



# Representações da Violência

**António Sousa Ribeiro**

ORG.

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO (ORG.)

*Representações da Violência*



## REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA

ORGANIZADOR

António Sousa Ribeiro

EDITOR

EDIÇÕES ALMEDINA, S.A.

Rua Fernandes Tomás, nº 76 a 80

3000-167 Coimbra

Tel.: 239 851 904 · Fax: 239 851 901

www.almедina.net · editora@almедina.net

DESIGN DE CAPA

FBA.

PRÉ-IMPRESSÃO

EDIÇÕES ALMEDINA, S.A.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

PENTAEDRO, LDA.

FEVEREIRO, 2013

DEPÓSITO LEGAL

355307/13

Os dados e as opiniões inseridos na presente publicação são da exclusiva responsabilidade do(s) seu(s) autor(es).

Toda a reprodução desta obra, por fotocópia ou outro qualquer processo, sem prévia autorização escrita do Editor, é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.



GRUPOALMEDINA

---

*Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação*

REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA

Representações da violência / org. António Sousa

Ribeiro. – (CES)

ISBN 978-972-40-4950-2

I – RIBEIRO, António Sousa

CDU 316

821.1/8.09



## CICATRIZES E FERIDAS: A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA PERANTE O PASSADO

*Adriana Bebiano*

*History is what hurts.*

Fredric Jameson

Nas últimas décadas, poucas teorias terão sido tão úteis para a apologia da relevância política da literatura e, concomitantemente, para a aproximação entre literatura e história, como o “novo historicismo”, com o adjuvante conceito de “poética da cultura”, conceitos inicialmente propostos por Stephen Greenblatt nos seus trabalhos da década de 1980. Esta metodologia – o termo é de Greenblatt –, nascida nos estudos da Renascença Inglesa, propõe uma abordagem do texto literário enquanto parte integrante da dinâmica da “circulação de energias sociais” (Greenblatt, 1988). Mantém o crítico que a literatura não é apenas produto de um tempo histórico, mas se encontra em diálogo com todos os outros produtos culturais coevos – incluindo os da cultura popular – e é, simultaneamente, interveniente nas práticas sociais. Assim, o texto literário encontra-se numa relação dinâmica com o tecido social, relação esta que funciona no sentido do referencial empírico para a figuração literária, mas também no sentido da figuração para a realidade empírica. Em *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (1988) Greenblatt defende que o teatro de Shakespeare não resulta apenas do suposto génio do autor, nem reflecte apenas a sociedade da época, mas define-a, moldando a forma como o público pensa e age em relação às questões prementes da época, sejam elas a sexualidade ou o exercício absoluto do poder. Vista com desconfiança por críticos literários consagrados – o mais famoso dos quais porventura Harold Bloom – por razões que serão fáceis de entender, esta forma de abordagem não deixou de disseminar-se e exercer a sua influência até ao presente, mesmo que, por vezes, de tal forma naturalizada que se terá tornado invisível. Tendo contribuído de forma significativa para a fragilização de fronteiras claras entre os estudos literários e os estudos culturais, a sua força principal reside na atribuição ao texto da função de agente, tanto no sentido da regulação dos comportamentos – segundo o código vigente na época da sua produção – como do seu questionamento e transformação.

Data também da década de 1980 um outro livro seminal para este fortalecimento da ideia da literatura como agente social. Falo de *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, de Benedict Anderson, muitas vezes reeditado mas cuja publicação original remonta a 1983. O argumento de Anderson é conhecido: a “nação” não residiria na realidade empírica – nas fronteiras ou nos aparelhos – mas seria uma entidade produzida pelas histórias que sobre a nação se contam, pelos discursos que veiculam e reforçam uma determinada forma de nação. Trata-se, pois, de uma entidade sempre em larga medida imaginada.

O romance de cariz histórico ocupa um lugar central no conjunto de narrativas que dão forma à nação, seja pela sua longevidade – ao contrário dos jornais, por exemplo, de impacto poderoso mas efémero – seja pela autoridade simbólica que à literatura assiste. Por outro lado, considerados como objectos estéticos, e muitas vezes efectivamente sedutores, são menos susceptíveis à pergunta pela ideologia neles veiculada. Pertence à leitura crítica o dever desta interrogação. Quem fala? Qual é a perspectiva de quem fala e que sistema de crenças e valores veicula? Quem está a ser silenciado? Que modelos de comportamento estão a ser sancionados no romance? Que discursos reforça e que discursos questiona? Que brechas explora na mitografia que sobre o (nosso) colectivo foi criada?

Este tipo de interrogações – que fazem parte da metodologia do New Historicism – permite aceder à percepção da dimensão reguladora ou subversiva de um determinado texto, mesmo aquele que se diz (simplesmente) estético. Assim, os romances históricos podem servir de instrumento de confirmação de mitografias de consolo ou, por outro lado, como arma no questionamento do conhecimento consagrado sobre o passado, propondo verdades alternativas às herdadas, numa reconfiguração da história (pela ficção) na qual reside o poder de mudar práticas sociais e culturais. Neste ensaio, defendo que as narrativas com heróis e heroínas pícaros, que podemos encontrar na literatura portuguesa e irlandesa, embora numa posição de marginalidade, permitem uma interrogação radical das mitografias da nação de cariz épico, a qual pode conduzir a novas configurações das comunidades sociais que as lêem.

No caso de países com um passado colonial, como Portugal e a Irlanda – Portugal como país colonizador, a Irlanda como colónia –, o romance histórico coloca a questão específica de como figurar (a memória) da violência e que sentido lhe atribuir. Dito de outra forma, coloca a questão de como

figurar o Outro – o inimigo do passado – e, concomitantemente, como lidar com o Outro no momento presente. O tipo de trama e o tipo de herói e heroína são as duas vertentes onde esta figuração se torna visível.

Antes do mais, perante um passado de violência colonial há que escolher entre figurá-la ou rasurá-la em narrativas pacificadoras. O próprio acto de selecção dos eventos históricos a incluir ou a excluir numa narrativa, antes mesmo da sua colocação em trama,<sup>1</sup> implica uma atitude política e ética perante o passado. Se, por um lado, prestar testemunho do sofrimento das vítimas é um imperativo ético, por outro lado, o relato do sangue derramado pode alimentar a vontade de mais derramamento de sangue. Devem ser os actos violentos esquecidos em nome da reconciliação? A questão coloca-se, por exemplo, perante o modelo da história de colonialismo contada como “encontro de culturas” *tout court*, versão esta que silencia as iniquidades sofridas e cometidas, e da qual o lusotropicalismo de alguns romances portugueses seria um exemplo.

