidades fixas

88

"If this were a film, if I were the director, I would cut from Jamesie's duck to a cork popping in the dining room upstairs and not care that the two were not strictly speaking simultaneous. Of the goings-on up there, Clive White's dinner with Fitz and Councillor Noades, I can speak with confidence only about those things my workmates witnessed – actions without accurate times, words without context – and what I have been able to reconstruct from the evidence of later events. But I will take my own liberties in the telling; I think I know my second cousin well enough." (PATTERSON, 2008, p. 128).

do seu contexto. Na reconstrução da narrativa feita e citada por Danny (PATTERSON, 2008, p. 128), essa característica se reflete, tornando-a também difusa. Nem sempre é possível distinguir nas camadas de vozes narrativas e fofocas a quem os comentários pertencem, quem contou ou supôs o que passa na mente das personagens, ou ainda se algo ali foi deliberadamente inventado. Não há padrão para registrar pensamentos, que podem surgir em terceira pessoa, com aspas, itálicos ou diretamente no texto. As fronteiras entre as marcas de diálogos ou um narrador onisciente também são imprecisas. Enquanto personagem fragmentada, Danny também compõe uma narrativa fragmentada. Como narrador, Danny conduz toda a história em sua voz, sendo assim, é individualmente responsável pela narrativa final dentro da obra. Por outro lado, tantas vozes se unem à sua que sua identidade e sua narrativa difusas se tornam meios para preservar memórias de outros. Há movimento entre um só ponto de vista e vários outros.

No fim da obra, Danny conjuga o verbo na primeira pessoa do plural para falar das memórias e da importância de seu registro: “Somos pessoas poderosas por lembrar aqui, espero que isso seja uma coisa da qual não nos esqueçamos” (PATTERSON, 2008, p. 246, tradução nossa)⁸⁹. Ele reconhece nas lembranças, até mesmo lembranças de ausências, certo poder. E o faz usando a primeira pessoa do plural, pois realiza-o não como indivíduo, mas como coletivo. Danny nem sequer conheceu Peter Ward, mas o que conhece sobre o barman foi-lhe repassado por outros, como é grande parte das histórias que narra. A memória, então, que ele busca não é apenas a sua individual, mas a coletiva.

Sobre esse mesmo trecho, Kennedy-Andrews diz que

Patterson expressa seu reconhecimento quanto ao limite da ficção, enquanto paradoxalmente afirma seu potencial para uma ‘re-lembrança’ positiva e criativa dos mortos.

89

“We’re powerful people for remembering here, I hope that’s one thing we don’t forget.” (PATTERSON, 2008, p. 246).

Muitas das ficções modernas norte-irlandesas são uma recordação; e, como essa ficção demonstra, muita recordação é ficção, o que pode servir a fins tanto reacionários quanto progressistas. (KENNEDY-ANDREWS, 2003, p. 113, tradução nossa)

Para analisar essa tecitura criativa da memória, esta pesquisa parte do conceito de memória coletiva, conceituado por Maurice Halbwachs e aqui também aprofundado por David Lowenthal, pois memória coletiva é citada pelos teóricos já mencionados do trauma cultural. Há diversos outros teóricos que exploraram esse conceito e que aqui não serão abordados, como Paul Ricoeur. Porém, sendo o trauma cultural algo que assim se denomina devido à *representação* do trauma coletivo, serão observados posteriormente os conceitos de memória cultural a partir de Graham Dawson, Jan e Aleida Assman.

Ao falar sobre memória, Maurice Halbwachs (1990) afirma que ela é formada através da interação social. A memória individual não seria confiável nem fechada, mas pode ser apurada ao buscar lembranças de outros (p. 25, 54). Para ele,

Acontece, com efeito, que uma ou várias pessoas, reunindo suas lembranças, possam descrever muito exatamente os fatos ou os objetos que vimos ao mesmo tempo que elas, e mesmo reconstituir toda a sequência de nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que nos lembrássemos de tudo aquilo. [...] [Se] essa cena parece não ter deixado, como se diz, nenhum traço em nossa memória, isto é, se na ausência dessas testemunhas nós nos sentimos inteiramente incapazes de lhe reconstruir uma parte qualquer; aqueles que nô-la descrevem poderão fazer-nos um quadro vivo dela, mas isso não será jamais uma lembrança. (HALBWACHS, 1990, p. 27-28)

Essa reconstrução do passado com base na lembrança de outros é mais viva, de acordo com Halbwachs, quando há o reconhecimento de que com os demais se forma um grupo (p. 79-80, 86). Danny se reconhece parte de alguns grupos. Um deles é o grupo de

funcionários do International Hotel, todos afetados pelo assassinato de Ward, que impacta Danny mesmo tendo ido trabalhar lá depois. Outro grupo seria daqueles à margem da sociedade, que não se conformam com as identidades fixas, dentre os quais estão as personagens Ingrid e Stanley.

Para Lowenthal (1998), que parte do conceito de Halbwachs, não é possível partilhar totalmente a memória pessoal (p. 79) por sua própria natureza individual. Mas a memória coletiva torna a comunicação do passado mais credível:

A natureza intrinsecamente pessoal da memória não apenas a condena à final extinção mas torna defeituosa sua comunicação do passado. Dúvidas nos assaltam quando a lembrança é apenas pessoal. [...] Precisamos de lembranças de outras pessoas tanto para confirmar as nossas próprias quanto para lhes dar continuidade. [...] No processo de entrelaçar nossas próprias recordações dispersas em uma narrativa, revemos os componentes pessoais para adequar o passado coletivamente lembrado e, gradualmente, deixamos de diferenciá-los. (LOWENTHAL, 1998, p. 80-81)

Partindo dessa noção de memória coletiva e entrelaçando suas próprias recordações com as dos outros, Danny reconta as histórias que lhe focaram. Ele envolve suas lembranças particulares à história e à memória coletiva, como Halbwachs afirma: “As lembranças coletivas viriam aplicar-se sobre as lembranças individuais, e nos dariam assim sobre elas uma tomada mais cômoda e mais segura” (HALBWACHS, 1990, p. 62). No entanto, as lembranças coletivas marcam sua escassez no último capítulo, quando se vê que Danny não possui mais convivência com nenhuma das personagens. Muitas morreram, outras mudaram-se, e quem ele reencontra não se lembra daquele sábado.

A preocupação com a conservação da memória, o receio em esquecer que há poder em lembrar, como visto nas últimas palavras da obra, faz com que Danny narre. Assim como Halbwachs menciona,

"[...] quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, [...] então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa" (1990, p. 80-81).

Em "O Narrador", Benjamin fala sobre a memória, "musa da narrativa":

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. [...] E ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. (1987, p. 211, ênfase do autor)

O cruzamento das histórias narradas pelo barman e as narradas a ele por outros mostra a tecitura dessa rede da narrativa a partir da memória coletiva – que inclusive parte da transmissão oral, com suas marcas no texto, como já visto. Danny, por exemplo, não conheceu Ward. A oralidade e as características da memória individual e coletiva se mostram presentes pela costura dos fatos e pela presença de aspectos difusos, como se esquecidos ou ocultos pela memória. Aquilo que é ausente não impede a rememoração:

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 1987, p. 215)

Na costura mnemônica da experiência coletiva norte-irlandesa, Danny mantém lacunas, como Ward, e tece criativamente as memórias. Como Benjamin afirma em "Sobre alguns temas em Baudelaire", "[...] ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila" (1987, p. 107).

3.7 AS TÉCNICAS NARRATIVAS E A MEMÓRIA COLETIVA NO ENREDO DE CLIVE

A narrativa difusa, reunindo as técnicas citadas até aqui ao registro da memória coletiva, pode ser observada como exemplo no enredo de Clive, Fitz e Noades, do qual a maior parte Danny não presenciou. Em resumo, Fitz seria um empresário protestante da república da Irlanda que quer investir em um empreendimento em Belfast, aproveitando os planos de expansão urbana. Clive se aproveita da ingenuidade de Fitz e, com a desculpa das tensões entre as comunidades, propõe ser o rosto da empresa de fachada. Porém, para viabilizar o plano, precisam do apoio dos políticos. Assim, Noades é convidado para jantar com eles no sábado. Fitz afirma que precisa de recursos para o suborno, pois não consegue sacar o dinheiro, e Clive, então, providencia. A expectativa do primo de Danny era atrair os investimentos de Fitz para o projeto e desviar os recursos para si. O acordo dele ser o rosto da empresa e o combinado sobre o suborno acontecem na sexta-feira. No fim do sábado, no entanto, Fitz foge com esse valor, dando o golpe em todos. Essa história não é contada de maneira cronológica, e a reminiscência de sexta-feira surge ao longo da descrição dos episódios do sábado.

Na sexta-feira, Clive e Fitz haviam se reunido em outro estabelecimento – fofoca repassada por Pdraig Nolan, barman no Royal Avenue Hotel (PATTERSON, 2008, p. 94). No primeiro momento, Danny emprega o uso de aspas simples para demarcar comentários de Pdraig, quando inclusive cita que o colega de profissão viu Fitz saindo de braço dado com duas mulheres. Vários capítulos depois, ao retomar o evento, a narrativa é diferente: Fitz estaria bêbado e teria sido gentil com as mulheres. A descrição dos acontecimentos da sexta-feira acontece em meio ao encontro dos dois com o político Trevor Noades, primeiro no salão de jantar e depois no Cocktail Bar

– fatos que Danny dá a entender, como visto anteriormente, que seus colegas lhe contaram, mas ele tomou liberdades ao narrar. Essas liberdades são justificadas pelo narrador com base no conhecimento que acredita ter de seu primo, e, por isso, ele se porta ao longo de toda essa tecitura como um narrador onisciente que têm acesso aos pensamentos, sentimentos e diálogos internos de Clive.

