

HISTÓRIA E PERFORMATIVIDADE EM *DAYS WITHOUT END* DE SEBASTIAN BARRY

HISTORY AND PERFORMATIVITY IN SEBASTIAN BARRY'S *DAYS WITHOUT END*

Victor Augusto da Cruz Pacheco⁶⁵

Resumo: Este artigo analisará o romance *Days Without End* (2016) do premiado escritor irlandês Sebastian Barry, considerando a relação intrínseca entre personagem e linguagem que se estabelece na obra. Tendo por pressuposto teórico o conceito de performatividade textual (BERNS, 2009), considera-se que os processos de fluidez de gênero do narrador-personagem, Thomas McNulty, também podem ser aplicados para a análise da forma narrativa. Neste sentido, linguagem e forma narrativa em *Days Without End* emulam a aquisição linguística na Irlanda, aparecendo textualmente dentro do romance através do Hiberno-English e da oralidade da narração.

Palavras-chave: Literatura Irlandesa; História; Performatividade; Forma narrativa.

Abstract: This article will analyze the novel *Days Without End* (2016) by award-winning Irish writer Sebastian Barry, considering the intrinsic relationship between character and language. Based on a textual performativity (BERNS, 2009), it will be considered that the processes of gender fluidity of the character-narrator, Thomas McNulty, can also be applied to the narrative form. In this sense, language and narrative form in *Days Without End* emulate the historical configuration of language acquisition in Ireland, appearing textually through Hiberno-English and the orality of the narration.

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

⁶⁵ Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4785-5394>. E-mail: victor.augusto.pacheco@usp.br.

1. INTRODUÇÃO

A partir da década de 1980, com a virada pós modernista que tentava “desnaturalizar os elementos dominantes do nosso modo de viver”⁶⁶ (HUTCHEON, 1989, p. 2 — tradução nossa), a historiografia começou a ser repensada desde a sua relação discursiva na construção dos fatos históricos e sua relação com o “real”. Isso se deveu muito pela percepção de que a história era uma elaboração discursiva e que estava tão suscetível às demandas ideológicas da sociedade e da subjetividade que a escreve quanto um artifício de ficção. O historiógrafo Hayden Whyte, por exemplo, distinguiu a escrita historiográfica pelos modos romântico, trágico, cômico e irônico de construção textual do evento relatado, tendo por base o livro de crítica literária, *Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye. Posto isso, a correlação entre a escrita da história e a escrita da ficção é acentuada pelo processo de metaficcionalidade da literatura que desmascarou os próprios atos representativos.

É também na década de 1980 que o premiado escritor irlandês Sebastian Barry⁶⁷ começa sua jornada como escritor. Segundo Fintan O’Toole (1997) as peças e narrativas de Barry estão permeadas por enredos que lidam com o entrelaçamento do passado da família do autor com os acontecimentos históricos da Irlanda. Para O’Toole, Barry se interessa em personagens que são “sobras da história, homens e mulheres derrotados e descartados em suas épocas. (...) São inadaptados, anómalos, forasteiros”⁶⁸ (O’TOOLE, 1997, p. vii).

⁶⁶ “de-naturalize some of the dominant features of our way of life” (HUTCHEON, 1989, p. 2)

⁶⁷ Sebastian Barry é um poeta, romancista e dramaturgo irlandês. Nasceu em Dublin (1955) e se formou em inglês e latim pela Trinity College Dublin. Foi indicado aos prêmios Man Booker Prize (*The Secret Scripture*, 2008 e *On Canaan’s Side*, 2011) e ganhou James Tait Black Memorial Prize (*The Secret Scripture*, 2008), Walter Scott Prize (*On Canaan’s Side*, 2011 e *Days Without End*, 2016) e Costa Book of the Year (*The Secret Scripture*, 2008 e *Days Without End*, 2016). Com a publicação de *Days Without End*, Barry é o único escritor a ser premiado duas vezes pelo Costa Book of Year e Walter Scott Prize.

⁶⁸ “history’s leftovers, men and women defeated and discarded by their times. [. . .] They are misfits, anomalies, outlanders.” (O’TOOLE, 1997, p. vii)

Em uma entrevista disponível no seu segundo romance, *Anne Dunne* (2002), Barry comenta que seu desejo sempre foi

to recover someone from the blank of official history, where their stories can't be written and, therefore, die away. I realize that in doing so in plays and novels, I have maligned them in the sense that I have fictionalized and made them up, though their origin may be in real people. So I have falsified them, often members of my own family, in order to perpetuate them. I am interested also not so much in a type of character, but in those individuals that stand in the memory, solitary and seemingly unimportant, against whom the years move like a black color to eradicate them.⁶⁹ (BARRY, 2002)

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

Este percurso crítico poderia definir o romance *Days Without End* (2016), o qual narra em primeira pessoa a história de Thomas McNulty, tio tataravô de Sebastian Barry que, aos 15 anos, migra para os Estados Unidos em 1851, fugindo da Grande Fome irlandesa. A história deste membro da família do

⁶⁹ recuperar alguém do espaço em branco da história oficial, onde suas histórias não podem ser escritas e, portanto, desaparecem. Percebo que, ao fazê-lo em peças e romances, eu os ofendi no sentido de que os ficcionalizei e os inventei, embora sua origem possa estar em pessoas reais. Por isso, eu os falsifiquei, muitas vezes com membros da minha própria família, a fim de perpetuá-los. Também estou interessado não tanto em um tipo de personagem, mas naqueles indivíduos que ficam na memória, solitários e aparentemente sem importância, contra os quais os anos se movem como uma tinta preta para erradicá-los. (BARRY, 2002 — tradução nossa)

autor já havia sido trabalhada na peça *White Woman Street* de 1992. Na peça, Thomas McNulty, que aparece como Soldado O'Hara, é confrontado por um acontecimento do seu passado e morre devido a um tiro ocorrido durante um assalto em uma estrada de Ohio. Já no romance, Barry re-imagina o destino deste membro familiar, mas sem o final trágico apresentado na peça, tomando outras dimensões históricas e particulares para o personagem. Além de utilizar seu tio tataravô como base, Barry se inspira na homossexualidade do filho a quem ele dedica o livro.