O dilema entre a necessidade de narração e o silenciamento de um passado violento, bem como os perigos que decorrem de ambas as opções, é evidente no caso espanhol. Por um lado, é relativamente consensual o argumento de que “o pacto del olvido” sobre a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi decisivo para o sucesso da transição do franquismo para a democracia, depois de 1975, ano da morte de Francisco Franco. No entanto, desde que, em 2000, a primeira vala comum foi aberta em Prianzara del Bierzo – trazendo à superfície treze cadáveres executados pelas tropas franquistas (Silva, 2005) –, a necessidade de narrar esse passado tem emergido com crescente força, tendo levado à criação da Associação para a Recuperação da Memória (2002) e à aprovação da Lei da Memória Histórica em 2007. No entanto, o levantamento sucessivo de cadáveres e as entrevistas feitas aos sobreviventes reacenderam ódios e levaram à reemergência daquilo a que se conveniou chamar de “As duas Espanhas”, que têm por referente os dois lados em confronto na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a saber, a Espanha Republicana e a Espanha Franquista. Isto é, o que surgiu como uma necessidade de fazer justiça pela narrativa da história, acaba por ser fracturante

<sup>1</sup> Com esta formulação, procuro um equivalente de “emplotment”, conceito de Hayden White (1973). Uma tradução alternativa seria “enredar”.

na sociedade espanhola. Esta questão ainda está em aberto e surge com frequência na discussão pública do país vizinho.<sup>2</sup>

Se, como defende o historiador irlandês Roy Foster, para que seja possível uma reconciliação autêntica “a história do ódio tem de ser contada”,<sup>3</sup> o exemplo da “Comissão para a verdade e reconciliação” da África do Sul parece ser uma solução possível. Esta é, por exemplo, a via recomendada por Gerry Kearns para a reconciliação entre as duas comunidades – católica e protestante – em conflito na Irlanda do Norte (Kearns, 2007). Sessões em que vítimas e carrascos contam as suas versões da história parecem permitir alguma dose de justiça, lidando com o passado em vez de o silenciar. Mas será justiça? Em *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*, referindo-se ao caso da África do Sul, Benita Parry critica esta solução, uma vez que os criminosos permanecem impunes (Parry: 2004, 179-93). Assim, o crime confessado sem castigo seria ainda uma forma de esquecimento. “Quem beneficia do esquecimento?”, pergunta Parry.

As questões que acabei de levantar sobre as narrativas de memória coletiva no seu todo colocam-se também na ficção narrativa. De facto, o romance pode funcionar – como defende David Lloyd – enquanto narrativa de resolução e reconciliação de conflitos sociais (Lloyd, 1993: 133). Podemos, portanto, entender o romance como a forma ideal para a grande narrativa de reconciliação de comunidades a contas com um passado de violência, como Portugal e a Irlanda.

Até à Revolução de 1974, a história da Expansão Portuguesa foi predominantemente contada como uma história de heroísmo luso, sendo o sangue presente exclusivamente o sangue dos heróis, mártires e santos colonizadores, e sendo a violência perpetrada justificada em nome da missão civilizadora contra a barbárie. Na Irlanda, algo de análogo – ainda que de sinal contrário – se passa: a narrativa nacionalista, triunfante depois da fundação do Irish Free State, em 1922, sublinhava o sofrimento do povo irlandês colonizado às mãos do carrasco “inglês”, enquanto rasurava os actos de violência cometidos pelos supostamente “autênticos” irlandeses

<sup>2</sup> Para uma perspectiva de conjunto, cf. Labanyi, 2007; Ferrándiz, 2008.

<sup>3</sup> Roy Foster em “‘Living in the Future’: Globalisation and the Uses of History”. Conferência plenária do Congresso anual da Irish Association for the Studies of Irish Literature (Praga, 25-28 de Julho de 2005). Tanto quanto me foi dado apurar, não está publicada. Todas as traduções de críticos de língua inglesa são minhas.

sobre os anglo-irlandeses<sup>4</sup> e outros, fossem pertencentes a minorias étnicas, sexuais e culturais, fossem os vencidos da guerra da independência (1921-1922) e da guerra civil (1922-1923).

Acresce ainda que, tanto na Irlanda como em Portugal a cultura católica – na qual se encontram imersos os dois países, independentemente das efectivas práticas religiosas no quotidiano – com as suas representações de martírio e a centralidade que o conceito de “sacrifício” nela ocupa, produz uma estetização da violência (sobre o corpo) que a torna apelativa e lhe confere sentido. Neste quadro, os actos “heróicos” são representados recorrendo a esta iconografia: a morte é idealizada, limpa da fragilidade humana, do eventual grito de medo, da falta de controlo do esfíncter. Por outro lado, o sangue do Outro, é insignificante, porque ao Outro não assiste o estatuto de humano. Em *Regarding the Pain of Others*, ensaio a pretexto da fotografia de guerra, que constitui uma reflexão sobre os dilemas colocados pela representação da violência na sua relação com o imperativo ético de prestar testemunho do sofrimento das vítimas, Susan Sontag discute a ambiguidade dos efeitos de toda a representação gráfica da violência. Segundo Sontag, a iconografia do sofrimento, de longo *pedigree*, e que pode ser encontrada em representações como a paixão de Cristo, tem por objectivo “comover e excitar, instruir e exemplificar” (Sontag: 2003, 36).<sup>5</sup>

A epopeia é o género mais adequado a esta forma de contar a história, comovendo e instruindo ao serviço da identidade de uma comunidade específica; o guerreiro é, por consequência, o herói típico. Numa obra de 1937 que hoje é um clássico, *O romance histórico*, Georg Lukács identifica a epopeia como o antepassado do romance histórico, estabelecendo uma linha de continuidade entre os dois, muito convincente se atentarmos nos tropos dominantes num e noutro e, particularmente, na forma como é construído o herói. O herói é uma figura arquetípica – modelo de todas as coisas existentes – que reúne em si os atributos necessários para superar de forma

<sup>4</sup> Anglo-Irish designa a comunidade protestante, de ascendência inglesa – por vezes remota de séculos – e conotados com o poder colonial britânico, mau grado muitos tenham lutado pela independência ao longo de séculos de rebeliões.