Misturando fofocas, suposições e invenções, Danny reconstitui parte do diálogo do jantar de sexta-feira:

Na noite anterior no Royal Avenue ele ensaiou para Fitz as próprias objeções que ele via Trevor Noades lutar contra no início daquela noite. A região de Shankill, a rua Malvern em particular, era sensível. Fitz talvez não soubesse que houve aborrecimentos na área no último verão. Na verdade, Fitz sabia, um acontecimento completamente chocante; e não é que estava certo em pensar que um dos meninos (Burns, disse Clive, Burns, disse Fitz) estava apelando contra sua condenação? Exatamente o ponto de Clive. (PATTERSON, 2008, p. 130, tradução nossa)⁹⁰

O narrador pausa essa reminiscência com Clive e Fitz, deixando o outro estabelecimento com duas garotas, depois de Fitz convencer seu primo da necessidade do dinheiro para o suborno (PATTERSON, 2008, p. 130-132). Embora não seja explícito, os fatos são reunidos como lembranças de Clive ao longo do diálogo no International Hotel, pois acompanham seu fluxo de consciência.

Danny destaca, no entanto, como Noades olha com malícia a nova garçonete do hotel, Paula, uma adolescente, e faz com que ela explique todos os doces do carrinho para observar mais seu corpo (PATTERSON, 2008, p. 132). Clive repara na desatenção da moça e

90

"The night before in the Royal Avenue he had rehearsed to Fitz the very objections he had watched Trevor Noades wrestling with at the start of the evening. The Shankill Road, Malvern Street in particular, was sensitive. Fitz might not know there had been bother in the area last summer. Indeed Fitz did know, shocking business altogether; and wasn't he right in thinking one of the boyos (Burns, Clive said, Burns, said Fitz) was appealing his conviction? Clive's point entirely." (PATTERSON, 2008, p. 130).

pensa que, em vez de suborno, deveria ter chamado mulheres para o político, como havia feito com Fitz.

Paula é justamente quem Danny reencontra no enterro de outra colega alguns anos depois, e ela não se lembra da reunião do NICRA ou do incêndio no Brand's Arcade. Porém, ela se recorda que os políticos gastavam mais tempo no hotel do que na prefeitura (PATTERSON, 2008, p. 241-242). Os esquecimentos de Paula apontam a necessidade citada por Halbwachs de registrar as memórias que não tem mais suporte no grupo. Memórias traumáticas, explica Dawson, envolvem extremos entre lembrar e esquecer, entre vividez e fragmentação; e integrá-las num processo narrativo faz parte da reparação psíquica (DAWSON, 2007, p. 63-66). "O lembrar e esquecer do trauma, então, é necessariamente um processo comunitário centrado na luta por reconhecimento social" (DAWSON, 2007, p. 67), afirma o historiador. Dawson argumenta pela necessidade de criar espaços de escuta onde a linguagem do trauma pode ser dita e um tipo diferente de lembrança pode surgir. Assim, ao tentar costurar a lembrança daquele sábado, Danny luta contra o esquecimento e procura ativamente integrar a memória coletiva.

No caso de Paula, ainda, a fofoca que repassa o comportamento do político e o pensamento de Clive pode ser para os trabalhadores do hotel um aviso que previne situações embaraçosas ou até mesmo abusos. Paula, ao não ter sido envolvida nas fofocas, por justamente ser mais nova e não ter intimidade com os demais trabalhadores, não estava atenta à situação.

De acordo com Rosnow, a fofoca atua de forma a beneficiar as partes que trocam as informações sobre outros:

Fofocar pode, no fim das contas, operar em desvantagem para terceiros, mas geralmente as características definidoras da transação é que ela beneficia mutualmente as partes que interagem [...] Assim, em termos psicológicos e econômicos, fofocar pode ser visto como uma transação instrumental na qual as pessoas trocam conversa fiada por

status, poder, diversão, intimidade, dinheiro, informação ou algum outro recurso com a capacidade de satisfazer necessidades, desejos ou expectativas pré-condicionadas. (ROSNOW, 2001, p. 219, tradução nossa)

Em *The International* as fofocas cumprem diversas destas funções, mas especialmente *status*, diversão e informação. Para os funcionários, serve como uma forma de alerta quanto às intenções dos frequentadores. Para Danny, satisfaz seu desejo de colocar seu primo Clive em desvantagem.

No capítulo dezesseis, a noite de sexta-feira e o jantar de sábado são retomados. Ao narrar sobre a noite anterior, os acontecimentos tornam-se ainda mais difusos: sem a presença dos colegas de Danny, quem teria presenciado os fatos? E a quais evidências ele teve acesso para elaborar tudo? A linguagem coloquial, que remete a diálogo, e a continuidade da postura onisciente quanto a Clive faz parecer que Danny está criando uma cena em terceira pessoa e do ponto de vista de seu primo. O trecho diz:

Cara, ele estava estragado: teve de ir e deitar no quarto de hóspedes por um tempo quando eles voltaram à casa de Clive. Bobbie, a menina por quem Fitz se encantou, entrou para ver como ele estava e não saiu por mais de uma hora. Clive tentou arrancar os podres dela depois que Fitz foi embora. Como ela levou tanto tempo? Algo aconteceu? *Como ele era?* Mas Bobbie desviou de todas as perguntas. Não era da conta de Clive. Fitz tinha sido um total cavalheiro. Que tipo de garota Clive achava que ela era?

Clive sabia exatamente que tipo de garota Bobbie era, por isso ele a tinha chamado. (PATTERSON, 2008, p. 178-179, tradução nossa, ênfase do autor)⁹¹

91 "Boy, was he hammered: had to go and lie down in the spare room a while when they got back to Clive's. Bobbie, the girl Fitz had taken the biggest shine to, had gone in to check on him and hadn't come out again for over an hour. Clive had tried to pump her for the dirt after Fitz left. How come she'd taken so long? Had anything happened? *What was he like?* Bu Bobbie had fended off all his questions. It was none of Clive's business. Fitz had been an absolute gentleman. What sort of girl did Clive think she was? Clive knew exactly what sort of girl Bobbie was, that's why he'd phoned her." (PATTERSON, 2008, p. 178-179).

Danny não esclarece por onde teria se informado sobre os acontecimentos e o diálogo com Bobbie, por isso é possível interpretar que ele está livremente criando toda a cena. As frases de reflexões internas de Clive, como ele saber que tipo de garota Bobbie seria, demonstram a tentativa de Danny criar uma narração que transparecesse os pensamentos de seu primo, retratando-o como uma personagem negativa. Depois, Clive observa uma mancha de relação sexual nos lençóis e se excita com a imaginação sobre Fitz e Bobbie. O trecho expõe Clive de maneira vulnerável, o que dificilmente seria compartilhado por ele mesmo, e até afirma “Se quer saber a verdade [...]” (PATTERSON, 2008, p. 179, tradução nossa)⁹² ao mencionar a excitação. Essa “verdade” é a interpretação que Danny faz de seu primo e de como ele o imagina em sua intimidade, assim como as verdades que Nancy lhe contava.

De volta ao sábado e já no Cocktail Bar, onde o funcionário Len Gray observa a cena, a narrativa torna-se cada vez mais imersa nos pensamentos, receios e dúvidas de Clive. Len é provavelmente uma das fontes dos acontecimentos, mas não há indícios no texto que demarcam o que seria fofoca e o que seria invenção. Os pensamentos de Clive surgem na terceira pessoa: “Ele se lembrou de quando tinha quinze anos [...]” (PATTERSON, 2008, p. 181, tradução nossa)⁹³; ou em itálico, quando, por exemplo, ele fica nervoso por estar perto do atleta Ted Connoly: “*Você está repetindo o que disse, Clive. Você está falando muito rápido.* Ele respirou fundo. Seu pulso tornou-se mais calmo – *melhor* – então acelerou novamente.” (PATTERSON, 2008, p. 191, tradução nossa, ênfase do autor)⁹⁴. Fitz, então, cria um pretexto para mostrar os quartos do hotel a Noades,

92 “If you want to know the truth [...]” (PATTERSON, 2008, p. 179).

93 “He thought back to when he was fifteen [...]” (PATTERSON, 2008, p. 181).

94 “*You’re repeating yourself, Clive. You’re talking too fast.* He took a deep breath. His pulse grew more sedate – *better* – then was off like the hammers again.” (PATTERSON, 2008, p. 191, ênfases do autor).

uma desculpa para repassar o valor do suborno, e a perspectiva do capítulo volta para Danny no Blue Bar.

No capítulo dezessete, quando a narrativa retorna ao Cocktail Bar, acompanha-se os supostos pensamentos do preocupado Clive, impaciente com a demora de Fitz e Noades. Ele imagina, por exemplo, Noades com uma escuta e a polícia entrando no quarto e flagrando o suborno.

Era puro absurdo, claro. Trevor Noades não teria coragem. Algo sempre podia dar errado, um fio que solta, um barulho – como chamavam? *Retorno* – no microfone. Uma pessoa podia de repente cair da janela de um hotel...

