

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Sabrina Siqueira Pereira

**COM A BEXIGA PERTO DOS OLHOS – A FORMA  
HUMORADA DE NARRAR O TRISTE NAS  
AUTOBIOGRAFIAS DE FRANK MCCOURT**

Santa Maria, RS

2020



**Sabrina Siqueira Pereira**

**COM A BEXIGA PERTO DOS OLHOS – A FORMA HUMORADA DE NARRAR O  
TRISTE NAS AUTOBIOGRAFIAS DE FRANK MCCOURT**

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Orientadora: Professora Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS

2020

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Pereira, Sabrina Siqueira

Com a bexiga perto dos olhos - A forma humorada de narrar o triste nas autobiografias de Frank McCourt / Sabrina Siqueira Pereira.- 2020.

205 p.; 30 cm

Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2020

1. Estudos Literários 2. Literatura Irlandesa 3. Humor e Ironia na Literatura 4. Autobiografia 5. Frank McCourt I. Umbach, Rosani Úrsula Ketzer II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

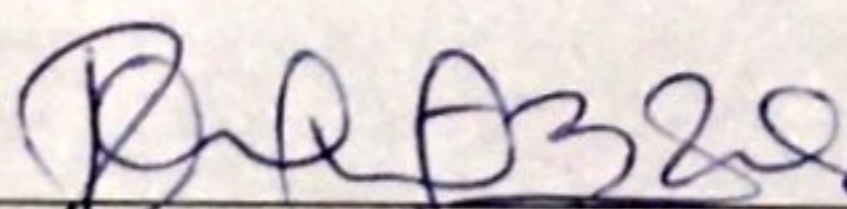
Declaro, SABRINA SIQUEIRA PEREIRA, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

**Sabrina Siqueira Pereira**

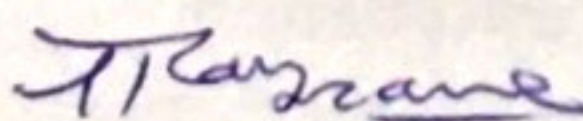
**COM A BEXIGA PERTO DOS OLHOS – A FORMA HUMORADA DE NARRAR O TRISTE NAS AUTOBIOGRAFIAS DE FRANK MCCOURT**

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

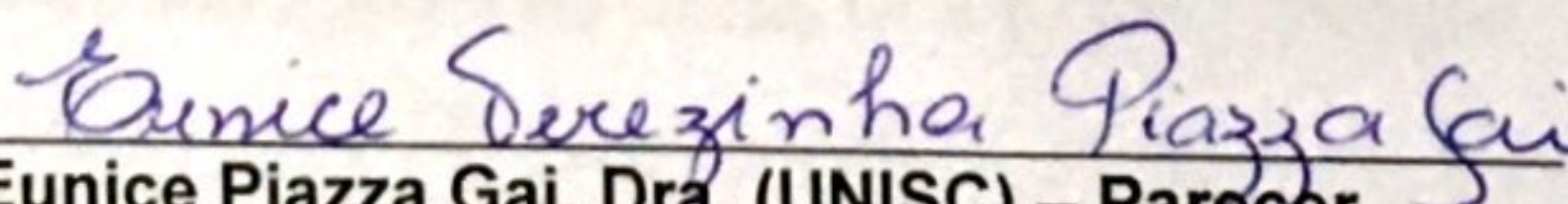
**Aprovada em 27 de fevereiro de 2020:**



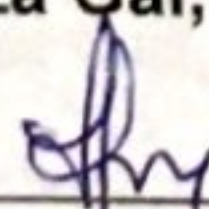
**Rosani Ursula Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)**  
(Presidente/ Orientadora)



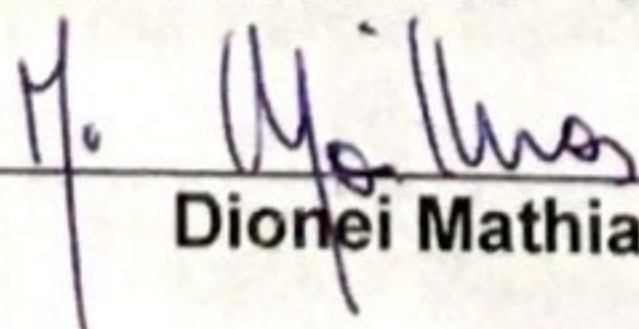
**Laura Patricia Zuntini de Izarra, Dra. (USP) – Parecer**



**Eunice Piazza Gai, Dra. (UNISC) – Parecer**



**Luciana Ferrari Montemezzo, Dra. (UFSM)**



**Dionei Mathias, Dr. (UFSM)**

Santa Maria, RS  
2020

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão desse estudo e, de uma maneira especial, agradeço:

- a minha mãe, Idamara Carvalho Siqueira, por tudo e, principalmente, por ter me criado com humor e no humor;

- à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), pela oportunidade de fazer Graduação, Mestrado e Doutorado em uma universidade pública, gratuita e de qualidade;