<sup>5</sup> Veja-se Linfield, 2010, para uma refutação desta posição – que a autora identifica nos seguidores pós-modernistas de Sontag – onde se defende, de forma convincente, a importância do testemunho explícito do sofrimento para a construção de uma consciência colectiva dos direitos humanos.

excepcional um determinado problema de dimensão épica. Para a Antiguidade clássica grega, o herói situa-se na posição intermédia entre os deuses e os homens, sendo, em geral, filho de um deus e de uma mortal (Hércules) ou de uma deusa e de um mortal (Aquiles), o que lhe confere um estatuto semi-divino desde o nascimento, mesmo antes de realizados os feitos que o caracterizam. No âmbito da tradição literária ocidental, basta lembrar a *Ilíada*, ou *Gilgamesh*, para identificarmos o modelo do qual somos – talvez estranhamente – ainda herdeiros.

O herói é ainda hoje predominantemente o herói épico: dotado de coragem física, capaz de feitos acima do humano, desafiando a morte e a ela escapando com frequência por um golpe de audácia. É também, naturalmente, um macho, isto é, instrumental na definição da masculinidade hegemónica, ainda construída em torno da coragem física, seja na batalha, seja no campo de futebol, como mostram os estudos das masculinidades, área de investigação recente mas em progressiva afirmação (veja-se Connell, 2005).

Porém, não se esgotam no corpo as qualidades que definem o herói: este representa ainda a condição humana na sua complexidade psicológica, social e ética, enquanto transcende essa mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum<sup>6</sup> não consegue mas ambicionaria atingir: fé, coragem, força de vontade, determinação, paciência e capacidade de suportar com estoicismo as provações. Mais importante, e com mais consequências políticas, é, porém, a forma como o herói se relaciona com a comunidade humana a que pertence: será tipicamente guiado por ideais nobres e altruístas, por motivações sempre moralmente justas ou eticamente sancionáveis, mesmo que ilícitas do ponto de vista da lei. O heroísmo caracteriza-se principalmente por ser um acto moral, isto é, justificativo da violência perpetrada em nome de um bem maior, que pode conduzir, em forma extrema, ao auto-sacrifício e ao martírio.

Compreende-se, assim, que o herói épico e as narrativas épicas sejam o género mais adequado a um discurso nacionalista, seja ele construído num momento de afirmação triunfante, seja num momento de derrota, com o objectivo de vir a triunfar no futuro. O modelo épico presta-se, naturalmente, ao silenciamento do Outro e à reprodução de verdades herdadas e é

<sup>6</sup> O uso do masculino é deliberado: o heroísmo está a ser redefinido, mas é ainda predominantemente varão.

avesso à interrogação crítica da história. Daí que não surpreenda que tenha sido este, entre nós, o modelo dominante para contar a história da nação durante o Estado Novo, embora se tenha procedido a uma revisitação e a uma reescrita da história de Portugal com a ruptura política operada em 1974. No que ao romance diz respeito, refira-se apenas, a título de exemplo, *As naus*, de António Lobo Antunes, ou a *Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, ambos de 1988, romances que reescrevem parcialmente, mas de forma bastante radical, a história colonial portuguesa.

No entanto, paralela a esta revisitação da história – e talvez a contracorrente – perdura a matriz que se instalou com o Estado Novo, com as suas representações de carácter épico concomitantes.<sup>7</sup> Encontra-se, nomeadamente, na literatura de consumo, em romances históricos de cariz popular. Por exemplo, *As fronteiras da cobiça* (2006) de Filipa de Sousa, “um romance inspirado na 1ª expedição de Serpa Pinto à África Austral, em 1877”, como se explicita na capa, segue o modelo da narrativa heróica, exaltando, simultaneamente, o lugar de Portugal em competição com as outras potências europeias pela posse do continente africano – no que na década seguinte viria a ficar conhecido como “a corrida para África” – e o seu papel de país “civilizador” de um espaço concebido como vazio.<sup>8</sup> Menciono este romance, de interesse relativo de um ponto de vista estético-literário, porque, tendo os romances de cariz mais popular um público naturalmente mais alargado, têm, por consequência, maior poder para moldar imaginários e consciências. São também textos onde mais facilmente se detecta a presença dos discursos hegemónicos, dos quais a ficção mais experimental, e certamente mais rica de um ponto de vista estético, em regra, e por isso mesmo, se distancia. Um estudo alargado sobre estes romances não cabe, no entanto, no âmbito deste artigo.

Em meu entender, existe uma vertente da reescrita da história pela ficção que se encontra largamente por explorar, mas cujo potencial subversivo merece atenção: o picaresco. Enquanto a epopeia é central ao cânone ocidental, o picaresco habitou desde a nascença – mesmo quando popular – as suas margens. Entre nós, não surpreende que *Os Lusíadas* ocupem um lugar sagrado, enquanto a *Peregrinação*, não tendo sido esquecida, não deixou de

<sup>7</sup> Para uma discussão mais desenvolvida deste aspecto, veja-se Bebian, 2002.

<sup>8</sup> Para uma discussão desta ideia, veja-se Ashcroft, 2001, *passim*.

ter sempre um estatuto menor, tendo estado também menos presente nos *currícula* escolares e nas adaptações com o objectivo de divulgação junto de um público alargado.

A narrativa picaresca não deixa de ter, no entanto, uma tradição respeitável, cujas origens remontam – mais ou menos consensualmente – a *Lazarillo de Tormes* (1554) e outros romances da Espanha dos séculos XVI e XVII.<sup>9</sup> Entendida como paródia dos feitos dos heróis das gestas, a narrativa pícaro é quase sempre circunscrita à marginalidade, certamente com um estatuto menor do que o que tem a narrativa épica. Não serão exclusivamente estéticas as razões das respectivas posições no cânone; compreendem-se as razões políticas que conduzem à marginalização de uma forma narrativa e de um tipo de herói e de heroína que contesta e desconstrói a idealização de nações ou grupos étnicos e os seus motivos, bem como as ideologias que lhes servem de sustentáculo. Digo “herói” e “heroína” com propriedade, uma vez que a personagem pícaro feminina, sendo menos conhecida, tem também longa ancestralidade, nomeadamente a partir de *La lozana andaluza* (1527) ou de *La pícaro Justina* (1605).<sup>10</sup>

Uma abordagem comparativa dos dois géneros encontra uma gramática comum no plano da trama, nomeadamente os episódios de aventura caracterizados pela inverosimilhança ou de relação problemática com a verdade. A diferença principal reside no tipo de herói: os heróis pícaros não são matéria de que se faça o esplendor de pátrias; não enaltecem o orgulho nacional, não sancionam guerras, não enaltecem valores “nobres”. Mentem, roubam, são cobardes, não têm uma comunidade de pertença certa, não reconhecem a lei: estão para além dos limites de todos os códigos sociais e morais vigentes, e fazem-no com despudor.