Uou, Danny! *Uou!*

Eu sei que disse que tomaria liberdades ao contar esta história, mas talvez isso seja tomar liberdade demais. Fitz não era assassino, nem o meu primo de segundo grau. Estou preocupado com alguns dos pensamentos que tenho colocado na cabeça de Clive, preocupado que a imagem que estou desenhando seja muito parcial. Deveria haver mais a respeito dele do que perambular e negociar e mulheres e ego. (PATTERSON, 2008, p. 203, tradução nossa, ênfases do autor)⁹⁵

Ao pausar a narrativa e alertar a si mesmo, Danny recorda o leitor da artificialidade quanto aos pensamentos de Clive. A preocupação do narrador quanto a imagem que ele criou o leva a uma reminiscência sobre sua família e a de Clive, explicando depois que teria feito essa pausa apenas para justificar como seu primo assinava

95

"It was pure nonsense, of course. Trevor Noades wouldn't have had the balls for it. Something could always go wrong, a trailing wire, a noise – what did they call it? *Feedback* – on the mike. A person could find themselves falling out of a hotel window fairly sharpish...

Whoa, Danny! *Whoa!*

I know I said I'd take liberties telling this story, but maybe that's taking one liberty too many. Fitz was no killer, neither was my second cousin. I worry about some of the thoughts I have been putting into Clive's head, worry that the picture I am drawing is too partial. There had to be more to him than wheeling and dealing and women and ego." (PATTERSON, 2008, p. 203, ênfase do autor).

o nome com aspas, uma maneira antiga de fazê-lo: “O que quer que isso lhe diga” (PATTERSON, 2008, p. 205, tradução nossa)⁹⁶. Em seus comentários metalinguísticos sobre a criação da cena e a liberdade ao narrar os pensamentos de Clive, Danny assume que teria exagerado. Mesmo assim, utiliza-se de mais uma reminiscência para justificar suas interpretações a respeito do primo e retomar a narrativa cronológica com a mesma postura de narrador onisciente. O protagonista pode ter se alertado quanto ao limite da criatividade, mas não vê motivo para parar de inventar.

As cenas seguintes são presenciadas pelo barman: Clive vai ao Blue Bar, para onde Noades retorna reclamando com ele, e o empresário descobre que Fitz foi embora. Bravo, ao perceber que fora enganado, desfere um soco em Noades, tenta telefonar para alguém e sai correndo. O restante da história é contado depois por Marian, como já citado. Ela presencia o taxista contando como levou Fitz à estação de Lisburn, onde o viu tomar outro carro depois de pegar uma mala que outro colega taxista havia levado mais cedo para a estação. Clive fica desconcertado com o golpe, mas Noades evita que ele chame a polícia.

A trama de Clive é um exemplo de que todas as técnicas narrativas de Patterson se juntam para formar uma narrativa difusa ancorada na memória coletiva. Ao mesmo tempo que a narrativa difusa é costurada a partir de uma única voz, ela traz em si diversas outras. O narrador em primeira pessoa reúne as fofocas e suas várias vozes, as reminiscências, os comentários e os diálogos às suas invenções. Este trecho é o que ele abertamente mais inventa ao narrar.

3.8 NARRATIVA, MEMÓRIA CULTURAL E TRAUMA CULTURAL

Conservar a memória é apontado por Umberto Eco (1994) como algo que nos conecta à história e nos permite reconstruir o passado, ainda que através de ficções:

Ninguém vive no presente imediato; ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva (história e mito). [...] Esse emaranhado de memória individual e coletiva prolonga nossa vida, fazendo-a recuar no tempo, e nos parece uma promessa de imortalidade. [...] E, assim, é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. (ECO, 1994, p. 137)

De acordo com o teórico de cultura Jan Assmann (2016), a teoria da memória coletiva desenvolvida por Halbwachs apontou para a necessidade de socialização e comunicação para a memória (p. 117). A partir desse conceito e desenvolvendo ainda mais a noção de “memória coletiva”, Assmann apresenta outros termos: “memória comunicativa” e “memória cultural”. A memória cultural é compartilhada por um conjunto de pessoas e transmite uma identidade coletiva, mas é armazenada

[...] em formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras ou da visão de gestos, são estáveis e transcendentemente à situação: elas podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra. (ASSMANN, 2016, p. 118)

Na ficção de Patterson, por exemplo, as fotografias de Ingrid são memória cultural. Além disso, Assmann indica que a preservação da memória cultural já foi tarefa dos poetas, e que a mediação em texto é uma forma de institucionalizá-la (ASSMANN, 2016, p. 126). Já a memória comunicativa, define, não é formal nem estável,

mas vive na interação e na comunicação cotidiana e refere-se ao passado recente (ASSMANN, 2016, p. 119-121).

Assim, ao fazer um exercício de rememoração e registrá-lo, Danny se coloca entre as duas memórias definidas por Jan Assmann. Enquanto personagem e narrador, ele estaria preservando a memória comunicativa para, com base no texto, transformá-la em memória cultural em um exercício de preservação. Enquanto suas técnicas narrativas testemunham da memória comunicativa, sua reconstrução final busca ser, dentro da lógica da ficção, uma memória cultural.

A pesquisadora alemã Aleida Assmann (2011), por sua vez, afirma que a memória cultural possui como núcleo antropológico a “memoração dos mortos” (p. 37), que pode ter uma dimensão religiosa (*pietas*) ou secular (*fama*). Nesta última, as pessoas são eternizadas a partir de grandes feitos, logo, documentados (muitas vezes pelos poetas) e, por fim, rememorados (ASSMANN, 2011, p. 43). Ela explica que a escrita é um sistema de memória e reconhecimento que eterniza não só os heróis, mas os autores (ASSMANN, 2011, p. 50-51).

Desta perspectiva, portanto, Danny busca memorar os mortos através desse sistema que documenta suas histórias, porém a *fama* não é devido a grandes feitos de cada um, mas ao trauma cultural e seus impactos nas vidas individuais. Escrever incluindo vozes de outras pessoas e suas histórias nas reminiscências é um ato de registrar suas vidas e memórias, ainda que não sejam heróis. É preservar a *fama* às personagens antes delegadas às margens.

Até aqui foi dito mais sobre a lógica interna da obra, sobre Danny como um narrador que faz a rememoração e seu registro e reflete a necessidade de sua época em guardar a memória. Porém, Glenn Patterson, como autor, propõe através de sua ficção essa reflexão sobre a memória cultural dos *Troubles*. Ao apresentar um narrador em primeira pessoa e suas técnicas narrativas, Patterson assume um discurso sobre a importância da elaboração e armazenamento de um testemunho individual e pontual, bem como a multiplicidade

complexa de versões e vozes (ou testemunhos) que se pode encontrar ao abordar as memórias sobre o passado norte-irlandês. Essa importância se deve ao trauma vivido.

Vale recordar, conforme visto anteriormente a partir de Dawson (2007), que esse movimento de rememoração e seu registro foi uma tendência na Irlanda do Norte após o processo de pacificação. O que ecoa também na literatura de testemunho ou na inscrição e no debate no campo da historiografia sobre testemunho, que cresceu no século XX com o depoimento de vítimas do holocausto nazista. O papel central da testemunha, como sobrevivente, ganhou impulsionamento midiático e cresceu a preocupação em preservar seu testemunho, seja em livro, vídeo etc. Um anseio comum de guardar a singularidade de cada história individual (HARTOG, 2011, p. 203-228).

Ao refletir sobre a comunidade traumatizada pelo conflito na Irlanda do Norte, o historiador Dawson argumenta que o trauma é relacionado à memória:

[...] o sofrimento do passado é lembrado, muitas vezes de forma incompleta, por uma comunidade em formas de representações culturais e comemorações; ou, alternativamente, é esquecido, tornado invisível ou indizível por um processo de amnésia cultural (também individual). (DAWSON, 2007, p. 62, tradução nossa)

Assim, a partir das técnicas narrativas e teorias já abordadas, percebe-se que *The International* trabalha o tema da memória, do esquecimento e da representação cultural destes como uma forma de trabalhar também o trauma e não o deixar ser esquecido.

Ao abordar memória e trauma relacionadas aos *Troubles*, Dawson não parte da teoria de trauma cultural que já foi abordada nessa obra, mas dos conceitos psicológicos, pois, argumenta, providenciam a linguagem necessária (DAWNSON, 2007, p. 78)⁹⁷.

Ele também trabalha a partir da noção de memória cultural, sem citar outros teóricos que a definem. Dawson designa memória cultural como a representação que um grupo faz a respeito de processos, eventos e experiências que aconteceram ou acredita-se terem acontecido no passado. Essa representação, a memória cultural, articula a sensação de conexão com o passado que a comunidade tem, além de estruturar como aquela comunidade vivencia o presente (DAWSON, 2007, p. 12-13). A memória cultural sobre o trauma do passado impacta, assim, o presente dos norte-irlandeses e sua conexão com o passado. Dawson explica que a memória compartilhada ocupa a arena pública quando é formada numa narrativa e, então, projetada no espaço público, como em formatos culturais ou artísticos (DAWSON, 2007, p. 53).