- à orientadora, Prof. Dra. Rosani Úrsula Ketzner Umbach, pela oportunidade de estudar na Área de Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM sob sua orientação; pela acolhida gentil no “Grupo de Estudos Literatura e Autoritarismo”, há seis anos; pelo ouvido atento e generoso a cada dúvida ou necessidade; pelo exemplo de tranquilidade e empatia no trato cotidiano, exemplo esse que levo para a vida profissional e para a pessoal; e por acreditar que cabem no exercício da docência a simplicidade e o humor;

- aos membros das bancas de qualificação e da banca final da tese, Prof. Dra. Eunice Piazza Gai, Prof. Dra. Andrea Ferrás Wolwacz, Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari, Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira e Prof. Dra. Laura Patrícia Zuntini de Izarra por aceitarem o convite e pelas contribuições. E, especialmente, à Prof. Dra. Luciana Ferrari Montemezzo por aceitar o convite tendo pouco tempo para leitura, pela arguição sensível e atenta, e por entender a literatura como terreno de flexibilidade e empatia; e ao Prof. Dr. Dionei Mathias pelo exemplo de ética e respeito;

- aos demais professores do PPGLetras da UFSM, em especial à Prof. Dra. Vera Lucia Lenz Vianna da Silva, pela orientação no Mestrado, e ao Prof. Dr. Pedro Brum Santos, pela acolhida como aluna especial na disciplina “Literatura e História” antes do meu ingresso na Pós-Graduação, e pelo exemplo de ética e comprometimento; e aos colegas, com os quais também aprendo;

- à Coordenação e funcionários do PPGL;

- ao CNPq e à CAPES pelo apoio financeiro que permitiu dedicação exclusiva à pesquisa; e pela oportunidade de estágio PDSE na Irlanda, o que proporcionou enriquecimento à pesquisa e à vivência da pesquisadora;

- a Frank McCourt, por nos legar suas memórias e nos convidar a decifrar a vida pela lente do humor; to Ellen McCourt and Malachy McCourt, Frank McCourt’s wife and brother, for the interview and the coversations; to Conor McCourt, Frank’s nephew, for the attention and authorization of recordings of the conversations that contributed to this thesis;

- to Prof. Dr. Máiread Moriarty, for the invitation letter to University of Limerick (UL) and for the warm welcome; to Prof. Dr. Michael Griffin, for the attention and the contributions with the research during the internship at UL; to UL, its professors and staff, for the hospitality and contributions;

- to Una Heaton for the welcome in the Frank McCourt *Museum* and beyond, making me feel included in Limerick; to my workmates in the museum, Simon and Joe: you taught me about hospitality and humour every day. It was so good to have been with you.

Vocês todos fizeram da minha Pós-Graduação uma experiência adorável!

## RESUMO

### COM A BEXIGA PERTO DOS OLHOS – A FORMA HUMORADA DE NARRAR O TRISTE NAS AUTOBIOGRAFIAS DE FRANK MCCOURT

Autora: Sabrina Siqueira Pereira

Orientadora: Professora Dra. Rosani Úrsula Ketzner Umbach

Este trabalho investiga o humor em *As cinzas de Ângela – memórias* (1996) e *'Tis: a memoir* (1999), autobiografias do americano-irlandês Frank McCourt. Nas obras de McCourt, o narrador ora participa dos acontecimentos como testemunha, ora protagoniza os eventos narrados. Os fatos escolhidos pelo narrador seguem a ordem cronológica da infância de McCourt, e são, na maioria das vezes, fatos que exprimem desconforto. São traços constantes na narrativa autobiográfica de McCourt a resistência contra a fome, o afeto entre ele e os irmãos, o desejo de sobrepor-se à miséria e de estabelecer um lugar no mundo através da aquisição de cultura, e a forma humorada com que registra seu passado. A liberdade da forma narrativa que reúne em uma mesma sentença diferentes tempos e diferentes pessoas do discurso combina com a liberdade de conteúdo estabelecida pelo escritor, em que uma história triste é permeada de comicidade. Ele narra com olhos de crítico, relativiza normas e verdades sociais, e expõe a estupidez social em que cresceu. O ponto de vista é o de Frank adulto, do homem maduro que volta às “cenas” de sua juventude marcantes para a constituição de sua personalidade, e as conta sem autopiedade. O que ele relata é importante na construção de sua identidade, ou das diferentes identidades que assume com a passagem dos anos. O deslocamento temporal permite ao narrador ver e analisar com certa isenção o que se passou. Pela metodologia do *close reading*, busco as marcas discursivas da experiência pessoal que suscitam questões concernentes ao gênero autobiográfico e de como a visão bem-humorada do autor revela suas memórias, introduzindo fatos dramáticos com a roupagem do humor. A narrativa humorada colabora para reforçar a veracidade do que é narrado pelo apelo à empatia e, nesse aspecto, fica evidenciada a importância do leitor para complementar tanto o processo da escrita autobiográfica quanto a decodificação do enunciado humorado. Mas o objetivo de McCourt não é fazer comédia, mas extrair comicidade e disponibilizar a faceta da ironia sobre acontecimentos tristes da juventude. Como autobiógrafo e ficcionista, McCourt enriquece a literatura pela construção de uma narrativa que deixa espaço à tensão social e à reflexão histórica.