De facto, na aventura picaresca encontramos um questionamento radical dos códigos morais e sociais vigentes da comunidade aí representada, sempre pelo excesso e pela caricatura. Para o pícaro, como não há reconhecimento da lei ou do conceito de “honra”, não há “vergonha”: podemos assis-

<sup>9</sup> O problema das origens é sempre motivo de debate. Neste caso, as origens do picaresco podem ser defendidas como remontando à literatura latina clássica, tendo por texto de referência *O asno de ouro*, de Apuleio (século II).

<sup>10</sup> Sendo mais tardia, é ainda indispensável a referência a *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, *locus classicus* do picaresco no feminino na literatura inglesa.

tir ao “nascimento do pícaro na morte da vergonha”, na formulação feliz de Yirmiyahu Yovel (Yovel, 2003).<sup>11</sup> Sendo socialmente um excluído, o pícaro vive para a sobrevivência do (seu) corpo. A fome é um *leitmotiv* destas narrativas e serve de motor das opções da personagem e das ações da trama. Desde logo aqui encontramos uma crítica social feroz: em primeiro plano, é colocada a existência dos excluídos, dos pobres, dos deserdados da terra; por outro lado, é denunciada a falsidade dos valores dos que detêm o poder e a barriga cheia. O pícaro conta a história do ponto de vista desde “baixo”: da pessoa comum, do participante anónimo, dos que sofrem na carne a experiência da história sem que dela sejam sujeitos. A centralidade da fome e da sobrevivência é a centralidade do corpo, e da redução do humano ao animal, que se traduz, por exemplo, na frequente presença na narrativa do sexo cru – sem veleidades românticas ou eróticas – ou dos excrementos e outras secreções do corpo.

Pela enumeração das características gerais do género, facilmente se percebe o seu potencial subversivo: o picaresco tem a capacidade de desconstruir a mitografia construída pelas nações, também aquela que foi escrita, e persiste, sob a aparência de História. No caso português, que abordarei de seguida, o recurso a este género permite uma revisitação verdadeiramente radical da história da Expansão: desfigura tudo o que represente nostalgia presente por um passado supostamente grandioso. Pelo riso, pela sátira, na ridicularização dos gestos heróicos, o herói é despido da sua capa de civilização e cultura, lembrada a sua – que é a nossa – animalidade. Por arrastamento, o esplendor de Portugal fica reduzido a cacos e trapos.

Para discutir o potencial subversivo desta estratégia narrativa, recorro ao romance *A lenda de Martim Regos – Dá conta da história assombrosa de certo português que andou à ventura nas quatro partes do mundo*. Da autoria de Pedro Canais, publicado em 2004, podia ser apenas mais uma revisitação daquilo que ainda é referido como “a aventura da expansão portuguesa”: mais uma história de heroísmo, com feitos acima do humano, triunfo sobre adversidades, espaços desertos e povos bárbaros. Isto é, uma glorificação do nosso passado. Pelo contrário, este romance – que passou despercebido, tanto quanto me foi dado apurar – inscreve-se claramente na tradição picaresca,

---

<sup>11</sup> “The Birth of the Pícaro from the Death of Shame” é, simultaneamente, a tese central e o título do artigo referido.

com pouca afirmação entre nós, apesar da herança da magnífica e já referida *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. Do romance resulta o questionamento da própria ideia de heroísmo do Portugal do início da Expansão.

Martim Regos, a personagem, vive entre 1453 e 1531. Na infância, é conhecido como o “santinho de putaria”: órfão de pai e mãe, é alimentado aos peitos de Briolanja, “madame” de casa de porta aberta. À maneira convencional do pícaro, Martim vai narrando actos que não têm nada de inocente mas como se fosse inocente a criança que os observa e narra. A inocência (construída) do pícaro provoca o riso na leitura, criando empatia com a personagem, como é próprio da convenção. A forma como os pobres vivem a sexualidade torna impossível a ideia de santidade a que pretensamente se almeja, de facto reservada a vidas privilegiadas ou idealizadas. No desvelo e pobreza de Martim-criança, os peitos de Briolanja são o conforto possível e, uma vez expulso desse colo, é a sua memória que serve de consolo ao longo de uma vida de desventuras. A personagem da puta-mãe que é colo de órfão, reconfigura assim a imagem da Mãe como impoluta e próxima do sagrado, no primeiro momento iconoclasta da narrativa.

Socialmente excluído, sem comunidade de pertença, a vagabundagem – outro tropo do género – é a sua única forma de vida. Na adolescência, em Granada, faz-se muçulmano; anda embarcado por diversas vezes, como simples marinheiro, espião ao serviço de D. João II, prisioneiro dos castelhanos ou clandestino; é feito cativo várias vezes e abandonado em ilhas; viaja com Américo Vespúcio e Afonso de Albuquerque; percorre a pé o continente africano, da (actual) Somália à baía de Luanda; cafrealiza-se na Micronésia; depois de condenado à fogueira em Coimbra e beneficiando de clemência, acaba desterrado entre os índios, no Brasil. Nesta sinopse das viagens de Martim Regos – necessariamente breve e esquemática – é notória a fragilidade da identidade nacional.<sup>12</sup> A facilidade com que a personagem se adapta a culturas diversas, num processo de nativização que é apresentado como natural e nada problemático, não pode ser apenas entendida como estratégia de sobrevivência, mesmo no contexto de uma trama que tem por motor a ideia de sobrevivência: funciona, de facto, como uma adopção de outras

<sup>12</sup> Falar de “identidade nacional” no tempo histórico que o romance pretende retratar seria, naturalmente, anacronismo. No entanto, uma vez que é o momento presente que reescreve o passado, frequentemente se encontra essa identidade projectada num tempo histórico recuado, o que não acontece aqui.

culturas representadas como equivalentes – quando não mesmo superiores – à cultura de origem da personagem. De facto, a linha divisória entre as personagens que vamos encontrando não está na identidade da comunidade em presença, mas sim na posição social que dentro dela cada personagem ocupa. O factor classe surge assim como o mais fracturante e o mais capaz de gerar cumplicidades, superando questões étnicas ou nacionais.