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

Nosso intuito ao apontar essa relação entre os acontecimentos histórico-sociais que envolvem a construção de ideais nacionais e linguísticos e o personagem da obra literária é analisar que os mesmos processos de fluidez entre termos binários também pode ser aplicados para a análise da forma narrativa. Numa entrada do *The Living Handbook of Narratology* (2009), performatividade é a capacidade de evocar ações, sendo realizada de duas maneiras: a primeira é a “encenação corporal da narrativa” baseado no sentido

de performance teatral da palavra; a segunda é a apresentação não-corporal de ações desde o ponto de vistas dos diálogos entre personagens e através da mediação de um narrador. Neste último caso, o próprio ato de narração é o fator performativo do texto (BERNS, 2009). Segundo Ute Berns (2009), autor da entrada,

Analyses of the act of narration tend to emphasize the narrative's performativity in a larger pragmatic and cultural context, possibly taking account of the empirical author or of paratextual matter and stressing the narrative act as a mode of cultural agency that engages with cultural conventions and shapes collective identities.⁷⁰ (BERNS, 2009, p. 373)

Neste sentido, o “contexto pragmático e cultural” da performatividade textual pode ser pensado através das relações históricas de gênero e sexualidade que estamos desenvolvendo ao longo deste artigo. Susan Lanser (1995) afirma que “gênero, sexualidade e sexo constituem elementos narratológicos significativos”⁷¹ (LANSER, 1995, p. 90 — tradução nossa) e sugere que “textos, assim como corpos, performam sexo, gênero e sexualidade”⁷² (LANSER *apud* BERNS, 2009, p. 104 — tradução nossa). Para além desse aparato teórico, o trabalho de Krzysztof Kulawik (2009), analisando a linguagem e forma narrativa de obras da América Latina, aponta que as marcas de ambiguidade e transgressão sexual das obras se mostravam presente no uso linguístico e formal da narrativa. Para Kulawik

⁷⁰ “As análises do ato de narração tendem a enfatizar a performatividade da narrativa num largo contexto pragmático e cultural, possivelmente levando em conta o autor empírico ou as questões paratextuais e acentuando o ato narrativo como um modo de agência cultural que se engaja com as convenções culturais e modelam as identidades coletivas” (Idem, s/p — tradução nossa)

⁷¹ “that gender, sexuality, and sex constitute narratologically significant elements”

⁷² “texts, like bodies, perform sex, gender and sexuality” (LANSER *apud* BERNS, 2009, p. 104).

Tanto las técnicas narrativas como las discursivas (relacionadas con el autor, el texto y el lector implícito) constituyen factores modalizadores que contribuyen a la desestabilización de la identidad sexual de los sujetos por medio de una constitución formal particular de los textos, lo que venimos llamando ‘el travestismo lingüístico’.⁷³ (KULAWIK, 2009, p. 135)

O “travestismo lingüístico” de Kulawik é a “relação relativista-bilateral dos componentes do conteúdo e da forma do texto literário” que se condicionam mutuamente através das “circunstâncias discursivas e semântico-pragmáticas” (KULAWIK, 2009, p. 175). As obras analisadas por Kulawik contêm personagens travestis e andrógenas e as narrativas, em termos lingüísticos e formais, apresentam características ambíguas ou transgressivas, através de uma linguagem experimental, no que diz respeito tanto à representação, quanto às formulações de forma literária. Essa característica transgressiva ou ambígua somente é possível ser determinada a partir da configuração social de gênero e sexualidade, concebida por práticas reguladoras geradas pelo sistema sexo/gênero/desejo que institui “oposições discriminadas e assimétricas entre ‘feminino’ e masculino” através da heterossexualização do desejo sexual (BUTLER, 2003). Ou seja, forma e conteúdo mostram uma inter-relação indissociável nas obras analisadas pelo crítico e dependem do contexto semântico-pragmático para que sejam completamente compreendidas. Neste sentido, linguagem e forma narrativa em *Days Without End* emulam a representação histórico-social. A performatividade de gênero de McNulty, que tem como centralidade o binarismo masculino/feminino, é um fator constitutivo da linguagem e da própria forma narrativa. Para tanto,

⁷³ Tanto as técnicas narrativas como as discursivas (relacionadas com o autor, texto e leitor implícito) constituem fatores modalizadores que contribuem para a desestabilização da identidade sexual dos sujeitos por meio de uma constituição formal particular dos textos, ao que viemos chamando de ‘o travestismo lingüístico’. (KULAWIK, 2009, p. 135 — tradução nossa)

analisaremos a construção do narrador-personagem, indicando a construção performativa do gênero junto com as fontes historiográficas utilizadas pelo autor. Num segundo momento, percorreremos a consolidação linguística no território irlandês, apontando as configurações híbridas da linguagem, indicando a condição oral do texto narrativo. Com isso, veremos que *Days Without End* propõe uma relação direta entre personagem, linguagem, forma narrativa e história.