**Palavras-chave:** Autobiografia. Estudos Irlandeses. Memória. Frank McCourt. Humor.

## ABSTRACT

### WITH THE BLADDER NEAR THE EYES - THE HUMOURED FORM OF NARRATING THE SAD IN FRANK MCCOURT'S AUTOBIOGRAPHIES

Author: Sabrina Siqueira Pereira  
Advisor: Rosani Úrsula Ketzner Umbach

This work investigates the humor in *Angela's Ashes* (1996) and *'Tis: a memoir* (1999), autobiographies of the American-Irish writer Frank McCourt. In McCourt's works, the narrator sometimes participates as a witness, sometimes leads the events narrated. The facts selected by the narrator lead the chronological order of McCourt's childhood, and they are, most of times, facts that express discomfort. The resistance against hunger, the affection between him and his brothers, the desire of overcoming misery and of establishing a place in the world through the acquisition of culture, and the humorous way like McCourt registers his past are constant features in his autobiographical narrative. The freedom of the narrative form that joins in a same sentence different tenses and different speeches combines with the freedom of content established by the writer, in what a sad story is permeated by comedy. He narrates with critical eyes, relativizes social norms and truths, and exposes the social stupidity in which he grew up. The point of view is given from Frank as an adult, the mature man that comes back to the striking youth "scenes" to constitution of his personality, and tell them without self-pity. What he reports is important in his identity construction, or the different identities that he assumes as the time goes. The temporal displacement allows the narrator to see and to analyze with a kind of exemption what has happened. By close reading methodology, I look for the discursive marks of personal experience which raises issues to the autobiographical genre and how the author's humorous view reveals his memories, introducing dramatic facts with the mood of humour. The humorous narrative collaborates to reinforce the veracity of what is narrated by the appeal to empathy and, in this aspect, it is evident the importance of the reader to complete both the autobiographical writing process and to decode the humorous utterance. But the McCourt's aim isn't to make humor, but to extract comicity and to make the facet of irony available from the drama his youth was. As autobiographer and fiction writer, McCourt enriches literature by building a narrative that leads place to social tension and to historical reflection.

**Keywords:** Autobiography. Irish Studies. Memory. Frank McCourt. Humor.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>PARTE I – AUTOBIOGRAFIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE</b>	
<b>1.O TRÂNSITO ENTRE A MÃO E A MEMÓRIA .....</b>	<b>21</b>
1.1 AUTOBIOGRAFIA OU FICÇÃO .....	24
1.2 O ESTATUTO DE VERDADE NA AUTOBIOGRAFIA .....	32
1.3 O PAPEL DO LEITOR NA AUTOBIOGRAFIA .....	36
1.4 TRADIÇÃO IRLANDESA NA AUTOBIOGRAFIA .....	42
<b>2.“NINGUÉM PODE INTERFERIR NO QUE HÁ DENTRO DE SUA CABEÇA”..</b>	<b>46</b>
2.1 A MEMÓRIA NA PRÁTICA DA NARRATIVA .....	56
2.2 O PAPEL DO TEMPO NA MEMÓRIA .....	62
<b>3.A TESSITURA DO DISCURSO QUE DEFINE OS CONTORNOS DO</b>	
<b>INDIVÍDUO .....</b>	<b>69</b>
3.1 IDENTIDADE FRAGMENTADA .....	72
3.2 IDENTIDADE E MITO .....	80
3.3 A LITERATURA NA FORMAÇÃO IDENTITÁRIA .....	88
3.4 A VARIAÇÃO IDENTITÁRIA DE FRANK MCCOURT .....	95
3.5 DA INFLUÊNCIA DOS OUTROS .....	106
<b>PARTE II – HISTÓRIA E HUMOR</b>	
<b>4.A HISTÓRIA NA IDENTIDADE E NO HUMOR DE MCCOURT .....</b>	<b>111</b>
4.1 RELIGIÃO NA IRLANDA E NA VIDA DE MCCOURT .....	119
4.2 NACIONALISMO IRLANDÊS .....	127
4.3 SOBRE A HISTÓRIA DO HUMOR .....	131
4.4 TRADIÇÃO DO HUMOR IRLANDÊS .....	134
<b>5.HUMOR COMO VIA PRIVILEGIADA DE COMPREENSÃO DO MUNDO .....</b>	<b>141</b>
5.1 O RISO COMO ALÍVIO DA ANSIEDADE .....	147
5.2 A SEDUÇÃO DO HUMOR .....	152
5.3 IRONIA HUMORESQUE .....	158
5.4 SERIA TRÁGICO SE NÃO FOSSE CÔMICO .....	168
5.5 HUMOR FAMILIAR .....	173
5.6 HUMOR COMO CRÍTICA À RELIGIÃO .....	178
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>185</b>
<b>ANEXO A – ENTREVISTA COM ELLEN MCCOURT .....</b>	<b>194</b>