Ao longo destas viagens, Martim é quase sempre muito pobre, esmolando pelas estradas, por vezes acolhido por caridade. Um das vezes é recolhido por um muçulmano, outra por um judeu. As relações que com cada um deles estabelece reforçam a ideia da humanidade comum às três grandes culturas da Península à época.<sup>13</sup> Sempre movido pelo simples instinto de sobrevivência, é o querer manter “o bucho cheio” que faz de Martim aventureiro, marinheiro, espião e construtor do império. A fome é, portanto, firmemente colocada no centro da Expansão. De facto, a questão da classe social é central tanto nas peripécias da trama como no retrato das personagens que vão surgindo na peregrinação de Martim. Os poderosos, sejam eles príncipes, bispos, ou um simples capitão de navio, são predominantemente vilões, no mínimo arrogantes e, no limite, assassinos que exercem o seu poder sobre o corpo dos outros de forma arbitrária: porque *podem*, e porque os pobres não têm o direito ao próprio corpo. É apenas a posição social que divide as vítimas dos carrascos.

Os carrascos não têm nada inerente que os distinga, a não ser o facto de estarem numa posição de poder: os castelhanos matam a negra Brázia, grávida do filho de Martim, no ilhéu das Rolas; um capitão português mata Bartolomeu, o negro muçulmano que Martim tinha por guia e amigo. Os portugueses não são heróis nesta aventura, mas são representados – também eles, também nós, mas não só nós, também os outros – como prepotentes, assassinos e bárbaros. Dito de outro modo: esta reescrita da história não se faz pelo lado do avesso, transformando antigos heróis em vilões e, concomitantemente, fazendo dos antigos vilões heróis sem mácula, operação de substituição de uma mitografia por outra que uma situação pós-colonial favorece. Sendo o iconoclasmo a atitude que governa a narrativa pícara,

<sup>13</sup> Esta é uma vertente da narrativa da nação lusa que só nas últimas décadas tem sido contada, por oposição a uma história fundada no ódio e no conflito com judeus e muçulmanos, que nos contavam na escola ainda na segunda metade do século XX.

nenhuma imagem está a salvo e não há lugar à idealização do que é a animalidade humana governada pela luta pelo poder e pelo território. Se, por um lado, há uma nivelção transcultural do humano nos (raros) momentos de generosidade protagonizados por portugueses, muçulmanos, judeus e negros, há uma nivelção do humano também nos actos de barbárie praticados por todos. Pergunta-se pelo humano, enquanto qualquer hipótese de construção de uma identidade étnica – ou afim – é radicalmente rasurada.

Se Martim Regos presta testemunho da dor dos deserdados da terra, este sofrimento não é, no entanto, o da vítima inocente. De resto, a vitimização não faz parte da construção do herói pícaro. De facto, o pícaro não pode dar-se ao luxo de ter “honra” e vive de expedientes: rouba, engana, mente. Martim vive frequentemente das patranhas que conta, o que provoca o riso e a empatia de quem lê – quem lê torna-se cúmplice do acto, uma vez que sabe mais do que a personagem enganada – e legitima as patranhas do herói, justificadas pelas suas circunstâncias como forma de repor alguma justiça social numa sociedade injusta.

Uma vez que é movido pelo instinto de sobrevivência, o medo é a emoção mais importante do herói pícaro e condiciona as suas decisões. Como é próprio do género, por vezes isto toma contornos cómicos. Subindo o rio Níger, olhando as mulheres negras semi-nuas no rio povoado de crocodilos, “mais temido andei dos monstros das grandes bocas que guloso das mamas das negras que vinham pela borda do rio” (208). O desejo sexual, frequentemente encontrado e satisfeito nos pícaros – até pela sua relação próxima com a animalidade –, cede perante o medo, esse grande motor da trama. Para além de ser um traço de realismo numa narrativa que não prima pela verosimilhança, a presença do medo é um traço importante da humanização do herói e mais um factor de empatia.

A humanidade comum é criada pelas fragilidades humanas, sejam elas ontológicas ou decorrentes das circunstâncias históricas. O início da “grande aventura portuguesa” coincide, a traço grosso, com a expulsão de mouros e judeus de Portugal e da Península (Castela, 1492; Portugal, 1496). Foi o momento da morte de uma cultura – muitas vezes romanceada como verdadeiramente multicultural e simbolizada no Al-Andaluz – e o nascimento de outra, cristã e eurocêntrica, essa que nos disseram ser a *nossa*, rasurando a sua complexidade. Os vencidos desse momento histórico são, naturalmente, vítimas de cuja dor há que prestar testemunho: são parte de um passado com o qual temos de fazer contas. Em *Martim Regos*, a com-

plexidade da identidade portuguesa e a humanidade comum de “lusos”, judeus e muçulmanos é criada pelo subterfúgio do “marzapo fanado” da personagem,<sup>14</sup> o que leva a que, em certas circunstâncias, seja identificado como judeu ou como mouro. Apesar de ser “luso”, este detalhe coloca-o entre os perseguidos, vivendo as suas experiências, inclusive os tratos de polé nos tribunais religiosos.

A revisitação da Expansão pela lente do picaresco faz implodir a versão da grande epopeia portuguesa. Uma contranarrativa da memória, quando escrita do lado de dentro da comunidade, tem, naturalmente, mais autoridade do que se escrita do lado de fora, pelo adversário ou inimigo do passado. Reescrever por dentro a nossa história, incluindo nela tanto o lado heróico como o sangue das vítimas, talvez permita a reconciliação connosco próprios por inteiro – com os que cometeram crimes por ganância, mas também com os pobres, os judeus, os árabes, os africanos colonizados, e todos os outros que fazem, por direito, parte da nossa memória colectiva.