2. “BIOGRAPHICAL VENTURES”: PERFORMATIVIDADE E TEXTO

A proposta de Kulawik (2009, p. 175) de um modelo relativista-bilateral dos componentes do conteúdo e da forma do texto literário é influenciada pelos estudos pós-estruturalistas, que tem como principal marco a virada linguística do começo do século XX. Esse modelo é possível a partir das teóricas feministas francesas influenciadas pelo psicanalista Jacques Lacan. Partindo dos postulados linguísticos de Ferdinand de Saussure, Lacan considera o signo linguístico como um sistema de trocas simbólicas, tendo o significante como elemento principal que encadeia a relação entre os outros signos. Isso porque a unidade material do significante linguístico, composto pela imagem-som do signo, é o que define a estrutura do inconsciente (GROSZ, 1990), centralizando a função da linguagem na formação da subjetividade humana. A tendência pós-estruturalista de unir subjetividade e linguagem (WEEDON, 1987) é o que nos guia no entendimento da relação entre McNulty e a forma narrativa. Aqui consideramos a forma narrativa como o sistema de enunciação verbal da narração. É através da linguagem que McNulty expressa sua subjetividade enquanto sujeito histórico e tenta dar sentido para sua experiência de gênero. Nesse sentido, nosso intuito é analisar os meios pelos quais a linguagem e a forma emulam questões histórico-social e a performatividade de gênero de McNulty. Se linguagem e sujeito formam uma relação indissociável, a relação

entre personagem e linguagem se mostra ainda mais indissociável, como sugere Antonio Candido

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

Neste sentido, o personagem de ficção no romance por ser basicamente uma “composição verbal, sujeito às leis de composição das palavras”, ele é duplamente constituído pela linguagem, por ser feito da linguagem e por se expressar através da linguagem. Ao longo da narração, McNulty desenvolve sua subjetividade indo de encontro com as contingências histórico-sociais de performatividade de gênero e sexualidade do século XIX. O primeiro contato com a transitoriedade acontece quando McNulty e John Cole trabalhavam como dançarinos *cross-dresser*. Essa relação entre performance e performatividade representada em *Days Without End* nos interessa sobretudo pela tradição teatral a qual Barry tem acesso por também escrever peças teatrais. *Cross-dressing* é um ato que aparece desde o teatro clássico grego, pois as mulheres não podiam participar da encenação, sendo os papéis femininos representados por homens que utilizavam máscaras e adereços relacionados diretamente às mulheres. O teatro era uma forma social relacionada às celebrações religiosas, sendo a performance de gênero e o *cross-dressing* algo totalmente vinculado à contextos ritualísticos, além de apresentarem diferentes níveis de representação na comédia e no drama (ELDER, 2015). Dos vinte séculos que separam o teatro clássico grego de Aristófanes, Eurípedes e Sófocles ao teatro de William Shakespeare, a prática de *cross-dressing* ainda era utilizada, trazendo reflexões sobre as mulheres *cross-dressers* como homem, no intuito de ter acesso ao poder predominante masculino na sociedade. Com a patologização

das sexualidades e expressão de gênero na segunda metade do século XIX, personagens *cross-dressing* começam a aparecer na literatura inglesa e americana em autores como Mark Twain, Sir Arthur Conan Doyle e Rudyard Kipling (FARRER, 1995).

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

Then with the ease of men who have rid themselves of worry we strolled among the Indian tents and (...) and spied out the wondrous kind called by the Indians *winkte* or by white men *berdache*, braves dressed in the finery of squaws. John Cole gazes on them but he don't like to let his eyes linger too long in case he gives offence. (...) The berdache puts on men's garb when he goes to war, this I know. Then war over it's back to the bright dress.⁷⁴ (BARRY, 2016, p. 58)

As populações indígenas que viviam nos Estados Unidos apresentavam práticas sexuais e expressões de sexualidade muito diversas da relação binária

⁷⁴ Aí com a facilidade de homens que se livraram de alguma preocupação, andamos entre as tendas indígenas, (...) e espiamos o maravilhoso tipo chamado pelos índios de *winkte* ou pelos brancos de *berdache*, guerreiros vestidos com as vestimentas das índias. John Cole olha para eles, mas ele não gosta de ficar com os olhos muito tempo, caso as ofendam. (...) O berdache veste as roupas dos homens quando ele vai para a guerra, isso eu sei. Aí a guerra acaba e eles voltam para o vestido brilhante.. (BARRY, 2016, p. 58)

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

I feel a woman more than I ever felt a man, though I were a fighting man most of my days. Got to be thinking them Indians in dresses shown my path (...) I am easy as a woman, taut as a man. All my limbs is broke as a man, and fixed good as woman. I lie down with the soul of woman and wake with the same.⁷⁵ (BARRY, 2016, p. 233-234)

Ainda que a identidade de gênero feminina se sobreponha à masculina, o excerto mostra que há a coexistência de ambas as identidades. McNulty relaciona a sua experiência de gênero diretamente com as dos “índios em vestidos” (BARRY, 2016, p. 233), pois, como ele observa, não há outro relato

⁷⁵ Eu me sinto mais uma mulher do que já me senti homem, apesar de eu ter sido soldado a maior parte dos meus dias. Deve ter sido aqueles índios em vestidos que mostraram meu caminho (...) sou calmo como mulher, tenso como homem. Todos os meus membros estão quebrados como homem e consertados como mulher. Deito-me com a alma de uma mulher e acordo igual. (BARRY, 2016, p. 233-234)