**ANEXO B – ENTREVISTA COM MALACHY MCCOURT ..... 196**  
**REFERÊNCIAS ..... 198**

## INTRODUÇÃO

As narrativas autobiográficas/memorialistas contribuem para a construção de novas perspectivas identitárias dentro do cenário cultural contemporâneo, o que colabora com as representações de subjetividades múltiplas e com a melhor interpretação do período histórico no espaço dramatizado. Além de poder provocar um tensionamento em valores cristalizados e contribuir para discussões pelo controle e legitimação de determinadas visões de mundo, já que, quanto mais plural for a perspectiva lançada sobre os meios de aquisição de conhecimento, maiores são as possibilidades de aprimorar a maneira de ver, compreender, interagir com as trocas simbólicas que constituem os discursos, considerando as representações memorialistas mantenedoras de uma posição dialógica com as práticas culturais. Com a tese “Com a bexiga perto dos olhos – a forma humorada de narrar o triste nas autobiografias de Frank McCourt” pretendo contribuir com os desdobramentos de debates nos Estudos Literários atuais, no que diz respeito às relações que o jogo simbólico da escrita autobiográfica mantém com os valores sociais, e lançar um olhar sobre as possibilidades significativas da linguagem.

Esta pesquisa analisa o humor nas autobiografias *As Cinzas de Ângela* e *‘Tis: a memoir* pela metodologia do *close reading*, que visa a obtenção de significados amplos a partir da interpretação detalhista do texto. O termo *close reading* foi cunhado em 1920 por I. A. Richards, um dos líderes da Nova Crítica, no campo dos Estudos Literários. A técnica vê o papel do crítico literário como o de obter os significados plenos do texto de todos os contextos linguísticos apresentados pelas palavras na página.

O estudo de escritas do eu e de humor são, cada uma a seu modo, atos sociais, o que torna esta tese pertinente à linha de pesquisa “Literatura, Comparatismo e Crítica Social”. As autobiografias podem ser consideradas atos sociais porque enfatizam a dimensão histórica e contextual das narrativas. Já o humor pode ser considerado ferramenta de investigação social porque dessacraliza tabus, tira o assunto de um pedestal para trazê-lo à esfera de quem pode criticar, possibilitando pesquisas abrangentes.

Nas autobiografias *As cinzas de Ângela* e *'Tis: a memoir*<sup>1</sup>, Frank McCourt (1930-2009) articula suas memórias da infância até a idade adulta. No primeiro livro, o escritor americano/irlandês conta desde o episódio em que seus pais se conheceram, até a sua partida para os Estados Unidos, aos dezenove anos. A maior parte da história se passa em Limerick, na República da Irlanda, mas é em Nova York que Ângela Sheehan e Malachy McCourt se conhecem e onde têm os primeiros cinco filhos. Ambos foram para os Estados Unidos por razões pouco nobres: ele porque desertou do IRA e ela porque foi considerada pela mãe incapaz para qualquer função: ganhou uma passagem de navio para os EUA porque, na opinião da avó de Frank, é o lugar para todo tipo de inutilidade. O autobiógrafo tem quatro anos quando a família retorna à Irlanda, depois da morte da irmã Margaret. Em Limerick, além da pobreza e do vício de Malachy, com os quais já conviviam no Brooklin, os McCourt têm de suportar a umidade, as condições precárias de moradia, o descaso dos parentes e a escassez de empregos. *'Tis: a memoir* é uma sequência do primeiro livro. A história continua do momento em que Frank retorna aos Estados Unidos até a morte dos pais, e tem como cenário principal a cidade de Nova York, EUA. Para Frank, o retorno à terra natal é o seu principal objetivo na juventude, quando economiza dos salários em diferentes funções para a passagem de navio. Ávido leitor, ele consegue alguns desses trabalhos porque é um apaixonado por literatura, e lê apesar da infecção crônica nos olhos. Quando chega a Nova York, no entanto, se depara com dificuldades. A ascensão para uma vida melhor tem início com a incorporação no exército americano e a posterior autorização para ingressar em uma universidade e formar-se professor. Ele passa a alimentar, então, o sonho de ser um escritor.