As narrativas heróicas nacionalistas também são centrais na construção do sentido de nação da Irlanda, e também elas rasuraram, durante décadas, questões como a identidade sexual, a classe social ou a sexualidade. A crítica a este discurso hegemónico tem vindo a ser feita consistentemente desde os anos 1990, em vozes que só agora estão a deixar de ser minoritárias. Analisando esse discurso, David Lloyd observa que a identidade nacional se tornou o termo na organização da subjectividade, em relação ao qual todos os outros modos possíveis de subjectividade – como classe ou sexo – são subordinados (Lloyd, 1993: 27). Já mais recentemente, Colin Graham tem uma posição análoga: em *Deconstructing Ireland: Identity, Theory, Culture*, Graham vê o nacionalismo como o momento posterior à libertação nacional que funciona como um *continuum* de opressão para os grupos subalternos (Graham, 2001: 105).

Administrada pelo Reino Unido até 1922, parte da resistência ao colonialismo na Irlanda foi feita por narrativas épicas nacionalistas, que se prolongaram ao longo de todo o século XX, muito para além do momento da independência. Simultaneamente a um movimento revisionista na historio-

<sup>14</sup> Significa que Martim era circuncidado.

grafia, que tem vindo a afirmar-se desde a década de 1980 – e do qual Roy Foster será talvez o nome mais sonante –, a ficção contemporânea tem vindo a problematizar e a matizar essa escrita a preto e branco, e vindo a incluir as minorias étnicas, religiosas e sexuais até aí largamente marginalizadas na versão mitificada da nação, centrada nas narrativas trágicas, por vezes com traços de melodrama, que enalteciam antecessores e “pais fundadores”, as mais das vezes mortos pela pátria.

Se as últimas décadas têm assistido a uma problematização desta história sem matizes, daqui não resulta uma pacificação. O estatuto político do Ulster / Irlanda do Norte, gozando de autonomia mas mantendo um vínculo ao Reino Unido, mantém aceso o discurso nacionalista. A manifestação da preferência por este ou aquele romancista, por exemplo, resulta na interrogação, quase imediata, sobre de que lado se está na história. Dependendo da companhia, é relativamente seguro – ou não – manifestar-se admiradora de Ronan Bennett ou de Colin Bateman – ambos nativos da Irlanda do Norte, mas um católico e outro protestante – apesar de qualquer um destes autores problematizar as velhas identidades ligadas a “sangue e território” nos seus romances. As feridas da guerra ainda recente estão abertas<sup>15</sup> e mesmo as narrativas complexas são identificadas como pertencendo a um lado ou outro da história.<sup>16</sup>

Nestas circunstâncias, o questionamento e reescrita da narrativa épica nacionalista terá de vir, ou será mais eficaz se vier do espaço da República da Irlanda, onde o nacionalismo venceu tanto no terreno como na história que de si próprio conta. Tomo como exemplo Roddy Doyle, romancista de reputação internacional, e a trilogia *The Last Roundup*,<sup>17</sup> particularmente o

<sup>15</sup> Data de 1998 o *Good Friday Agreement*, que formalmente pôs fim ao conflito armado no território e que conduziu a um governo de coligação entre partidos de comunidades diferentes, um modelo de governação ainda vigente.

<sup>16</sup> Curiosamente, não me ocorre nenhuma autora que provoque este tipo de reacção emocional, num país onde proliferam as mulheres poetas, dramaturgas e ficcionistas bastante lidas e reconhecidas, que têm também problematizado as questões identitárias e nacionalistas, notavelmente Jennifer Johnston.

<sup>17</sup> A trilogia inclui *A Star Called Henry* (1999), *Oh, Play that Thing* (2004) e *The Dead Republic* (2010), três romances que revisitam todo o século XX irlandês, mostrando como a história violenta da Irlanda foi romanceada e edulcorada. Sendo Henry Smart o protagonista (pícaro) de todos eles, para efeitos da minha argumentação presente o primeiro volume da trilogia é o mais pertinente.

romance *A Star Called Henry* (1999), o primeiro da série, que oferece uma releitura do Levantamento da Páscoa de 1916.

Na narrativa nacionalista irlandesa “The Easter Rising” ocupa um lugar sagrado e simboliza o momento do nascimento da nação por excelência. Possivelmente uma das rebeliões mais estudadas e bem documentadas do século XX, tratou-se de uma revolta armada contra o poder britânico, que ocupava a Irlanda desde o século XII.<sup>18</sup> Como o nome indica, a revolta ocorreu na semana da Páscoa de 1916, durante a qual os rebeldes proclamaram a República Irlandesa Independente no General Post-Office – comumente referido apenas pelo seu acrónimo, G.P.O. –, o Quartel-general da revolta e lugar icónico da fundação da nação.<sup>19</sup> Organizada pelo Conselho Militar do Irish Republican Brotherhood, com o apoio de várias organizações paramilitares clandestinas de patriotas irlandeses, a revolta durou apenas uma semana – entre 24 e 30 de Abril – e acabou esmagada pelas tropas britânicas. À derrota, seguiram-se prisões em massa, que resultaram em penas variáveis de prisão efectiva, e em 90 condenações à morte, 15 das quais efectuadas entre 2 e 12 de Maio de 1916. Como todas as rebeliões irlandesas anteriores, produziu a sua galeria de mártires, heróis de narrativas heróicas de sangue e sacrifício, que dominaram o discurso nacionalista desde então.<sup>20</sup> Haverá limites que o iconoclasmo não deva transpor?

Em *A Star Called Henry*, Doyle procede a uma revisitação iconoclasta da Páscoa de 1916, na tradição da narrativa pícara. Henry Smart é um herói

<sup>18</sup> Há versões muito diversas da história da colonização da Irlanda, nomeadamente a que defende que a colonização efectiva só acontece na segunda metade do século XVI. Consciente da complexidade da questão histórica, opto por usar como referência o momento da invasão normanda (1169), pela sua força simbólica.

<sup>19</sup> Lugar que ocupa ainda hoje. Em 24 de Setembro de 2010, durante a Culture Night, ao longo da qual os espaços culturais das principais cidades irlandesas estão abertos até tarde e promovem actividades diversas, tive justamente ocasião de visitar este espaço, hoje reconstruído. Dos quatro espaços visitados nessa noite – o G.P.O., duas galerias de arte e o Dublin Writers Museum – este era, de longe, o mais movimentado.