capaz de dar conta da sua vivência. Através da análise da constituição do personagem percebemos que tanto McNulty quanto a linguagem utilizada ao longo de *Days Without End* fogem a certas classificações normativas pois McNulty ao mesmo tempo que percorre os tempos gramaticais interrompendo um fluxo temporal corrente que vai do passado ao presente, ou, como no caso do excerto, eliminando as barreiras textuais que separam o momento da narração e o momento da fala de um outro personagem; também performa a masculinidade e feminilidade numa transitoriedade de gênero. Como o romance é também a representação de um momento histórico, é difícil estabelecer uma identidade fixa, pois McNulty transita por aspectos masculinos e femininos de gênero: ele não escolhe uma identidade fixa, mas *performa* traços masculinos ou femininos dependendo do contextos e espaços sociais. Em *Problemas de Gênero* (2003), Butler desconstrói a concepção da naturalidade do sexo biológico em contraposição à construção social do gênero. Para a autora ambos são construções sociais, pois os corpos não apresentam uma marca significável “anterior à marca de seu gênero” (BUTLER, 2003, p. 30). Ou seja, Butler não está negando as especificidades corporais, mas aponta que a construção de tais especificidades também são culturais a medida em que fazem parte de práticas reguladoras que delimitam uma unidade entre sexo, gênero e desejo, impondo uma matriz de inteligibilidade cultural para todos os indivíduos que rompem com a coerência de sexo/gênero/desejo.

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

da identidade tampouco uma fonte ontológica em que o sujeito encontra uma origem, mas é performativamente construída como uma cópia sem origem:

In this sense, gender is not a performance that a prior subject elects to do, but gender is performative in the sense that it constitutes as an effect the very subject it appears to express. It is a compulsory performance in the sense that acting out of line with heterosexual norms brings with it ostracism, punishment, and violence, not to mention the transgressive pleasures produced by those very prohibitions.⁷⁶ (BUTLER, 1993, p. 314-315)

Como esclarece Pablo Pérez Navarro (2008), “os performativos de gênero são, portanto, compreendidos como veículos de transmissão de certos imperativos culturais, e o reconhecimento destes só são subversivos a partir de determinadas condições”⁷⁷ (PÉREZ NAVARRO, 2008, p. 128 — tradução nossa). A partir dessas considerações, podemos entender que a performance de McNulty expõe as “três dimensões contingentes da corporeidade significativa: o sexo anatômico, a identidade de gênero e a performance de gênero” (BUTLER, 2003, p. 237). Nesse sentido, “a performance sugere não somente a dissonância entre sexo e performance, mas sexo e gênero e gênero e performance” (Idem). No caso da performance “artística” realizada dentro do espaço burlesco ou teatral, associada ao *vaudeville*, a dissonância é exposta, aceita e até mesmo desejada por parte dos espectadores.

⁷⁶ “Nesse sentido, gênero não é uma performance que um sujeito opta por fazer, mas o gênero é performativo no sentido de que se constitui como um efeito que o próprio sujeito expressa. É uma performance compulsória no sentido de que agir fora das normas heterossexuais traz consigo ostracismo, punição e violência, sem mencionar os prazeres transgressivos produzidos por essas mesmas proibições.” (BUTLER, 1993b, p. 314-315 - tradução nossa)

⁷⁷ “Los performativos de género son por tanto comprendidos como vehículos de transmisión de ciertos imperativos culturales, y el reconocimiento de los mismos sólo se convierte en subversivo bajo determinadas condiciones” (PÉREZ NAVARRO, 2008, p. 128).

Até este momento, apontamos para as maneiras históricas de performatividade de gênero disponíveis para a construção de verossimilhança do narrador-personagem. McNulty corrobora para uma condição de sujeito que deixa marcas (textuais) da construção da sua subjetividade performativa, estabelecida num jogo narrativo que revela a coexistência da binariedade. Podemos ver que elementos históricos operam em diversos níveis da narrativa: desde o ponto de vista do enredo, fazendo com que haja ação; na construção da subjetividade do personagem e desde o nível da linguagem, como veremos na seção a seguir. Neste sentido, consideramos também que as marcas textuais da performatividade de McNulty também revela uma referência a processos históricos da aquisição linguística no território irlandês.

3. ENTRE A HISTÓRIA E A PERFORMATIVIDADE: A VOZ POÉTICA DO TEXTO

Desde de um ponto de vista de observação histórica sobre o ocidente, o desenvolvimento do capitalismo industrial e a legitimação das narrativas de formação de estados nacionais geraram uma relação direta entre raça, nação e língua durante o século XIX. A associação entre a evolução das espécies, com base na publicação revolucionária de Charles Darwin e noções sobre linguística e formação da linguagem possibilitou o surgimento de evidências gramaticais e categorização das línguas num nível mundial, propondo uma hierarquia racial que refletia também no uso da linguagem (YOUNG, 1994; HELLER e MCELHINNY, 2017). Tal associação também pode ser vista no projeto colonial inglês de inferiorização do colonizado irlandês, como podemos constatar através da afirmação de Joseph Ernest Renan (1896): “se nos fosse permitido designar sexo às nações assim como aos indivíduos deveríamos ter que dizer sem hesitação que a raça Celta (...) é uma raça essencialmente feminina.”⁷⁸

⁷⁸ “If it be permitted us to assign sex to nations as to individuals we should have to say without hesitance that the Celtic race (...) is essentially feminine race.” (RENAN, 1896, p.8)

(RENAN, 1896, p. 8 — tradução nossa). Renan insere a produção literária irlandesa dentro do esquema de significações de gênero, ao inscrever na essência celta um caráter poético, relacionado à natureza e à um “sentimento feminino”, ampliando o projeto de feminização cultural do colonialismo britânico (KRISHNASWAMY, 1999).

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

Isso porque, como afirma Tom Paulin (2000), “[a] história da linguagem é geralmente a história de posse e desposse, conflitos territoriais e estabelecimento ou imposição de uma cultura”⁷⁹ (PAULIN, 2000, p. 293 — tradução nossa). No caso da história colonial na Irlanda, a língua inglesa foi levada ao país durante a invasão normanda em 1169, fazendo com que no território houvesse uma confluência entre as línguas normando-francês, inglês e gaélico-irlandês. Ao longo de cem anos ocorreu um processo de gaelização do normando-francês, resultando num considerável declínio do uso deste último

⁷⁹ "The history of a language is often a story of possession and dispossession, territorial struggle and establishment or imposition of a culture". (Paulin, 2000, 293).