É por meio de de uma visão bem-humorada, ou “espirituosa”, ou cômica que o autor revela suas memórias e introduz os fatos dramáticos de sua história. Conforme o narrador/protagonista amadurece, o humor inocente e genuíno de uma criança é moldado em humor mais elaborado, e em ironia e sarcasmo. A narrativa humorada colabora para reforçar a veracidade do que é narrado, pelo apelo à empatia do leitor. Portanto, a tese é que a forma com que o autor se apropria de suas memórias e as transforma em narrativa é por intermédio do humor, e conforme o narrador/protagonista amadurece, esse humor sofre transformações, sem perder o

---

<sup>1</sup> Para efeito de praticidade, vou me referir aos respectivos títulos das obras analisadas como ACA e TM a partir daqui.

caráter de comicidade. Essa forma de narrar com humor é parte da identidade do escritor e herança da forma discursiva da mãe, Ângela, bem como característica cultural do povo irlandês.

Nas obras de McCourt, o narrador ora participa dos acontecimentos como testemunha, ora protagoniza os eventos narrados. A partir de um foco narrativo que acontece, preferencialmente, em primeira pessoa, desde a frase de abertura de ACA, “Meu pai e minha mãe deveriam ter ficado em Nova York” (McCOURT, 1997b, p. 9)<sup>2</sup>, o escritor pessoaliza o discurso em si e intitula-se protagonista da narrativa pelo esclarecimento de que o relato será sobre a vida dele, a começar pela evocação do pai e da mãe. Assim, a narrativa de McCourt tem como objeto de representação o próprio “eu”. Logo no segundo parágrafo de ACA, McCourt anuncia: “Quando recordo minha infância, fico imaginando como foi possível eu ter sobrevivido” (idem, p. 9). A narrativa que segue retoma os principais acontecimentos da infância e juventude dessa sobrevivência penosa, mas de forma surpreendentemente humorada. Pela inclusão da palavra “memórias” como subtítulos, McCourt define sua narrativa como memorialística. Pelo uso do pronome possessivo de primeira pessoa já como palavra inicial do volume que abre sua produção literária, ele marca a utilização da primeira pessoa do singular, e a coincidência do nome do autor e do protagonista, que é também o narrador, aponta que se trata de narrativas autobiográficas, ou memorialistas.

Além de narrador predominantemente em primeira pessoa, o tempo verbal preferencial de ACA é o presente. Em algumas sentenças, porém, o narrador é em terceira pessoa e ocorre uso de mais de um tempo verbal, como em: “Os meninos brincaram dizendo que as garrafas vão congelar nossas partes e elas vão despencar e o mestre trovejou se ouvir um comentário como este de novo...” (McCOURT, 1997b, p. 120). A liberdade da forma narrativa que reúne em uma mesma sentença diferentes tempos e diferentes pessoas do discurso combina com a liberdade de conteúdo estabelecida pelo escritor, em que a história dramática é permeada de comicidade. Já em TM, quando o narrador/protagonista está adulto, há um maior distanciamento entre narrador e personagem, e a terceira pessoa é utilizada com

---

<sup>2</sup> Conforme sugerido pela Banca de Defesa da Tese e para fins de padronização, as citações das obras de McCourt citadas no corpo do texto serão em Português, com tradução minha para a segunda autobiografia, TM, e em Inglês nas citações indentedas, com a minha tradução em nota de rodapé de TM, para que os leitores possam ter uma amostra do estilo do autor nas citações maiores.

maior frequência, apesar de ainda ocorrer narração em primeira pessoa no início e final da obra.

O ponto de vista é o de Frank adulto, do homem maduro que volta às “cenas” marcantes para a constituição de sua personalidade, e as conta sem autopiedade, apesar da afetuosidade. O narrador em primeira pessoa confere verossimilhança, torna a história crível pela autoridade desse “eu” que vivenciou o que está contando e afirma a relevância de uma experiência singular. Convence como a representação sincera de uma narrativa verdadeira e da genuína experiência de vida. Conforme Mitchell (2003), na narrativa de McCourt, o humor alivia a dor, e a ironia anula a vergonha do passado. “*The trauma of McCourt’s life has been alleviated through humor. In this way, McCourt’s irony confirms that upward mobility can effectively annul the legacies of shame*”<sup>3</sup> (MITCHELL, 2003, p. 616), no sentido em que, em grande parte, é a maturidade do escritor que permite a ele ver humor no que foi o drama passado.

São traços constantes na narrativa autobiográfica de McCourt a resistência contra a fome, o afeto entre ele e os irmãos, o desejo de sobrepor-se à miséria e de estabelecer um lugar no mundo por meio da aquisição de cultura, e a forma bem humorada com que registra seu passado. Ao contar a vida, concentra a temática na insistência em sobreviver, estabelecendo um movimento de resistência às adversidades. Apesar de toda miséria, a vida dele é pontuada por acontecimentos positivos, como a redação “*Jesus and the weather*”<sup>4</sup>, que leva à “promoção” para uma turma mais avançada; a oportunidade de emprego nos correios, a presença positiva dos irmãos e amigos, o rádio da vizinha Purcel, no qual Frank ouve e sonha com peças de Shakespeare e com Billie Holiday.