<sup>20</sup> Tem sido apenas nos últimos anos que, no campo da história, se tem assistido à revisão das narrativas heróicas (e masculinas) do acontecimento. Veja-se McGarry, 2010, e McGarry, 2011. O último, *Rebels. Voices from the Easter Rising* recorre à compilação de testemunhos de participantes na Rebelião da Páscoa, recolhidos pelo Gabinete de História Militar ao longo de décadas e abertos ao público apenas em 2003, depois da morte da última dessas testemunhas. Sobre a participação das mulheres, veja-se Mathews, 2010, e McCarthy, 2007.

pícaro por excelência:<sup>21</sup> Nascido no seio de uma família numerosa nos subúrbios pobres de Dublin, é a fome que o conduz a uma série de aventuras, rodeado por personagens marcadas pela inverosimilhança: uma avó paupérrima, mas maníaca por livros, que Harry rouba para ela das casas burguesas; um pai com uma perna de pau mágica capaz de descobrir lençóis de água, que trabalha como segurança num bordel; ou uma prostituta com ligações obscuras e idade indeterminada. Num contexto de uma trama historicamente apoiada e com personagens históricas reais, as aventuras inverosímeis incluem uma fuga fantástica através dos rios subterrâneos de Dublin, o que afasta claramente o romance do realismo *mainstream* da literatura irlandesa, e o coloca em posição crítica da forma e dos conteúdos vigentes nessa literatura.

No centro das narrativas pícaras encontra-se, como já foi referido, a fome. Ela é o motor que impulsiona as personagens, as suas decisões e acções, e as coloca para além dos costumes, da ética e da lei. O centro da caracterização da personagem Harry Smart – nome que corresponde ao nosso “Chico Esperto” – é justamente a necessidade absoluta de sobrevivência: dele, do irmão mais novo e de todas as crianças de rua que andam aos bandos e vivem de expedientes, pequenos roubos e trapagens.

Henry encontra-se entre os membros do Irish Citizen Army que ocupavam o G.P.O. Ao contrário das expectativas criadas pelas narrativas nacionalistas, Harry não vai com o propósito de “lutar e morrer pela pátria”: chegou ali por uma série de acasos e tudo o que lhe interessa, nesses dias de resistência dita heróica, é a iniciação sexual com Miss O’Shea e as refeições que são servidas aos resistentes, muito melhores do que aquelas que o jovem estava habituado a comer.

Se a reescrita da história tivesse ficado por aqui, seria ainda relativamente inócua: afinal, a existência de rebeldes que lutavam por arrastamento e não por convicção é relativamente fácil de admitir como verosímil e, assim, assimilável numa macronarrativa na qual predomine ainda o heroísmo. Outros episódios, no entanto, próvocos um choque real. Quando as forças conjuntas do Irish Volunteers e do Irish Citizen Army atravessam as ruas de Dublin para ocupar os edifícios centrais e tomar posições de combate, a multidão insulta os rebeldes e chega a atacá-los. Quando começa o tiroteio entre os

<sup>21</sup> Sobre figuras femininas pícaras na ficção irlandesa contemporânea, veja-se Bebiano, 2011.

rebeldes entrincheirados e o exército inglês nas ruas – exército esse que incluía um contingente significativo de irlandeses – a multidão aproveita para saquear as lojas de comida e roupas.<sup>22</sup>

Os habitantes de Dublin estão entretanto mais interessados em satisfazer as suas necessidades do que na revolução. Estes são os pobres de Dublin e reside aqui a posição radical que Doyle adota na sua versão do nascimento da nação: esta guerra não é sobre nações, ou independência ou orgulho; é sobre classe social, sobre quem consegue comida para si e para os filhos, quem anda descalço e quem tem sapatos.<sup>23</sup> Os rebeldes não são heróis: são maioritariamente homens pobres que vivem no medo da autoridade das suas mulheres ou mães, as quais frequentemente aparecem nos edifícios entrincheirados, ameaçadoras, a chamá-los para casa, sendo mesmo bem sucedidas com os mais tímidos. Os “heróis da nação” que não se rendem nem a tropas britânicas nem a mães e esposas, no entanto tremem de medo quando irrompe tiroteio, rezam e clamam pela mãe quando a derrota ou a morte se aproximam.

Este romance leva a cabo, de forma exemplar, a tarefa cuja responsabilidade Eric Hobsbawm atribui aos historiadores, a saber, a destruição de mitos (Hobsbawm, 1997). Neste caso, e porque de ficção se trata e ao romancista assiste uma liberdade poética que ao historiador não é permitida, substitui-se a narrativa mítica por uma narrativa (mais) verosímil. Por exemplo, no romance em discussão, são narradas cenas de roubo e mutilação de gado nos arredores da cidade de Dublin em estado de guerra, actos levados a cabo por jovens que o fazem exclusivamente a troco de dinheiro. Ora, “cattle maiming” – a mutilação de gado – era uma das tácticas de guerrilha tradicionais nas revoltas irlandesas ao longo de séculos, o que confere verosimilhança à cena, sendo o motivo económico também verosímil. Estes actos de violência em torno da “resistência heróica” no G.P.O. problematizam assim o heroísmo do exército rebelde, na medida em que se torna ténue a linha que divide a luta legítima do banditismo e da crueldade gratuita.

Acresce ainda que a narrativa não deixa intocáveis os grandes heróis, cujo sangue alimenta os mitos fundadores da nação. Os líderes do G.P.O., Patrick

<sup>22</sup> Ambos os eventos estão historicamente documentados, mas são largamente ignorados da pessoa comum.

<sup>23</sup> Sapatos e botas são um *leitmotiv* desta narrativa, junto com o pão e a dor de fome no estômago.

Pearse e Michael Collins,<sup>24</sup> figuras que se tornaram centrais no imaginário nacionalista, são neste romance ridicularizados e vistos como homens prepotentes que desconhecem a fome, o que os diferencia e distancia dos companheiros de luta. Introduce-se, assim, o factor fracturante da classe social mesmo no seio dos combatentes, factor este largamente excluído da narrativa hegemónica da nação: o romance desloca o alvo do ódio dos “ingleses” para os abastados e poderosos.<sup>25</sup>

Por outro lado, enquanto se luta nas ruas, dentro do G.P.O. cercado pelo exército inglês, Harry Smart, à maneira do herói pícaro, faz finalmente sexo com Miss O’Shea. Esta, por seu lado, não é a donzela tímida, ideal da mulher da República que destes feitos emergiu: despudorada, reclama a sua sexualidade e, de arma na mão, o seu direito a combater e ser cidadã na República que nasce, recusando-se a servir chá aos combatentes machos. A personagem representa as mulheres que combateram pela república irlandesa<sup>26</sup> e cujas esperanças foram defraudadas pelo regime que se instalou depois da independência.