(FILPPULA, 2000, p. 4). Até meados do século XVI, a língua irlandesa se sobrepunha ao inglês, sendo motivo de criação de estatutos para que se tornasse obrigatório o uso da língua inglesa, sobretudo na região designada como *The Pale*, composto pelo condado de Dublin, que era o centro político britânico na Irlanda. Tais medidas foram tomadas como forma de evitar a hibridização e assimilação dos colonizadores ingleses com os nativos irlandeses (CROWLEY, 2005).

Apenas a partir dos assentamentos do líder político e militar inglês, Oliver Cromwell, na década de 1650 que há o começo de uma unidade linguística com a supressão do gaélico desde a proibição do ensino até o uso da língua pelas igrejas, se tornando uma questão central nas relações entre Inglaterra e Irlanda durante o século XVIII. Isso foi resultado direto das Leis Penais (*Penal Laws*) vigentes ao longo dos séculos XVII e XIX “(...) que expulsaram os católicos do parlamento, de manter qualquer cargo no governo — alto ou baixo — de entrar na profissão legal e de manter as comissões no exército e na marinha”⁸⁰ (WALL, p. 188 — tradução nossa). A supremacia protestante contou ainda com a confiscação de terras e propriedades católicas, aprofundando a condição de pobreza e miséria do povo irlandês (Idem, p. 189). As Leis Penais atingiram o uso da língua irlandesa que, segundo Éamon Ó Cuív (*apud* FILPPULA, 1999), “em 1731, por exemplo, dois terços da população ainda usava irlandês como via de comunicação cotidiana, enquanto após 1791 cerca de metade da população ou era monoglota no uso de irlandês ou tinha o irlandês como língua preferencial”⁸¹ (Ó CUÍV *apud* FILPPULA, 1999, p. 7 — tradução nossa). A mudança linguística na Irlanda é fruto de combinação de vários

⁸⁰ “ (...) were those which debarred Catholics from parliament, from holding any government office — high or low — from entering the legal profession and from holding commissions in the army and navy.” (WALL, p. 188)

⁸¹ “ (...) in 1731, for example, some two-thirds of the population still used Irish as their everyday means of communication, while as late as 1791 about half of the population were either monoglot Irish or had Irish as their preferred language” (Ó Cuív 1951:19) (p. 7).

fatores que se estende do final do século XVIII ao XIX: o efeito da Grande Fome; a fundação do sistema de *National Schools* que excluiu o irlandês como meio de comunicação; e a adoção do inglês como língua oficial tanto na Igreja Católica quanto para questões políticas e jurídicas (FILPPULA, 1999, p. 9). Com isso, a língua irlandesa e inglesa começam a ser portadoras de significantes sociais sendo aquela relacionada à pobreza e falta de estudo e esta vista como um meio de ascensão social (Filppula, 1999).

A língua irlandesa também fez parte central do nacionalismo cultural da Irlanda que tem início com uma espécie de trabalho de filologia e linguística comparativa através de acadêmicos que exerciam uma função de preservação antiquária (CROWLEY, 2005). Partindo das considerações do Romantismo alemão do século XVIII sobre a valorização da língua junto com a formação de estado nacional, a língua irlandesa começou a ser estudada e elevada como a língua mais antiga do mundo, sendo usada desde antes do dilúvio bíblico (CROWLEY, 2005; CULLINGFORD, 2005). No século XIX, o *Irish Revival* atuou como um importante meio para a revalorização e ressignificação da cultura gaélica como forma de retornar às origens na busca de uma identidade nacional através da língua (KIBERD, 1995). Thomas Davis (1814-1845), influenciado pelo romantismo alemão e fundador do movimento *Young Ireland*, relacionou princípios de emancipação linguística com emancipação política, afirmando que “um povo sem uma língua própria é apenas uma nação pela metade. Uma nação deve proteger a sua língua até mais que o seu território (...) uma barreira mais segura e mais importante fronteira do que uma fortaleza ou um rio.”⁸² (DAVIS *apud* CROWLEY, 2005, p. 106). O discurso de Douglas Hyde, “The necessity for De-Anglicising Ireland”, proferido em 1892 é um dos exemplos mais marcante no que tange a construção do nacionalismo cultural irlandês, mostrando o

⁸² “a people without a language of its own is only half a nation. A nation should guard its language more than its territories—’tis a surer barrier, and more important frontier, than fortress or river” (DAVIS *apud* CROWLEY, 2005, p. 106).

espírito linguístico-nacionalista de construção identitária ao rechazar a língua do colonizador e promover a pureza da raça celta, sobretudo a partir da língua.

A interação da língua inglesa com o irlandês resultou no Hiberno-English⁸³ que vai além das questões de variantes dos sotaques regionais. O Hiberno-English se caracteriza como o uso distintivo de pronúncia, sintaxe e vocabulário do inglês padrão. Isso mostra que o processo de hibridização evitado pelos colonos ingleses se faz presente na maneira de organização linguística na Irlanda, principalmente na relação com a língua inglesa (TODD, 1989; FILPPULA, 1999). Segundo Tony Crowley, o Hiberno-English rompe com a binaridade proposta pelo nacionalismo cultural do final do século XIX (CROWLEY, 2005, p. 161). Para o autor “[o] que a história irlandesa produziu foi uma língua nem totalmente gaélica nem puramente inglesa, mas uma linguagem que espelhava a complexidade da história irlandesa e que poderia servir à nação no futuro.”⁸⁴ (CROWLEY, 2005, p. 163 — tradução nossa). Colocando na perspectiva do recorrido histórico que viemos desenvolvendo ao longo das páginas anteriores, percebe-se que a composição do Hiberno-English indica uma relação direta de hibridização. O *Irish brogue* dá lugar ao Hiberno-English como uma configuração linguística de prestígio que marca um posicionamento identitário.