Citando alguns dos processos de pacificação que usavam uma linguagem de reconciliação, Dawson aponta que propunham o esquecimento do passado para superar o conflito. Contudo, “[...] aquilo que a linguagem da reconciliação suaviza, e até apaga, a linguagem do trauma insiste. [...] traumas são recordados apenas diante de pressões poderosas para esquecer” (DAWSON, 2007, p. 61, tradução nossa). Ele continua:

Memórias do trauma são produzidas por meio deste encontro entre a defesa e a negação psíquicas. Se aqueles que lembram devem exercer sua narrativa para atravessar suas próprias resistências, com frequência confrontam também as resistências de seus ouvintes. Relacionar-se com o trauma do outro é arriscar desfazer o trabalho da defesa psíquica, sobre a qual parece basear-se o universo ordinário do ser, e admitir o traumático. (DAWSON, 2007, p. 72, tradução nossa)

Portanto, o esforço em narrar o trauma é uma ferramenta comunitária de reconhecimento deste, que cria pontes de empatia e espaços de escuta. Dar palavras para o trauma não é algo que acontece com facilidade, porém faz parte do processo de compreensão da própria natureza traumática do acontecimento (CARUTH, 1995, p. 4). Esse reconhecimento, no formato de testemunho,

impõe a necessidade de escuta do sobrevivente. Na literatura, o enfoque em uma narrativa em primeira pessoa e composta pela voz de outras personagens recorda o modelo do testemunho e traz essa dinâmica de se relacionar com o trauma do outro. É, assim, um movimento de reconhecimento das diversas histórias individuais de traumas coletivos e individuais.

Enquanto autor que escreve durante e publica logo após o Acordo de Paz de 1998 um romance que fala da preservação da memória ao mesmo tempo que coloca em questão sua tecitura, os vários pontos de vista e a criatividade ao construir o passado, Glenn Patterson recusa o movimento de superar e esquecer o passado para seguir em frente enquanto sociedade. Ele levanta a necessidade de registrar as várias memórias. Assim como Dawson afirma, diante de uma tentativa de apagamento, os traumas são recordados. E ao registrar em ficção este impacto traumático daquilo que o conflito rompeu, Patterson contribui com a memória cultural. Como afirma Aleida Assmann:

Chama a atenção o fato de que a arte começa a se ocupar mais fortemente da memória justamente no momento em que a sociedade faz pressão para que a memória se perca ou seja apagada. Nesse contexto, a memória artística não funciona como armazenador, mas estimula os armazenadores, ao tematizar os processos de lembrar e esquecer. (ASSMANN, 2011, p. 26)

Como a memória se relaciona com o trauma cultural a partir dos teóricos que trabalham especificamente esse conceito? Antes de aprofundar esta resposta, vale citar que, embora falem de representações do trauma, os textos sobre trauma cultural não citam o conceito de memória cultural, e alguns mencionam a memória coletiva de Halbwachs.

Neil J. Smelser, em seu artigo "*Psychological trauma and cultural trauma*" (SMELSER, 2004, p. 31-59), afirma que para um evento se qualificar como trauma cultural ele precisa ser lembrado

por determinado grupo, e a memória precisa se tornar culturalmente relevante. Ou seja, “[...] representada como destruidora, prejudicial, ou transformadora de algo sagrado em problemático [...]. Por fim, a memória precisa estar associada a um forte afeto negativo, geralmente repugnância, vergonha ou culpa” (SMELSER, 2004, p. 36, tradução nossa). O evento recordado pela memória precisa ser considerado ameaçador à existência daquela sociedade (SMELSER, 2004, p. 44).

A recordação pelo grupo e o registro desta memória negativa formam parte do que se configura o conflito da Irlanda do Norte em trauma cultural, representando os *Troubles* como uma violência que dividiu a sociedade, deixou muitos mortos e é lembrada com horror. *The International*, então, é um romance sobre o exercício coletivo, ainda que a partir de uma voz única, de recordação e registro das marcas do trauma cultural. Ao publicá-lo, Patterson faz parte do movimento de estimular (e problematizar) os armazenadores da memória e passar adiante a representação da memória para não se esquecer do trauma cultural.

Ron Eyerman, em seu texto “*Cultural Trauma: Slavery and the formation of African American identity*” (EYERMAN, 2004, p. 60-111), fala do passado como coletivamente articulado pela memória coletiva (a partir de Halbwachs), sendo, assim, importante a representação de como a memória é passada adiante, inclusive via arte. Eyerman argumenta que lidar com o trauma cultural envolve, portanto, a articulação da identidade coletiva e da memória coletiva, o que pode ser mediado pelas narrativas (EYERMAN, 2004, p. 74), assim como Patterson faz ao colocar Danny como narrador e escolher os meios com que ele narra.

Reminiscências, fofocas, múltiplas vozes e invenções se tornam, na ficção de *The International*, a representação da memória coletiva, o que faz com que o conflito possa ser visto como trauma cultural. Se partir do conceito de Assmann, por sua vez, o narrador faz o exercício de fixar no texto o que era memória comunicativa,

transformando-a em cultural. O tecido da rememoração na narrativa literária aponta em si mesmo a fragmentação causada pela violência e levanta a necessidade de preservar as várias memórias dos Troubles para que seja possível reconhecer o impacto da guerra. Ao adentrar os anos de pacificação, Patterson não deixa seus leitores se esquecerem do trauma e apagarem as memórias coletivas. O poder em saber lembrar está, entre outras coisas, em não negar o trauma e imaginar outro possível cotidiano norte-irlandês – afetado pelo conflito, mas não limitado a ele.

CONCLUSÃO

Em que momento uma sociedade inicia uma cadeia de eventos que a transformará profundamente, afetando a identidade de uma comunidade, a memória coletiva e sua história? Quando Patterson publicou *The International*, em 1999, o Acordo de Belfast (1998) havia sido assinado há pouco tempo. Após tantos documentos no processo de negociação por paz, a mudança não era certa. Agora, da perspectiva de 25 anos depois, também é possível ver que a virada de página da história não foi tão rápida. Houve, inclusive, um aumento na violência sectária, e mais de mil pessoas tiveram de mudar de casa por causa de ataques só em 2003 (DAWSON, 2007, p. 16), quase cinco anos posteriores ao tratado. No entanto, ao olhar em retrospecto, o acordo teve impacto e é considerado por muitos como o fim dos *Troubles*.

Por outro lado, o leitor observa no romance outros momentos de prenúncio de transformações, como a morte de Peter Ward, antes de Danny conseguir seu emprego no International Hotel e lá acontecer a reunião inaugural da Associação de Direitos Civis da Irlanda do Norte (NICRA, na sigla em inglês). Não foi imediatamente que a violência eclodiu, mas já estava ali um dos primeiros atos de guerra, de acordo com o vocabulário da obra. Em entrevista, o autor disse que o assassinato de Ward

[...] foi o primeiro sinal definitivo de que você não era mais livre para andar por Belfast [...] ele simplesmente estava no lugar errado, um barman católico bebendo após o expediente. [...] O assassinato aconteceu, algo foi sinalizado, mas a narrativa não começou de fato, o prólogo está ali. (MAGENNIS, 2009, p. 118, tradução nossa)

Quando Danny narra suas memórias logo após o cessar-fogo da Força Voluntária de Ulster (UVF, na sigla em inglês) em 1994, mais uma vez a mudança de rota da história está proposta. Ainda que os

ataques tenham retornado, as movimentações de 1994 foram essenciais para o avanço no processo de pacificação, especialmente ao criar o ambiente para a recepção de histórias como representações da experiência coletiva dos anos anteriores (DAWSON, 2007, p. 69). Foi nesse momento em que se deu o processo traumático, ou seja, a brecha entre o evento e sua representação, configurando então os *Troubles* em um trauma cultural que afetou profundamente a identidade e memória dos norte-irlandeses, seguindo as definições de Alexander (2004). No entanto, as versões sobre o conflito continuaram a ser palco da disputa de narrativa entre os diferentes lados.

Patterson, então, faz na literatura o exercício de representar o trauma cultural para refletir sobre ele, olhando em retrospecto os momentos que anunciam mudanças. Essa postura autoral e artística leva os leitores do início da década de 2020 à reflexão sobre o futuro da Irlanda do Norte, que está mais uma vez em jogo.

O processo de retirada do Reino Unido da União Europeia, conhecido como Brexit, foi iniciado em 2016 com um referendo, seguido de longas negociações e firmado com o Acordo de Saída e o desligamento em 2020 (CONSELHO EUROPEU E CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 2022). A questão da fronteira da Irlanda do Norte com a República da Irlanda – única fronteira territorial do Reino Unido com a União Europeia – e seus impactos no comércio, no fluxo de pessoas e na alfândega, colocando em risco pontos do Acordo de Sexta-Feira Santa, fez necessário o Protocolo da Irlanda do Norte (COMISSÃO EUROPEIA, 2020). Este, por sua vez, virou centro de debates fora e dentro da própria Irlanda do Norte, onde se tornou uma questão divergente entre unionistas (contrários do protocolo, concordantes ao Brexit) e nacionalistas. Estes últimos ganharam, pela primeira vez, maioria dos assentos na Assembleia de Belfast em 2022 (SINN..., 2022). No fim desse mesmo ano, o Protocolo ainda era fonte de negociações e análises, não estando totalmente implementado, e a Irlanda do Norte enfrentava um longo boicote do partido unionista, não podendo estabelecer sua

assembleia e seu poder executivo desde maio (MCCLEMENTS, 2022). No início de 2023, no entanto, o Reino Unido assinou com a União Europeia novas medidas para resolver as questões referentes à Irlanda do Norte, chamadas de Quadro de Windsor (CONSELHO EUROPEU E CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 2023). Mesmo assim, ao comemorar os 25 anos do Acordo de Belfast, o partido unionista optou por não falar nas celebrações formais da Assembleia e manteve seu boicote (MCCLEMENTS, 2023).