Numa história pejada de morte e violência, toda a morte é gratuita e toda a violência é sem sentido, enquanto o corpo é celebrado. A recusa das ideias que matam é clara no grito de Harry: “Fuck the Republic”. A ideia (abstracta) da nação é, assim, substituída pelos corpos (concretos) dos seus cidadãos, que passam fome ou a satisfazem em momentos celebratórios. Em contraponto, a violência de carácter épico inscrita nas narrativas de origem da nação resulta esvaziada de sentido.

Em ensaio já referido, Susan Sontag relembra a necessidade de, perante uma representação de violência, nos interrogarmos sempre sobre “que imagens, que crueldades, e que mortes *não* estão a ser mostradas” (Sontag, 2003: 12). Com frequência esteticamente apelativa e emocionalmente gratificante, uma representação épica da história resulta sempre na exaltação de uma comunidade – étnica ou nacional – e no apagamento das suas vítimas.

<sup>24</sup> Pearse foi executado depois da vitória inglesa. Collins, líder de uma das facções da Guerra Civil (1922-1923) que se seguiu à assinatura do acordo que deu autonomia ao Irish Free State, veio a morrer numa emboscada durante essa guerra, às mãos dos antigos companheiros de luta.

<sup>25</sup> Excepção feita a James Connolly, de origem operária e líder socialista, também executado após a derrota dos revoltosos.

<sup>26</sup> 70 mulheres combateram nas fileiras dos revoltosos no Levantamento da Páscoa de 1916. Veja-se McCarthy, 2007.

Numa história a preto e branco, da qual estão ausentes tanto a problematização como a diversidade do plenamente humano, a violência é estetizada e legitimada; é-lhe dado um sentido e uma justificação que se apresenta como o bem maior de um colectivo. De sinal contrário, o picaresco valoriza o corpo individual na sua fragilidade, que o define como humano e esvaia de sentido toda a violência cometida sobre o corpo, e todo o sistema de valores – aparentemente consensuais num colectivo – que a sustenta e legitima. Parece-me que tanto em *Martim Regos* como em *A Star Called Harry* o picaresco oferece reescritas da história politicamente radicais justamente porque permite prestar testemunho da violência sem que isso conduza à sua legitimação: pelo contrário, conduz ao seu questionamento.

Em *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Judith Butler define o humano pela sua vulnerabilidade física e social e pela interdependência mútua: “Porque podemos ser feridos, porque outros podem ser feridos, porque estamos sujeitos à morte por um capricho de outrem, estas são razões para o medo e a dor.” (Butler, 2006: xii). Se é eticamente imperativo reflectirmos sobre as razões das manifestações de violência, historicamente situadas, a construção da comunidade do futuro passa pela recusa em atribuir sentido à violência. Parafraseando Butler, talvez seja preciso “re-imaginar a possibilidade de uma comunidade com base na nossa vulnerabilidade e perda” (Butler, 2006: 20). A partir da consciência da vulnerabilidade e dor – que passa pela sua representação – pode ser construído o humano.

### Referências bibliográficas

- Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso [1983].
- Antunes, António Lobo (1988), *As naus*. Lisboa: Dom Quixote.
- Ashcroft, Bill (2001), *Post-Colonial Transformations*. London: Routledge.
- Bebiano, Adriana (2011), “Mad, Bad, and Dangerous to Know: The Stories of Chicago May and Eliza Lynch”, in Elke D’hoker et al. (orgs.), *Irish Women Writers. National and International Texts and Contexts*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 255-67.
- Bebiano, Adriana (2002), “A invenção da raiz. Representações da nação na ficção portuguesa e irlandesas contemporâneas”, in Maria Irene Ramalho; António Sousa Ribeiro (orgs.), *Entre ser e estar: Raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, 503-37.
- Butler, Judith (2006), *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London / New York: Verso.

- Canais, Pedro (2004), *A lenda de Martim Regos – Dá conta da história assombrosa de certo português que andou à ventura nas quatro partes do mundo*. Lisboa: Oficina do Livro.
- Connell, R. W. (2005), "Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept", *Gender & Society*, 19(6), 829-59.
- Doyle, Roddy (2000), *A Star Called Henry*. London: Vintage [1999].
- Doyle, Roddy (2004), *Oh, Play that Thing*. London: Jonathan Cape.
- Doyle, Roddy (2010), *The Dead Republic*. London: Jonathan Cape.
- Ferrándiz, Francisco (2008), "Cries and Whispers: Exhuming and Narrating Defeat in Spain Today", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9(2), 177-192.
- Graham, Colin (2001), *Deconstructing Ireland. Identity, Theory, Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Greenblatt, Stephen J. (1988), *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Los Angeles: University of California Press.
- Hobsbawm, Eric (1997), *On History*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Jorge, Lídia (1988), *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote.
- Kearns, Gerry (2007) "Bare Life, Political Violence, and the Territorial Structure of Britain and Ireland", in Derek Gregory; Allan Pred (orgs.), *Violent Geographies: Fear, Terror and Political Violence*. New York: Routledge, 7-35.
- Labanyi, Jo (2007), "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War", *Poetics Today*, 28(1), 89-116.
- Linfield, Susie (2010), *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Lloyd, David (1993), *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Durham: Duke University Press.
- Mathews, Ann (2010), *Renegades: Irish Republican Women 1900 – 1922*. Dublin, Mercier Press.
- McCarthy, Cal (2007), *Cumann Na mBan and the Irish Revolution*. Cork: The Collins Press.
- McGarry, Fearghal (2010), *The Rising. Ireland, Easter 1916*. Oxford: Oxford University Press.
- McGarry, Fearghal (2011), *Rebels. Voices from the Easter Rising*. Dublin: Penguin Ireland.
- Parry, Benita (2004), *Postcolonial Studies: a Materialist Critique*. London / New York: Routledge.
- Silva, Emilio (2005), *Las fosas de Franco. Crónica de un desagravio*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin.

- Sousa, Filipa de (2006), *As fronteiras da cobiça*. Lisboa: Texto Editores.
- White, Hayden (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Yovel, Yirmiyahu (2003), "The Birth of the Picaro from the Death of Shame", *Social Research*, 70(4), 1297-1326.