⁸³ Há um debate terminológico da utilização de *Anglo-Irish*, *Hiberno-English* e *Irish English* para a designação do inglês falado na Irlanda. Segundo Raymond Hickey (2007) "The first, Anglo-Irish, is unsuitable because of its non-linguistic connotations and its imprecise reference. In the opinion of the author, the second, Hiberno-English, suffers from two drawbacks. On the one hand, it is too technical: the use of the term demands that it be explained in studies intended for a general readership outside Ireland. On the other hand, the use of the term within Ireland may imply a somewhat popular, if not sentimental, attitude towards English in Ireland which is often not regarded as a topic worthy of academic research. (...) [Irish English] refers to varieties of English in Ireland (internal distinctions can be made additionally) and is parallel to labels like Canadian English or Australian English." (HICKEY, 2007, p. 5). Preferimos aqui utilizar Hiberno-English como terminologia, pois é a mesma usada por Sebastian Barry na introdução da antologia de poemas *The Inherited Boundaries* (1985).

⁸⁴ "What Irish history had produced was a language neither wholly Gaelic nor purely English, but a language which mirrored the complexity of Irish history and which could serve the nation in the future." (Idem, p. 163)

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

The dialogue of the play [*White Woman Street*] is fashioned from a combination of Hiberno-English, American English and fractured, non-native English, and invention that gives Barry license to generate an idiosyncratic poetry for his characters. Ellipses and collapsed syntax constantly open up areas of music and metaphor within their speeches... The self-conscious mannerism that is evident throughout *Prayers of Sherkin* is replaced by rough individualities of speech that are specific to each character, heightening the sense of disparate individuals attempting to find the basis for a shared culture, and symbolically echoing the larger historical dialectic of emergent American identity.⁸⁵ (FITZGIBBON, 2000, p. 229-230)

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

⁸⁵ O diálogo da peça [*White Woman Street*] é formado a partir de uma combinação do Hiberno-English, inglês americano e com o inglês não nativo e fragmentado, além de invenções que dão a Barry licença para gerar uma poesia idiossincrática para seus personagens. Elipses e sintaxe colapsada constantemente abrem áreas de música e metáfora em seus discursos ... O maneirismo autoconsciente que é evidente em *Prayers of Sherkin* é substituído por grosseiras individualidades do discurso, específicas de cada personagem, aumentando o senso de indivíduos díspares. tentando encontrar a base para uma cultura compartilhada e ecoando simbolicamente a dialética histórica maior da identidade americana emergente (FITZGIBBON, 2000, p. 229-230)

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

Sebastian Barry's prose roughly accords with the rhythm and the rhetoric of Irish colloquial speech in Hiberno-English [...] but is also marked by a hugely inventive attitude towards the linguistic form of sentences whose imaginative quality has become the hallmark of his writing.⁸⁶ (STEWART, 2017, s/p).

As críticas de Fitzgibbon e Stewart acentuam, ainda que por discordância, para o uso do Hiberno-English como elemento poético nas obras analisadas, fazendo uma interconexão entre essa forma específica da linguagem e o poético. No caso de *Days Without End*, o uso do Hiberno-English pode ser visto em frases de excertos utilizados no capítulo anterior, como: a preferência de estruturas nominais em “*Gives you a shorter year too*” e “*Stop seeing just an Indian and start seeing Winona*” (BARRY, 2016, p. 241) e o uso de *seen* em sentenças afirmativas no passado em “*I seen killer Irishmen and gentle souls but they're both the same*”⁸⁷ (BARRY, 2016, p. 23). Entretanto, nosso interesse aqui não reside na análise sintática da obra, com o intuito de mapear o uso do Hiberno-English, mas sim apontar que há um paralelismo entre o processo de fluidez de gênero do personagem com o processo de aquisição linguística na história da Irlanda, sendo um elemento que indica um caráter identitário no romance, tanto de nacionalidade quanto de experiência de gênero. Ou seja, a

⁸⁶ “a prosa de Sebastian Barry grosseiramente concorda com o ritmo e a retórica do discurso coloquial irlandês em Hiberno-Inglês, (...) mas também é marcado por uma atitude extremamente inventiva em relação à forma linguística de frases cuja qualidade imaginativa se tornou a marca registrada de sua escrita.” (STEWART, 2017, s/p — tradução nossa).

⁸⁷ Tradução das frases: “Te dá um ano mais curto também”. “Pararam de ver só uma índia e começaram a ver Winona”. “Eu vi irlandeses matadores e almas gentis mas são ambos os mesmos”.

hibridização da linguagem através do Hiberno-English corresponde com a construção binária do personagem.