Cumprindo papel determinante a vontade pessoal em oposição ao mundo: Frank apresenta resistência às forças negativas do espaço em que vive, como a crise na Irlanda, a pobreza e falta de perspectivas da pequena cidade, a má vontade das mulheres da família em ajudá-los. A vontade de McCourt é obstinada determinação de sobreviver. Sobreviver à fome e à miséria em ACA e sobreviver à ignorância e à nulidade em TM.

---

<sup>3</sup> O trauma da vida de McCourt está sendo atenuado através do humor. Nesse sentido, a ironia de McCourt confirma que uma mobilidade ascendente pode efetivamente anular os legados da vergonha. (Tradução minha, como as demais citadas em notas de rodapé).

<sup>4</sup> Jesus e o tempo

Na dedicatória de ACA, McCourt é grato aos irmãos, para quem diz: “Admiro, amo e aprendo com vocês”. Essa dedicatória levanta a significância da sobrevivência dos irmãos McCourt, que assim ficam destinados a permanecer o alicerce da narrativa autobiográfica que segue. A literatura, a escrita e as palavras em geral alinhavam toda a história de vida dele. As características principais das autobiografias de McCourt são que o autor revisita o passado com olhar objetivo e extrai humor do que foi doloroso. Ele narra com olhos de crítico, relativiza normas e verdades sociais, e expõe a estupidez social em que cresceu.

O humor em ACA e em TM atua em destacar a dramaticidade do conteúdo narrado e não recusa ou diminui a seriedade do assunto abordado por McCourt, ao contrário, complementa-o. Conforme Mikhail Bakhtin (1987), o verdadeiro riso purifica o sério “dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões [...] O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana” (BAKHTIN, 1987, p. 105). E o estilo literário de McCourt combina com o que disse Vladímir Propp (1992) sobre “casos de obras que, apesar de cômicas pelo estilo e pelo modo como são elaboradas, são trágicas por seu conteúdo” (PROPP, 1992, p. 18-19), porque é narrativa humorada na forma de narrar e triste no conteúdo.

O objetivo de McCourt não é fazer humor, mas contar o drama<sup>5</sup> da juventude por uma lente que permite a visada leve do humor. Como o episódio em que sua família é acolhida com frieza pelos avós paternos, mas que McCourt foca no aturdimento infantil à necessidade de usar penicos pela primeira vez, em ACA, tornando o fragmento humorado. Ou na morte do pai, ao final de TM, que traz à tona toda angústia e sofrimento pelo abandono paterno, mas que não impede a Frank visualizar a figura do cadáver como uma gaivota e dividir com o leitor a cena cômica de gargalhadas abafadas no velório, concordando com a constatação de Vivian Mercier sobre o humor na literatura irlandesa: “*no aspecto of life is too sacred to scape the mockery of Irish laughter*”<sup>6</sup> (MERCIER, 1962, p. 248).

Os eixos interpretativos desta tese são: o papel do gênero autobiografia na literatura irlandesa e sua conjunção com o escrever humoradamente; o papel da

---

<sup>5</sup> A palavra “drama” é utilizada nesta tese no sentido de acontecimento triste ou traumático; conjunto de acontecimentos complicados, difíceis ou tumultuosos.

<sup>6</sup> Nenhum aspecto da vida é tão sagrado para escapar da zombaria do riso irlandês

memória na conservação de vivências que se transformam em registros literários; a definição do eu; o papel do meio e a interpretação das mudanças no humor de McCourt.

A tese está dividida em duas partes que compõem cinco capítulos, cujas temáticas são interconectadas. A primeira parte é investigação teórica sobre os conceitos Autobiografia, Memória e Identidade. O primeiro capítulo é um estudo sobre Autobiografia, intitulado “O trânsito entre a mão e a memória”, sob a luz das teorias de Luiz Costa Lima, Elizabeth Bruss e Philippe Lejeune. O segundo, “Ninguém pode interferir com o que há dentro de sua cabeça”, cujo título retoma uma sentença de Frank em TM, investiga as questões pertinentes à memória e o papel do tempo na maturação das recordações, com conceitos de Henri Bergson, Maurice Halbwachs e Ecléa Bosi. O terceiro capítulo, “A tessitura do discurso que define os contornos do indivíduo”, reflete sobre a formação identitária do narrador/protagonista e a influência dos espaços onde ele viveu para a variação ocorrida na identidade. Aqui auxiliam na análise do *corpus* os conceitos de Kathryn Woodward, Stuart Hall e Eric Landowski.

A segunda parte da tese, “História e Humor”, traz os capítulos quatro e cinco. O quarto capítulo, “A História na identidade e no humor de McCourt”, é dedicado à implicação das questões históricas que permeiam a narrativa, da herança de humor que a Irlanda obtém dos celtas e dos ingleses, e de que forma o escritor se utiliza desse humor para contar o triste de sua vivência, com auxílio da investigação do humor feita pelos autores Vivian Mercier e George Minois. O quinto capítulo, “Humor como via privilegiada de compreensão do mundo”, investiga as aparições do humor nas autobiografias do autor, com quais objetivos essa característica é empregada e as variações pelas quais esse humor passa quando a narrativa se refere à infância e a etapas posteriores de amadurecimento do narrador/protagonista. Esse último capítulo está embasado nas teorias do humor, do riso e de ironia de Beth Brait, de Lélia Parreira Duarte, de Sigmund Freud e de Henri Bergson, e, como nos demais capítulos, outros teóricos além dos citados aqui.