Assim, novamente em um cenário de instabilidade e de mudanças prenunciadas, um leitor contemporâneo pode voltar-se ao livro de Patterson e encontrar nele reflexões sobre esses momentos do presente que trazem consigo ressonâncias de um passado de conflitos e descobrir vestígios do processo de representação e significação dessas mudanças, especialmente quando são traumatogênicas.

Rodeado de momentos limiares, *The International* traz uma mirada para o conflito que destaca, entre outras coisas, o que ele mudou: a fixação das identidades, a separação no convívio dos norte-irlandeses, as vidas interrompidas e a tranquilidade e a liberdade da vida noturna. Ao fazer esse exercício de observação do que foi transformado, Patterson faz dois movimentos, conforme observado nesta pesquisa. Em primeiro lugar, ele preserva a memória daquilo que não é mais, mantendo sua pluralidade e a apresentando como uma possibilidade também de invenção ou inovação, citando aqui o vocabulário de Sztompka (2004, p. 184) sobre as estratégias para lidar com o trauma. Ou seja, ao retomar a memória, destacando sua coletividade e a convivência anterior, ele propõe reformulações da situação social após o trauma, uma imaginação do que pode ser um coletivo naquele contexto sectário.

Em segundo lugar, Patterson nega a falsa cessão da guerra na visão imediata e simplista após o Acordo de Paz ao demonstrar como os impactos profundos afetaram a tantos e causaram tantas ausências. Com isso, ele ressalta a necessidade de avançar para

o futuro sem ignorar o passado ou dá-lo como acordado, sem entender sua narrativa como encerrada e fechada, mas criando espaços para guardar as várias memórias e com elas empoderar a sociedade.

Esses dois movimentos – preservar as memórias como imaginação da convivência e negar o encerramento das questões do conflito – deixam ideias para este momento atual em que novas tensões podem surgir. Por exemplo, não se pode esquecer os avanços dos últimos anos e as mudanças que aconteceram na vida cotidiana da Irlanda do Norte, como a convivência retomada, as identidades que ganharam voz, entre outros. Tampouco é possível avançar para uma nova configuração se esquecendo das questões anteriores, como se um referendo e um protocolo reiniciassem a história e apagassem as complicações e soluções do passado. Em momentos de mudança, momentos em que se vê que algo novo está por vir, mas ainda não se sabe dos impactos, é necessário ancorar-se no passado, não para repetir os velhos argumentos, mas para manter viva as memórias e as complexidades das questões.

Se o trauma cultural é compreendido como a representação de um trauma coletivo e é necessária a construção narrativa para a compreensão do trauma, Patterson nos apresenta, portanto, uma possibilidade ou uma tentativa de lidar com essa narrativa, marcada pela ruptura do tecido social que tantas vezes foi vista como inescapável. A narrativa (ou as narrativas) proposta não sugere preencher as lacunas deixadas pelas balas ou seguir em frente sem olhar para o passado. Ela propõe evitar representações simplistas, encerradas e únicas.

Para observar isso, nesta pesquisa foi visto como em *The International* Patterson questiona o que se define por história para, então, apontar que o Conflito da Irlanda do Norte iniciou antes do que afirma a maioria das narrativas, bem como não termina de maneira tão inusitada como os anúncios de cessar-fogo fazem parecer. Esse questionamento também serve como base para justificar, do ponto de vista do narrador, que a narrativa não trata de fatos conhecidos

dos *Troubles*, mas sim de lembranças do cotidiano e de personagens desconhecidas. Fala-se da história (ou estória) menor, situada em um não lugar, o bar de um hotel, e, assim, representa-se tangencialmente na literatura o trauma cultural do conflito, uma representação que traz aquilo que não é mais.

Quem fala sobre essas questões é uma personagem também marcada pela negativa, por aquilo que não é e o que o torna apartado das identidades fixas e sectárias. Ao mesmo tempo, sua identidade é difusa, atravessa por entre as demais, e híbrida, recusando as outras. A partir dessa identidade, o narrador desconstrói as imagens das identidades sectárias e ressalta outras invisibilizadas no contexto. É por ser desviante da norma e sofrer preconceito que Danny ganha, então, vocabulário para criticar a desgraça da violência. Se um trauma cultural fere profundamente a identidade coletiva, Patterson imagina em Danny as identidades norte-irlandesas e suas proximidades.

A história dos *Troubles* é revisitada por esta personagem numa narrativa que se apresenta, assim como ela, fragmentada, ressaltando a ficcionalidade e a costura das narrativas do passado. Ao mesmo tempo, por meio das fofocas, das múltiplas camadas de vozes narrativas e das reminiscências, Patterson demonstra a pluralidade das memórias. Há um movimento entre um só ponto de vista de um narrador difuso e várias outras perspectivas costuradas por ele em sua narrativa. A memória cultural do Conflito da Irlanda do Norte é preservada em uma versão múltipla e abertamente criativa, opondo-se assim às narrativas fechadas, que se propõem como únicas e verdadeiras. Patterson faz com que seu narrador use técnicas narrativas que tecem o trauma cultural e, assim, apresentam uma representação deste que, em vez de solucionar as questões ou seguir em frente, assume as complexidades, recorda a identidade e convivência anterior e propõe um modo criativo e diverso de preservar as memórias. Tal mirada para a história e para a memória dos *Troubles* ganha especial importância diante dos esquecimentos que

os anos trazem. Lembrar é ter poder, conclui Patterson, e há poder em lembrar quantas narrativas pode-se recordar.

Convém, no entanto, ressaltar uma questão sobre o narrador que não foi aprofundada nesta pesquisa. Em suas entrevistas, Patterson fala sobre a importância do romance para a imaginação, para levantar as várias memórias e outras questões, demonstrando que são preocupações do autor que aparecem na obra. Falando sobre "*camp*", como foi aprofundado no capítulo "A identidade que narra" ao citar os fragmentos da orientação sexual, Patterson disse que se interessa por esse comportamento porque "[...] há [nele] um certo posicionamento de si mesmo, um passo para fora. Posicionar a si mesmo num lugar do qual você pode comentar" (MAGENNIS, 2009, p. 118, tradução nossa). Vê-se que em suas obras o autor busca essas personagens que, assim como Danny, desviam-se para fora do contexto para, então, narrarem sobre ele a partir dessa perspectiva não pertencente. No entanto, seria interessante observar se há outras obras sobre o contexto norte-irlandês em que a identidade desviante das personagens *não* é usada dessa maneira. Pessoas norte-irlandesas que não pertencem às identidades sectárias, de etnias, religiões, orientações sexuais e identidades de gênero podem trazer perspectivas diferentes às narrativas sectárias e binárias, porém sempre pertenceram ao mesmo contexto e sofreram com este. Não estão fora, ainda que a violência e o preconceito de outras pessoas quisessem que elas fossem excluídas. Suas identidades não são uma máscara que se veste para comentar criticamente a situação, mas sim parte da realidade. Ao usar de suas identidades para esse olhar exterior, reforça-se a narrativa de que não participam dessa sociedade da qual, na realidade, sempre participaram.

Ao preservar a memória cotidiana e coletiva de 1967, Patterson recusa o esquecimento das perdas do conflito e registra as mudanças e ausências que este causou. Ele também reflete sobre a tecitura das narrativas, propondo uma versão que não se alinha às duas opções majoritárias, e imagina novas possibilidades

para as identidades e as comunidades norte-irlandesas. Como representação do trauma coletivo, porém recusando suas versões binárias, em *The International Patterson* revisita o trauma cultural para que o futuro, independente das mudanças que virão, possa prosseguir sem apagar versões e sem deixar de questionar as narrativas. A estratégia de inovação do romance se apresenta, então, na revisitação dos laços e da convivência coletiva, na preservação da complexidade e variedade, em vez da disputa narrativa simplista. Se a memória cultural informa o presente, a literatura pode procurar inventá-la, representando o passado de uma nova forma para informar, diferentemente, o presente.

Conclui-se, portanto, que *The International* é um exemplo de que, nos momentos que anunciam mudanças da sociedade em que ocorre o processo traumático de representação do trauma cultural, a literatura pode ser uma ferramenta artística que proporciona reflexões a respeito das rupturas que a identidade e memória coletiva sofreram. Através de um narrador difuso, de uma narrativa fragmentada e de uma história esquecida, revisita-se criativamente as memórias, inventa-se a narrativa e busca-se uma estratégia de inovação daquilo que pode conectar o que foi dividido. Para o narrador, costurar a narrativa é um exercício que traz as memórias juntas e propõe uma nova história, mais complexa, mais plural, cheia de vazios por causa das vidas ceifadas, mas com espaço para aquilo que se perdeu, como o agito de um bar num sábado à noite, repleto de pessoas de diferentes identidades.