Sendo a base linguística do romance o Hiberno-English, apresentando um caráter híbrido, fluído e histórico, outro aspecto a ser apontado, que também conflui para a relação direta entre personagem, linguagem, forma narrativa e história em *Days Without End* é o par oralidade/escritura. Desde uma perspectiva histórica, a oralidade é um recurso literário onde há um processo de contestação identitária e afirmação de valor cultural nas formas linguísticas não-padrão, como seria o caso das representações literárias irlandesas que utilizam o Hiberno-English. E, neste sentido, a oralidade se relaciona diretamente ao poético uma vez que “dispositivos poéticos como rima e padrões métricos regulares funcionam como ferramentas mnemônicas”⁸⁸ (TALIB, 2002, p. 57 — tradução nossa). Sendo a oralidade uma marca de imposição linguística da colonização, a dicotomia fala *versus* escrita revela um fator de resistência que configura a diferença racial irlandesa. Ao considerar a boca como o “significador corporal privilegiado da diferença racial e cultural irlandesa” (LLOYD, 2011, p. 4 — tradução nossa), David Lloyd (2011) observa que a oralidade é um meio de resistência contra o poder colonial, persistindo concomitantemente ao processo de letramento e burocratização social. É importante ressaltar que a Irlanda é um dos países com cultura vernacular mais antigas da Europa e, com isso, os estereótipos se devem aos processos proibitivos de uso da língua irlandesa, como vimos em páginas anteriores, gerando a dicotomia entre escrita e oralidade, reforçando significações sociais de prestígio e desprestígio. Partindo disso, Lloyd propõe o conceito “espaço oral” que seria

⁸⁸ “poetic devices such as rhyme and regular metrical patterns act as mnemonic tools” (TALIB, 2002, p. 57 — tradução nossa)

(...) the resistance of certain forms of cultural and physiological practices of pleasure, desire, affect, and even of need and grief, to the rationality of the modern state. This space of the 'Irish orifice' is not an alternative abstract space, not a pure alterity that exists outside destructive inroads of colonialism and capitalism. It is, rather, a *counter-space* of modernity, or what Lefebvre describes as a 'differential space', one that potentially represents, even under conditions of rationalization and discipline, 'the seeds of a new kind of space'. As a 'differential space' it marks a kind of social friction that can only become apparent in relation to an emerging conception of masterable abstract space — the space of uniform mapping and of movements of commodities and labour, of capital flows and exchanges.⁸⁹ (LLOYD, 2011, p. 15)

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

⁸⁹ (...) a resistência de certas formas de práticas culturais e fisiológicas de prazer, desejo, afeto e até de desejo e luto à racionalidade do estado moderno. Esse espaço do "orifício irlandês" não é um espaço abstrato alternativo, não é uma pura alteridade que existe fora das incursões destrutivas do colonialismo e do capitalismo. É, antes, um contra-espaço da modernidade, ou o que Lefebvre descreve como um "espaço diferencial", que potencialmente representa, mesmo sob condições de racionalização e disciplina, "as sementes de um novo tipo de espaço". Como 'espaço diferencial', marca um tipo de atrito social que só pode se tornar aparente em relação a uma concepção emergente de espaço abstrato dominável - o espaço de mapeamento uniforme e de movimentos de mercadorias e trabalho, de fluxos e trocas de capital.(LLOYD, 2011, p. 15)

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

Man, we was so clean and nice, I wished I could of met myself. Maybe for some, we were the first girls they loved. Every night for two years we danced with them, there was never a moment of unwelcome movements. That's a fact. It might be more exciting to say we had crotches pushed against us, and tongues pushed into our mouths, or calloused hands grabbing at our imaginary breasts, but no. They was the gentlemen of the frontier, in that saloon.⁹⁰ (BARRY, 2016 p. 11)

Acima, McNulty nos relata seu cotidiano quando era dançarino no salão de Mr. Noone, contrariando as expectativas do seu leitor implícito. Sendo a oralidade um efeito dentro do texto literário, a narrativa sustenta as características da sintaxe coloquial advinda do Hiberno-English e o relato de McNulty se apresenta como algo espontâneo, sendo dirigido à um “você” implícito. Além disso, a narração aponta para o caráter performativo do espaço, instaurado e acordado entre os participantes, apagando os traços de homoeroticidade e reafirmando a homosociabilidade. Ou seja, o salão de Mr. Noone seria um “espaço diferenciado”, de acordo com a concepção de Lloyd, ou

⁹⁰ Estávamos tão limpos e agradáveis que eu gostaria de me conhecer. Talvez para alguns, fomos as primeiras garotas que eles amavam. Todas as noites, durante dois anos, dançamos com eles, nunca houve um momento de movimentos indesejados. Isso é um fato. Poderia ser mais emocionante dizer que tivemos virilhas contra nós e línguas enfiadas em nossas bocas, ou mãos calejadas agarrando nossos seios imaginários, mas não. Eles eram os cavalheiros da fronteira, naquele salão. (BARRY, 2016, p. 11 — tradução nossa)

um espaço performativo, a medida em que é um espaço onde há a explicitação da performatividade de gênero.

A performance ocorre pois há a teatralização do espaço, através de uma “alteridade espacial marcando o texto” (ZUMTHOR, 2007, p. 44) e a suspensão do tempo biológico, pela convergência dos tempos da narrativa, da narração e de leitura, principalmente quando o narrador-personagem utiliza o *present simple* (correspondendo ao presente do indicativo). O uso peculiar da linguagem feito por McNulty, que se orienta através da oralidade, não tem por objetivo reforçar estereótipos da visão do colonizador sob os falantes colonos (INNES, 2007, p. 103), mas é um valor performativo que inscreve o sujeito-narrador-personagem dentro de um contexto histórico específico. O “contexto pragmático e cultural” da performatividade textual, expresso pela linguagem do personagem, apresenta um agenciamento no uso da língua que revela a imposição de um padrão linguístico normativo, do mesmo modo que a performatividade reforça as características da matriz normativa do sistema sexo/gênero/desejo:

It's strange how close I watch her. But I want to find out something. I want to see how she wears her arms, how she moves her legs, little things no one else gives a damn about maybe. Guess I was fascinated by her. How she held her chin up when she talked. How she flashed her eyes without knowing maybe. Like she had candles in them. She has a bosom like a small earthworks. Smooth, defensive. Them Mexican jackets was stiff with stitchings all across it. Made her look like something soft and good was being armoured up. I had in my days of being a girl considered the phrase 'feminine mystery' because I had been obliged to try to turn my hand to it. Here was the sockdolager of goddamned feminine mystery.⁹¹ (BARRY, 2016, p. 74)