REFERÊNCIAS

- A CHRONOLOGY of the Conflict - 1975. **Conflict Archive on the Internet (CAIN)**, c 1996-2022. Disponível em: cain.ulst.ac.uk/othelem/chron/ch75.htm. Acesso em: 27 mar. 2022.
- ALEXANDER, Jeffrey C. Toward a Theory of Cultural Trauma. In: ALEXANDER, Jeffrey C. *et al.* (ed.). **Cultural trauma and collective identity**. Londres: University of California Press, 2004. p. 1-30.
- ALEXANDER, Neal. Remembering to forget: Northern Irish fiction after the Troubles. In: BREWSTER, Scott; PARKER, Michael (ed.). **Irish Literature Since 1990: Diverse Voices**. Manchester: Manchester University Press, 2009. p. 272-283.
- APPEAL for stories of the 'most bombed hotel in Europe' **BBC News**. Londres, 31 jan. 2011. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-12322222>. Acesso em: 18 set. 2017.
- ARTHUR, Paul; COWELL-MEYERS, Kimberly *et al.* Ian Paisley. **Encyclopedia Britannica**, 02 abr. 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ian-Paisley>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Unicamp, 2011.
- ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 115-128, 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>. Acesso em: 09 out. 2022.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. ed. 9. Campinas: Papyrus, 2012.
- AZNAR-FARIAS, Maria; SCHOEN-FERREIRA, Teresa Helena. Estados de identidade: uma análise da nomenclatura. **Aletheia**, Canoas, n. 26, p. 62-66, dez. 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-03942007000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 27 mar. 2022.
- BARTNIK, Ryszard. [Un]successful "metabolization" of the Northern Irish War: The post-troubles trauma in Glenn Patterson's writing. **Studia Anglica Posnaniensia**, Poznań, v. 45, n. 1, p. 163-173, 2009.

BATEMAN, Colin. **Divorcing Jack**. Londres: HarperCollins, 1994.

BBC. The day the Troubles began. **BBC History**. Londres: BBC, 2018?. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/history/events/day_troubles_began. Acesso em: 27 mar. 2022. Acesso em: 10 nov. 2018.

BBC. Good Friday Agreement. **BBC History**. Londres: BBC, 2017?. Disponível em http://www.bbc.co.uk/history/events/good_friday_agreement. Acesso em: 8 ago. 2017.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1987.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOLFARINE, Mariana. **Between “Angels and Demons”**: Trauma and Fictional Representations of Roger Casement. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15012016-140005/pt-br.php>. Acesso em: 5 fev. 2023.

BOULTON, David. **The UVF, 1966-1973: An Anatomy of Loyalist Rebellion**. Dublin: Gill and Macmillan Limited, 1973.

BOYLE, Kevin; HADDEN, Tom. **Northern Ireland: The Choice**. Londres: Penguin, 1994.

BRÉADÚN, Deaglán de. **The Far Side of Revenge - Making peace in Northern Ireland**. Cork: The Collins Press, 2001.

BURNS, Anna. **No Bones**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2002.

BURNS, Anna. **Milkman**. Londres: Faber and Faber, 2018.

CALAME, Jon; CHARLESWORTH, Esther. Belfast. *In*: CALAME, Jon; CHARLESWORTH, Esther. **Divided Cities: Belfast, Beirut, Jerusalem, Mostar, and Nicosia**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2009. p. 61-81.

CALVERT, John. Stench Warfare in Belfast's Worst Nightclub, The Crescent. **Vice**. 30 jul. 2014. Disponível em: www.vice.com/en_uk/article/ez8epp/john-calvert-the-crescent-bar-belfast. Acesso em: 27 mar. 2022.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. *In*: CANDIDO, Antonio. **A Personagem da Ficção**. 10a ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 51-80.

CARROLL, Claire; KING, Patricia (ed.). **Ireland and Postcolonial Theory**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2003.

CARUTH, Cathy. Introduction. *In*: CARUTH, Cathy (ed.). **Trauma**: explorations in memory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. p. 3-11.

CARUTH, Cathy. Introduction: The Wound and The Voice. *In*: CARUTH, Cathy. **Unclaimed experience**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996. p. 1-9.

CHAMBERS, John. Mountainview Tavern Bomb 5th April 1975. **Belfast Child**: Remembering the Victims. 4 abr. 2016. Disponível em: belfastchildis.com/2016/04/04/mountainview-tavern-bomb-5th-april-1975. Acesso em: 27 mar. 2022.

CHAMBERS, John. Tag Archives: the Four Step Inn. **Belfast Child**: Remembering the Victims. 28 set. 2005. Disponível em: belfastchildis.com/tag/the-four-step-inn. Acesso em: 27 mar. 2022.

COMISSÃO EUROPEIA. Protocolo relativo à Irlanda/Irlanda do Norte. **Comissão Europeia**, 2020. Disponível em: ec.europa.eu/info/strategy/relations-non-eu-countries/relations-united-kingdom/eu-uk-withdrawal-agreement/protocol-ireland-and-northern-ireland_pt. Acesso em: 25 nov. 2022.

CONSELHO EUROPEU E CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA. Cronologia - Acordo de Saída EU-Reino Unido. **Conselho Europeu e Conselho da União Europeia**, 2022. Disponível em: www.consilium.europa.eu/pt/policies/eu-relations-with-the-united-kingdom/the-eu-uk-withdrawal-agreement/timeline-eu-uk-withdrawal-agreement. Acesso em: 25 nov. 2022.

CONSELHO EUROPEU E CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA. O Protocolo relativo à Irlanda/Irlanda do Norte em síntese. **Conselho Europeu e Conselho da União Europeia**, 2023. Disponível em: <https://www.consilium.europa.eu/pt/policies/eu-relations-with-the-united-kingdom/the-eu-uk-withdrawal-agreement/the-protocol-on-ireland-and-northern-ireland-explained/>. Acesso em: 29 out. 2023.

COSTELLO, Mary. **Titanic Town**. Belfast: Methuen, 1992.

CROOK, Lynne. "You being funny again?": Comedy and the everyday in Glenn Patterson's *The International and Number 5*. **Comedy Studies**, v.4, n. 1, p. 83-94, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1386/cost.4.1.83_1. Acesso em: 18 out. 2019.

DEANE, Seamus. Introduction. *In*: DEANE, Seamus. **Nationalism, colonialism and literature**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. p. 3-20.

DAWSON, Graham. **Making peace with the past**: memory, trauma and the Irish Troubles. Manchester: Manchester University Press, 2007.

DUGGAN, Marian. **Queering Conflict**: Examining Lesbian and Gay Experiences of Homophobia in Northern Ireland. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012.

ECO, Umberto. Protocolos ficcionais. *In*: ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 123-147.

ENRIGHT, Anne. Anne Enright on reading *The International*. *In*: PATTERSON, Glenn. **The International**. Belfast: Blackstaff Press, 2011. p. 257-260.

ERIKSON, ERIK H. **Identity**: Youth and Crisis. New York: W. W. Norton & Company, 1968.

EYERMAN, Ron. Cultural Trauma: Slavery and the formation of African American identity. *In*: ALEXANDER, Jeffrey C. *et al.* (ed.). **Cultural trauma and collective identity**. Londres: University of California Press, 2004. p. 60-111.

FERNANDES, Maria de Fátima Neves. **Os "Troubles" no romance contemporâneo irlandês**: *Fat Lad e Reading in the Dark* ou a memória na articulação da identidade. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses) – Universidade do Minho, Braga, 2010. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/21943>. Acesso em: 15 nov. 2022.

GARLAND, Roy. **Gusty Spence**. Belfast: The Blackstaff Press Limited, 2011.

GIESEN, Bernhard. The Trauma of Perpetrators: The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity. *In*: ALEXANDER, Jeffrey C. *et al.* (ed.). **Cultural trauma and collective identity**. Londres: University of California Press, 2004. p. 112-154.

GLENN Patterson: Biography. **British Council**. Disponível em: <https://literature.britishcouncil.org/writer/glenn-patterson>. Acesso em: 17 nov. 2019.

GOOD Vibrations. Direção: Lisa Barros D'Sa e Glenn Leyburn. Roteiro: Colin Carberry e Glenn Patterson. *[S. l.]*: Canderblinks Film and Music; Revolution Films, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMILTON Family History. **Ancestry**. Disponível em: <https://www.ancestry.com/name-origin?surname=hilton#:~:text=Scottish%20and%20northern%20Irish%3A%20habitational,Hamil%20in%20a%20few%20cases>. Acesso em: 9 jul. 2020.

HARTE, Liam; PARKER, Michael. **Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories**. Londres: Palgrave Macmillan, 2000.

HARTOG, François. A testemunha e o historiador. *In*: HARTOG, François. **Evidência da história: o que os historiadores veem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 203-228.

HEIDEMANN, Birte. **Post-Agreement Northern Irish Literature: Lost in a Liminal Space?** Londres: Palgrave Macmillan, 2016. *E-book*. DOI 10.1007/978-3-319-28991-5. (Paginação irregular).

HICKS, Patrick. A Conversation with Glenn Patterson. **New Hibernia Review/Iris Éireannach Nua**, v. 12, n. 2, p. 106-119, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25660780>. Acesso em: 16 out. 2019.

HISTORY of the Europa Hotel Belfast, **Hastings Hotels Northern Ireland**, 2021?. Disponível em: <https://www.hastingshotels.com/europa-belfast/history.html>. Acesso em: 26 fev. 2021.

HUGHES, Michael. **Ireland divided: the roots of the modern Irish problem**. Cardiff: University of Wales Press, 1994.

IZARRA, Laura P. Z.; MUTRAN, Munira H. (ed.). **Lectures 2013**. São Paulo: Humanitas: Cátedra de Estudos Irlandeses W. B. Yeats, 2014.

JOHNSTON, Wesley. History – Belfast Urban Motorway & Westlink. **Northern Ireland Roads Site**, 2022. Disponível em: <http://www.wesleyjohnston.com/roads/belfasturbanmotorway.html>. Acesso em: 05 fev. 2023.

KENNEDY-ANDREWS, Elmer. **Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969: (De-)Constructing the North**. Dublin: Four Courts Press, 2003.

KENNY, Colum. **Moments that changed us**. Dublin: Gill & Macmillan, 2005.

KIRKLAND, Richard. Introduction: the Interregnum, the Institution and the Critic. *In*: KIRKLAND, Richard. **Literature and Culture in Northern Ireland Since 1965: Moments of Danger**. Londres: Longman, 1996. p. 1-18.

KIRKLAND, Richard. **Identity Parades: Northern Irish Culture and Dissident Subjects**. Liverpool: Liverpool University Press, 2002.

LEGG, George. Post-Troubles Northern Irish Fiction. *In*: BRADFORD, Richard (ed.). **The Wiley Blackwell companion to contemporary British and Irish literature**. Chichester: John Wiley & Sons, 2021, v. 1, p. 693-702.

LINGARD, Joan. **The Twelfth Day of July**. Londres: Hamilton, 1970.

LOUGHINSISLAND: A night watching a World Cup match that ended in terror. **BBC**. 9 jun. 2016. Disponível em: www.bbc.co.uk/news/uk-northern-ireland-13867328. Acesso em: 27 mar. 2022.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. Tradução: Lúcia Haddad. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 17, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110>. Acesso em: 27 mar. 2022.

MADDEN, Deirdre. **Hidden Symptoms**. Nova York: Atlantic Monthly Press, 1986.

MADDEN, Deirdre. **One by One in the Darkness**. Londres: Faber and Faber, 1996.

MAGENNIS, Caroline. Interview with Glenn Patterson. In: LIONS, Paddy; O'MALLEY-YOUNGER, Alison (eds). **No Country for Old Men**: Fresh Perspectives in Irish Literature (Reimagining Ireland, v. 4). Bern: Peter Lang, 2009. p. 115-121.

MAGENNIS, Caroline. **Sons of Ulster**: Masculinities in contemporary Northern Irish novel (Reimagining Ireland, v. 26). Bern: Peter Lang, 2010.

MAGENNIS, Caroline. Re-writing Protestant history in the novels of Glenn Patterson. **Irish Studies Review**, v. 23, n. 3, p. 348-360, 2015.

MARCIA, J. E. Development and validation of ego-identity status. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 3, n. 5, p. 551-558, 1966. doi: 10.1037/h0023281. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/fulltext/1966-07584-001.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2021.

MCCLEMENTS, Freya. Britain's foreign secretary warns against over-estimating how quickly protocol deal might be reached. **Irish Times**, 15 nov. 2022. Disponível em: www.irishtimes.com/world/uk/2022/11/15/britains-foreign-secretary-warns-against-over-estimating-how-quickly-protocol-deal-might-be-reached/. Acesso em: 25 nov. 2022.

MCCLEMENTS, Freya. Belfast Agreement at 25: Plea for Stormont renewal to avoid leaving peace efforts 'in vain'. **Irish Times**, 7 abr. 2023. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/politics/2023/04/07/belfast-agreement-at-25-plea-for-stormont-renewal-to-avoid-leaving-peace-efforts-in-vain/>. Acesso em: 28 out. 2023.

MCCOURT, Malachy. **Danny Boy**: The Legend of The Beloved Irish Balad. Philadelphia: Running Press, 2013. *E-book*.

MCGUIRE, Matthew. The “Troubles” and Modern Memory: Remembering and Forgetting in Glenn Patterson’s *That Which Was*. **New Hibernia Review**, v. 19, n. 1, p. 60-76, primavera 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/577374>. Acesso em: 15 nov. 2022.

MCGURK’S Bar: Campaign for Truth. **McGurk’s Bar**, c2022. Disponível em: <http://mcgurksbar.com>. Acesso em: 27 mar. 2022.

MCKITTRICK, David; KELTERS, Seamus; FEENEY, Brian; THORNTON, Chris. **Lost Lives: The stories of men, women and children who died as a result of Northern Ireland troubles**. Edimburgo: Mainstream Publishing Company, 1999.

MACLAVERTY, Bernard. **Cal**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1983.

MCNAMEE, Eoin. **Resurrection Man**. Londres: Picador, 1994.

MEREDITH, Robbie. Literary Belfast Walking Tour. **Culture Northern Ireland.org**, 4 de jan. 2006. Disponível em: <https://www.culturenorthernireland.org/features/literature/literary-belfast-walking-tour>. Acesso em: 26 fev. 2021.

MEREDITH, Fionola. Life goes on at the most bombed hotel in the world. **Irish Times**, 6 jan. 2017. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/life-and-style/people/life-goes-on-at-the-most-bombed-hotel-in-the-world-1.2901861>. Acesso em: 27 fev. 2021.

MILLS, Richard; PATTERSON, Glenn. Nothing Has to Die: An Interview with Glenn Patterson. **Writing Ulster**, n. 6, p. 113-129, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30022139>. Acesso em: 16 out. 2019.

MOORMAN, John. Why is Anglican/Roman Catholic Dialogue Possible Today?. **IARCCUM.org**. Disponível em: <https://iarccum.org/doc/?d=38>. Acesso em: 10 jul. 2020.

ONE City One Book and Glenn Patterson. **Culture Northern Ireland**, 14 mai. 2012. Disponível em: <https://www.culturenorthernireland.org/features/literature/one-city-one-book-and-glenn-patterson>. Acesso em: 17 nov. 2019.

Ó TUAMA, Pádraig. After the war. *In*: Ó TUAMA, Pádraig. **Sorry for your troubles**. 2 ed. Norwich: Canterbury Press, 2016. p. 66-67.

PATTEN, Eve. Fiction in Conflict: Northern Ireland’s Prodigal Novelists. *In*: BELL, Iana (ed). **Peripheral visions: images of nationhood in contemporary British fiction**. Cardiff: University of Wales Press, 1995.

PATTERSON, Glenn. **Burning Your Own**. Belfast, Blackstaff Press, 2013.

PATTERSON, Glenn. **Fat Lad**. Belfast: Blackstaff Press, 1992.

PATTERSON, Glenn. **The International**. Belfast: Blackstaff Press, 2008.

PATTERSON, Glenn. Life on the edge: how will Brexit affect the Northern Irish border? **The Guardian**, Londres, 15 abr. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/uk-news/2017/apr/15/brexit-northern-irish-border>. Acesso em: 19 ago. 2017.

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

PATTERSON, Glenn. **Number 5**. Londres, Penguin. 2005.

PATTERSON, Glenn. **That Which Was**. Londres, Penguin. 2005.

PATTERSON, Glenn; SHIELDS, Paula. Patterson's Big Theme: When Ulster Was Normal. **Fortnight**, n. 414, p. 20-21, maio 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25560868>. Acesso em: 16 out. 2019.

PELASCHIAR, Laura. Transforming Belfast: The Evolving Role of the City in Northern Irish Fiction. **Irish University Review**, v. 30, n. 1, p. 117-131, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11368/1721107>. Acesso em: 27 mar. 2022.

PELASCHIAR, Laura. The City as Text: The Case of Belfast: From Gothic Horror-Story to Post-Modern Novel. **Prospero**, n. 10, p. 179-92, 2003.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, abr. 2011. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: ROSENFELD, Anatol. **A Personagem da Ficção**. 10a ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RADCLIFFE, Zane. **London Irish**. Cambridge: Black Swan, 2002.

RADCLIFFE, Zane. **Big Jessie**. Cambridge: Black Swan, 2003.

ROSNOW, Ralph L. Rumor and gossip in interpersonal interaction and beyond: A social exchange perspective. In: KOWALSKI, R. M. (ed.). **Behaving Badly: Aversive Behaviors in Interpersonal Relationships**. [S. l.]: American Psychological Association, 2001. p. 203-232. <https://doi.org/10.1037/10365-008>

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

SINN Féin: o que significa a vitória do antigo braço político do IRA que quer Irlanda do Norte fora do Reino Unido. **BBC**, 8 mai. 2022. Disponível em: www.bbc.com/portuguese/internacional-61372072. Acesso em: 25 nov. 2022.

SCHMIDEDER, Veronika. **Living Belfast**: Representations of the City in Glenn Patterson's Novels. 2012. Tese (Doutorado em Inglês) – Universidade Humboldt de Berlim, Berlim, 2012.

SMELSER, Neil J. Psychological trauma and cultural trauma. *In*: ALEXANDER, Jeffrey C. *et al.* (ed.). **Cultural trauma and collective identity**. Londres: University of California Press, 2004. p. 31-59.

SMYTH, Gerry. **The Novel and the Nation**: Studies in the New Irish Fiction. Londres: Pluto Press, 1997.

SZTOMPKA, Piotr. The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies. *In*: ALEXANDER, Jeffrey C. *et al.* (ed.). **Cultural trauma and collective identity**. Londres: University of California Press, 2004. p. 155-195.

VEENSTRA, A. G. A. **"Not my troubles anymore"**: Memories of Trauma, Violence and Belonging in Bernard MacLaverty's "Cal", Brian Moore's "Lies of Silence" and Glenn Patterson's "The International". 2015. Dissertação (Mestrado em Inglês) – Universidade de Utrecht, Utrecht, 2015. Disponível em: <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/20561>. Acesso em: 27 mar. 2022.