⁹¹ “É estranho o quão perto eu a observo. Mas eu quero descobrir uma coisa. Quero ver como ela usa os braços, como move as pernas, pequenas coisas que ninguém mais dá a mínima talvez. Acho que fiquei fascinado por ela. Como ela levantou o queixo quando falou. Como ela piscou os olhos sem saber talvez. Como se ela tivesse velas neles. Ela tem um peito como uma pequena terraplenagem. Liso, defensivo. As jaquetas mexicanas estavam duras com costuras por toda parte. A fazia parecer que algo macio e bom estava sendo blindado. Nos meus dias de menina,

No excerto acima podemos entender melhor a configuração do Hiberno-English em *Days Without End*, partindo da pesquisa de Markku Filppula (1999) em *The Grammar of Irish English*. Na cena narrada, McNulty observa atentamente a esposa do Major Neale como forma de apreender o “mistério feminino”, reforçando o caráter performativo do gênero enquanto uma imitação. O trecho utiliza um passado indefinido “ocorrido em um ponto não especificado em um período que antecede o presente”⁹² (FILPPULA, 1999, p. 91-92 — tradução nossa), sendo reforçado através dos verbos “*want*”, “*wears*”, “*moves*” e “*gives*” todos no *simple present*, além do uso do dêitico “*here*”. “*Them*” é usado como adjetivo demonstrativo e o *past perfect*, em “*I had in my days of being a girl considered*”, tem o objeto da frase separando o particípio passado do verbo auxiliar. Nos chama atenção ainda as frases iniciadas sem um sujeito específico, porém implícito e a colocação do advérbio “*maybe*”. Esses apontamentos gramaticais são características do Hiberno-English que se distancia da forma padrão da língua inglesa. O excerto reúne os elementos performativos a medida em que explicita as questões de gênero e a experiência oral da linguagem. Com isso, podemos entender que história e forma narrativa em *Days Without End* são um efeito performativo do texto, pois personagem e linguagem são resultado do contingenciamento histórico do período representado, sendo os elementos histórico-sociais da construção nacional e identitária no contexto irlandês os mobilizadores estéticos que compõem o romance.

usava a frase ‘mistério feminino’ porque tinha sido obrigado a tentar virar a isso. Ali estava o do maldito mistério feminino.” (BARRY, 2016, p. 74 — tradução nossa)

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

4. CONCLUSÃO

Partindo de eixos teóricos que uniam performatividade e narrativa, analisamos o romance *Days Without End* como forma de apontar as relações entre personagem, linguagem, história e forma narrativa. Percorremos brevemente as teorias pós-estruturalistas que indicavam a construção da subjetividade a partir da linguagem para explicar os processos do relato de McNulty. Posto que o narrador-personagem expressa sua subjetividade enquanto sujeito histórico, apontamos como a narrativa produz o efeito de verossimilhança através do contato com o *cross-dressing*, tanto na forma do *vaudeville* quanto com os *berdache*. Discutimos o conceito de performatividade de Judith Butler (2003) como uma maneira de mostrar que o efeito performativo do personagem indicaria também um efeito performativo na forma. A partir disso, analisamos o percurso histórico da linguagem desde um ponto de vista pós-colonial, apontando para as formas híbridas geradas através de contatos entre duas ou mais línguas. Percorremos a imposição da língua inglesa que resultou numa marca de separação social entre católicos e protestantes através das *Penal Laws*, sendo um signo de classe e ascensão social. Nosso interesse nesse panorama foi entender o processo de hibridização e os contornos ideológicos que fizeram possível o surgimento do Hiberno-English, uma variante do inglês falada por irlandeses que se caracteriza pela diferença na pronúncia, sintaxe e vocabulário do inglês padrão. O Hiberno-English é considerado por Barry a verdadeira língua irlandesa e é uma marca do seu estilo autoral, sendo o uso desta língua um elemento que confere uma poeticidade a prosa. É nesse atributo poético, que tem suas raízes no Hiberno-English, que vemos o caráter performativo na linguagem de *Days Without End*.

Com isso, este percurso sobre a história da língua na Irlanda mostra o cuidadoso trabalho com o artefato ficcional e os acontecimentos históricos-culturais que permeiam a construção do enredo, personagem e forma. A performatividade textual une as experiências de gênero de McNulty com a

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

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

REFERÊNCIAS

- BARRY, Sebastian (ed). "Introduction". In: *The Inherited Boundaries*. Mountrath: The Dolmen Press, 1986. pp. 13-29.
- BARRY, Sebastian. *Anne Dunne*. London: Faber and Faber, 2002.
- BARRY, Sebastian. *Days Without End*. London: Faber and Faber, 2016.
- BERNS, U. "Performativity". In: HUHN, P. (Org.) *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, pp. 370-383.
- BROWN, L. B. *Two Spirit People: American Indian Lesbian Women and Gay Men*. New York: Routledge, 2011.
- BUTLER, J. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: CANDIDO, A. (e t al.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. pp. 51-80.
- CROWLEY, Tony. *Language in History*. London: Routledge, 1995.
- CROWLEY, Tony. *Wars of Words*. The Politics of Language in Ireland 1537-2004. Oxford: Oxford University Press, 2005.

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

FARRER, P. "120 Years Of Male Cross-dressing And Sex-changing In English And American Literature." In: EKINS, R., KING, D. (orgs) *Blending Genders. Social*

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

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

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

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

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

INNES, C. L. *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recebido em 27/09/2019.

Aceito em 16/12/2019.