VLIET, Vera van. **Gender and National Identity, the Arts, and The Troubles**: The "Queer" Figure. 2013. Dissertação (Mestrado em Inglês) – Universidade de Utrecht, Utrecht, 2013. Disponível em: <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/15818>. Acesso em: 27 mar. 2022.

"WE Shall Overcome" ... The History of the Struggle for Civil Rights in Northern Ireland 1968 - 1978 by NICRA (1978). **Conflict Archive on the Internet (CAIN)**. Disponível em: <http://cain.ulst.ac.uk/events/crights/nicra/nicra781.htm>. Acesso em: 10 nov. 2018.

WILSON, Robert McLiam. **Eureka Street**. Nova York: Arcade Publishing, 1997.

SOBRE A AUTORA

Jessica Grant Craveiro

É mestre em Letras pelo Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo, com foco na literatura norte-irlandesa e no trauma cultural dos *Troubles*. Graduiu-se como bacharel em Letras, habilitação Inglês e Português, pela Universidade de São Paulo. Também possui graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Faculdade Cásper Líbero. Com experiência profissional na área de tradução, comunicação social e audiovisual, trabalha atualmente com comunicação institucional no terceiro setor.

ÍNDICE REMISSIVO

A

acordo 15, 18, 24, 25, 27, 36, 38, 42, 43, 44, 48, 57, 58, 64, 67, 77, 85, 86, 99, 110, 112, 118, 127, 136, 142, 144, 147, 150, 152, 157, 164

Acordo da Sexta-Feira Santa 16, 34, 39

Acordo de Belfast 12, 15, 16, 164, 166

Associação de Direitos Civis da Irlanda do Norte 13, 34, 49, 121, 164

B

Belfast 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 30, 38, 41, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 65, 67, 68, 71, 75, 79, 80, 88, 93, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 107, 109, 122, 127, 132, 133, 134, 150, 164, 165, 166, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179

britânico 14, 15, 43, 46, 60, 61, 64, 69, 134, 137

C

católicos 12, 13, 14, 34, 44, 45, 47, 48, 49, 52, 54, 62, 68, 69, 71, 72, 85, 88, 97, 98, 102, 119, 125, 138

cessar-fogo 15, 16, 18, 19, 21, 22, 27, 28, 30, 34, 39, 47, 52, 55, 57, 58, 67, 92, 93, 113, 121, 124, 126, 164, 167

Clive White 21, 97, 122, 123, 128, 145

colonialismo 13, 42, 43, 91

comemorações 12, 159

complexidade 86, 124, 170

conflito 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 39, 40, 41, 42, 46, 49, 50, 51, 56, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 96, 102, 103, 104, 106, 108, 110, 113, 116, 117, 118, 124, 126, 127, 128, 137, 143, 144, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169

Conflitos da Irlanda do Norte 82

D

direitos civis 13, 14, 34, 49, 67, 112

Domingo Sangrento 34

E

entrelugar 84, 90, 91, 93, 96

Estruturação 121

F

ficção 24, 28, 35, 39, 42, 55, 76, 87, 91, 112, 137, 146, 147, 157, 158, 161, 162, 174

fluxo de consciência 122, 124, 125, 126, 151

G

Glenn Patterson 14, 16, 17, 18, 26, 34, 41, 83, 121, 134, 158, 161, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179

Grã-Bretanha 12, 15, 44, 45, 69

I

identidade 18, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 41, 45, 59, 63, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 135, 145, 146, 157, 162, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 174

identidade híbrida 31, 82, 88, 89, 96, 97, 104, 110, 112, 117

Ingrid Titterington 121, 123, 128

IRA 13, 14, 15, 16, 22, 38, 46, 47, 49, 52, 53, 54, 56, 58, 64, 66, 103, 179

Irish Republican Army 13, 46

Irlanda do Norte 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 23, 24, 25, 26, 28, 32, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 69, 71, 72, 73, 77, 79, 80, 82, 83, 87, 91, 93, 96, 97, 99, 100, 102, 104, 108, 109, 110, 114, 116, 117, 121, 124, 134, 135, 137, 144, 159, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 173, 179

J

Jamesie 73, 74, 82, 83, 88, 89, 91, 95, 96, 144, 145

L

lembranças 32, 40, 100, 124, 134, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 151, 168

M

memória 14, 21, 23, 26, 27, 29, 30, 32, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 50, 51, 66, 67, 73, 76, 77, 78, 82, 83, 86, 88, 110, 112, 113, 117, 118, 120, 121, 122, 124, 126, 134, 135, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 174

memória coletiva 21, 29, 30, 32, 41, 73, 76, 83, 110, 121, 124, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 156, 157, 161, 162, 164, 170, 174

N

nacionalismo 43, 45, 46, 83, 114, 144

narrador 18, 20, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 37, 39, 48, 50, 52, 59, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 75, 76, 77, 80, 82, 83, 86, 88, 92, 93, 97, 98, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 149, 151, 155, 156, 158, 162, 167, 168, 169, 170

narrativa 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 52, 55, 60, 61, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 80, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 93, 101, 103, 104, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 154, 155, 156, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170

NICRA 13, 14, 18, 22, 34, 35, 36, 49, 50, 52, 63, 64, 70, 89, 112, 113, 121, 143, 152, 164, 179

Northern Ireland Civil Rights Association 13

O

orientação sexual 61, 82, 84, 85, 99, 100, 102, 104, 111, 113, 118, 169

P

paramilitares 14, 15, 45, 103, 125, 134

paz 16, 23, 29, 30, 39, 40, 52, 58, 68, 78, 79, 87, 112, 127, 134, 164

personagens 16, 20, 21, 26, 27, 30, 32, 39, 40, 49, 70, 71, 73, 86, 88, 89, 93, 96, 97, 98, 114, 116, 121, 122, 123, 125, 128, 132, 133, 134, 144, 145, 146, 148, 158, 161, 168, 169

política 13, 15, 29, 45, 54, 58, 73, 78, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 97, 100, 108, 172, 178

pós-modernismo 84

protagonista 18, 34, 59, 82, 86, 93, 97, 99, 101, 111, 113, 114, 116, 136, 138, 145, 156

protestantes 12, 13, 26, 44, 47, 53, 54, 60, 67, 68, 69, 71, 72, 85, 88, 90, 95, 97, 98, 102, 108, 119, 138

R

Reino Unido 12, 13, 15, 16, 43, 44, 58, 61, 69, 91, 99, 165, 166, 173, 179

religião 82, 83, 94, 95, 96, 108

reminiscências 20, 21, 32, 34, 36, 100, 109, 122, 124, 126, 128, 130, 131, 145, 156, 158, 168

repressões 14

S

sectárias 27, 30, 31, 69, 80, 82, 84, 88, 90, 95, 99, 109, 112, 117, 168, 169

Sinn Féin 15

sociedade 12, 14, 18, 21, 24, 25, 28, 29, 31, 32, 41, 42, 44, 53, 59, 61, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 84, 86, 87, 93, 95, 97, 99, 100, 103, 104, 108, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 123, 127, 128, 137, 138, 144, 148, 161, 162, 164, 167, 169, 170

sociedade norte-irlandesa 14, 21, 28, 71, 76, 95, 99, 138

Stanley 21, 55, 97, 121, 123, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 148

T

técnicas narrativas 32, 121, 144, 150, 156, 158, 159, 168

The International 13, 14, 16, 18, 19, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 38, 39, 41, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 61, 62, 63, 64, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 86, 109, 110, 111, 116, 118, 119, 121, 124, 126, 128, 135, 137, 143, 144, 153, 159, 162, 164, 166, 167, 170, 173, 174, 178, 179

trauma cultural 14, 23, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 102, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 121, 123, 126, 127, 143, 144, 147, 157, 158, 159, 161, 162, 165, 167, 168, 170

Troubles 12, 14, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 38, 39, 41, 42, 45, 47, 54, 56, 61, 63, 66, 71, 72, 73, 75, 80, 82, 83, 84, 87, 91, 96, 97, 99, 102, 103, 104, 107, 109, 110, 111, 117, 119, 121, 123, 124, 126, 128, 134, 137, 141, 144, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 168, 171, 172, 174, 175, 177, 179

U

Ulster Volunteer Force 12, 45, 49

união 12, 13, 43, 58, 62, 64, 69, 70, 71, 98, 140

União Europeia 12, 16, 165, 166, 173

unionistas 13, 15, 43, 45, 46, 47, 49, 53, 58, 69, 70, 76, 90, 108, 165

UVF 12, 13, 15, 19, 41, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 66, 76, 121, 125, 126, 164, 172

V

violência 13, 14, 16, 17, 18, 24, 28, 29, 31, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 53, 56, 58, 61, 63, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 74, 76, 80, 82, 83, 88, 89, 92, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 112, 113, 117, 118, 119, 121, 125, 127, 134, 135, 137, 162, 163, 164, 168, 169

vocabulário ficcional 35

voz narrativa 83, 131, 145

Cátedra W B Yeats de Estudos Irlandeses

Programa de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

www.pimentacultural.com

O Poder de Lembrar

Narrativa, memória e trauma cultural
em *The International*, de Glenn Patterson



USP



Government of Ireland
Emigrant Support Programme
An tSúil Ceolúil Tuairiscí agus Tíoból
Bhonnscríobh na hÉireann



Ambasáid na hÉireann
Embassy of Ireland



Ard-Chonsalacht na hÉireann
Consulate General of Ireland

PPGELLI
50 anos