## **PARTE I: AUTOBIOGRAFIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE**



## 1. O TRÂNSITO ENTRE A MÃO E A MEMÓRIA

*“O escritor que se realiza integralmente no terreno da confissão vê o mundo, sem disfarce, através de si mesmo” (Antonio Candido)*

É na linguagem que o sujeito social encontra substrato para posicionar-se diante do mundo, impor e ser atingido por valores ideológicos, constituir-se e ser constituído. Na coletividade e na individualidade, “o homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido.” (ORLANDI, 1997, p. 31-32). Por isso, para conhecer o mundo pelo sujeito, é preciso observar como ele é construído e se constrói simbolicamente, na dinâmica das práticas, das apropriações e representações que coloca em movimento; e que compõem certa visão de mundo, que adquire materialidade pela e na linguagem, e que carrega as marcas da historicidade de um determinado momento e de uma determinada sociedade, pois “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações [...] pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo.” (CHARTIER, 2002, p. 66). Daí a escolha da epígrafe de Candido, relacionando a capacidade de despir-se em confissão autobiográfica com a adequada leitura do mundo feita a partir de então, o que sugere que cada homem é o mundo, ao menos o que lhe cerca e, ao entender-se para narrar a si próprio, alcança a devida compreensão do mundo.

As narrativas autobiográficas e memorialistas são exemplos de visões do mundo individuais, que carregam a historicidade de uma época e adquirem materialidade pela linguagem. Formas narrativas ditas confessionais como autobiografias, memórias, diários, escritas em primeira pessoa, foram consideradas, por algum tempo, como não pertencentes ao mesmo patamar de outros gêneros literários consagrados. Muitas vezes orientada pelo marketing e pelo consumo, a autobiografia já foi vista como não ficcional e desinteressante para e pela crítica literária. Mas formas autobiográficas podem ser encontradas em e contribuem com diferentes áreas de conhecimento: literatura, psicologia, ética religiosa, história do pensamento, política, filosofia, etc, porque os escritos autobiográficos, ou

memorialistas, configuram um possível meio para se iniciar uma reflexão sobre a existência. A autobiografia é o gênero que celebra o triunfo da individualidade. Como coloca Lima,

Desde que o Ocidente converteu a individualidade em valor, a impaciência de viver se desdobrou na impaciência de contar. E a narrativa real ou fingida da própria vida se tomou como um tipo de história, mais confiável que o enredo de romances e novelas (LIMA, 1986, p. 243).

Para esse autor, enquanto gênero, a autobiografia está submetida a certos padrões que a vinculam às convenções literárias. Lima (1986) considera que a autobiografia só existe a partir do século XVIII, porque está vinculada a uma concepção moderna de indivíduo. Não significa que textos em primeira pessoa, narrando a vida de seus escritores, não houvessem sido produzidos antes dessa época, mas eles se distanciam do que entendemos por autobiografia pela falta de investigação psicológica do eu descrito.

Não [...] que, antes do Renascimento, não houvesse introspecção; afirmamos, sim, que foi necessária uma secularização, ao menos relativa, das expectativas e metas da vida, para que o introspectivo fosse menos dirigido a *lo divino* ou ao ontológico e viesse a eleger como matéria as próprias entranhas (LIMA, 1986, p. 266).

A secularização, processo através do qual a religião perde influência sobre as variadas esferas da vida social, transforma lentamente a forma como o ser humano se percebe, e o processo de autoexame, que antes era expiação de pecados, alarga-se para experiências de introspecção. Esse entendimento dialoga com a relação do *boom* de produção autobiográfica, na Irlanda, paralelamente ao enfraquecimento relativo da prática do catolicismo por parte dos jovens, nesse país.

Lima (1986) cita Louis Dumont (1978) para explicar que o ser humano particular se torna um indivíduo no sentido moderno do termo quando a noção de “direito” se liga ao particular e não mais a uma ordem natural e social. Com *Confessions*, escritas entre 1764 e 1770, Jean-Jacques Rousseau institui duas características que viriam a fazer parte dos textos que classificamos hoje como autobiografias: análise psicológica e causalidade psíquica. A causalidade é incorporada por Rousseau ao sugerir que só se conhece o homem além da maturidade se olharmos para a infância dele, de forma a ir concatenando os fatos. “Essa forma de causalidade será incorporada às expectativas que acompanharão o

gênero autobiográfico” (LIMA, 1986, p. 284). Os trabalhos de Frank McCourt apresentam essas duas características: a causalidade está na concatenação dos fatos, narrados preferencialmente em ordem cronológica; e a análise psicológica aparece frequentemente. Por exemplo, quando o narrador se vê como criança e “avalia” suas reações diante do tratamento dos adultos para com o irmão Malachy, e sabe que se trata de uma atenção diferente à concedida a si próprio:

*Malachy runs smiling to the big women. When he smiles you can see how white and straight and pretty his teeth are and you can see the shiny blue of his eyes, the pink of his cheeks. All that makes the big women smile and I wonder why they didn't smile when they talked to me<sup>1</sup> (McCOURT, 1997a, p. 40).*

McCourt faz análise psicológica quando retoma os juízos de valor de como se sentia diante do tratamento diferenciado dos adultos para com ele e para com o irmão Malachy. Existem diversas linhas teóricas sobre autobiografia, mas a evolução do gênero autobiográfico pode ser traçada a partir de Santo Agostinho, nas suas *Confissões*, escritas entre 397 e 398. O mérito de Rousseau foi o de ser o pioneiro na empreitada de “descer ao inferno” da própria intimidade. Em Rousseau, “o que mais importa é o comércio consigo próprio, o direito de se ver e ver aos demais sem máscaras, o coração a nu” (LIMA, 1986, p. 285).

Atualmente, com a internet e as redes sociais, foi cogitado que haveria uma diminuição do interesse por livros e textos grandes, e que a informação seria disseminada principalmente de outras formas, como através de vídeos. Mas o que tem acontecido é que a Internet é o território de excelência da palavra. É prioritariamente através de palavras que fazemos buscas e pesquisas, lemos informações, seja para fins de negócios, estudos ou lazer, e temos a possibilidade de expressar opinião sobre tudo. A internet ampliou a chance de que pessoas comuns se tornem escritores, seja de um e-book facilmente editado online ou de um blog que, muitas vezes, fala sobre o “si mesmo”. Hoje não é preciso ser jornalista para produzir notícias e conteúdo online, não é preciso ser escritor para publicar e tampouco é necessário ter uma história de vida pública ou deveras emocionante para ter um blog pessoal narrando um intercâmbio, um tratamento médico, a

---

<sup>1</sup> Malachy corre para as mulheronas, sorrindo. Quando ele sorri, dá para ver como são brancos, retos e bonitos os seus dentes e como são azuis os seus olhos brilhantes, e as bochechas, como são rosadas. Tudo isso faz as mulheronas sorrirem e eu me pergunto por que não sorriram quando falaram comigo (MCCOURT, 1997b, p. 42)

primeira gestação... Os aplicativos de *smartphones* utilizados para comunicação instantânea também contribuíram para o fortalecimento da escrita em nossos dias. Apesar de alguns proporcionarem ligação gratuita, o que a maioria das pessoas faz é mesmo escrever mensagens, e escrevê-las em um código próprio, alternativo ao alfabeto tradicional pela introdução de *emojis* e abreviaturas desenvolvidas a partir da prática de escrita em ambiente virtual. Mas, ainda assim, são um incentivo ao escrever! Essa característica da atualidade marca o crescente processo de subjetivação, possibilita o contar experiências pessoais e condiciona, de certa forma, o público para a leitura memorialista. Conforme Ernesto Laclau explica no prefácio de *O espaço biográfico*, de Leonor Arfuch, a temática memorialista “se presta admiravelmente à exploração da teorização contemporânea do sujeito” (ARFUCH, 2010, p. 10).

O projeto literário de Frank McCourt pertence ao gênero autobiográfico, não só com as obras analisadas neste trabalho, mas também com a produção posterior, *Teacher Man*<sup>2</sup>. Em seu livro sobre a literatura confessional de Frank McCourt, Margaret Eaton usa o termo “*life-writing*” para abranger os diversos gêneros e práticas que englobam autobiografia, biografia, memórias, diários, cartas, testemunhos, blogs: “*the expression highlights how McCourt’s methodology frees him from formal autobiographical convention and his belief in the validity of random events that he has committed to memory*”<sup>3</sup> (EATON, 2017, p. 6). Conforme Eakin (1988):

*autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation, and, further, that the self is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure*<sup>4</sup> (EAKIN, 1988, p.3).

## 1.1 AUTOBIOGRAFIA OU FICÇÃO

Leonor Arfuch (2010) atenta para a impossibilidade de estabelecer uma identificação inequívoca da autobiografia. A grande dificuldade dos teóricos parece

<sup>2</sup> Esse terceiro livro autobiográfico de McCourt não consta no corpus da tese porque tem como mote a carreira, e a análise dos dois primeiros está relacionada a sua interação com o contexto familiar.

<sup>3</sup> A expressão destaca como a metodologia de McCourt o liberta da convenção autobiográfica formal e sua crença na validade de eventos casuais que ele confiou à memória.

<sup>4</sup> A verdade autobiográfica não é fixa, mas um conteúdo envolvido em um processo intrincado de autodescoberta e autocriação, e, além disso, já que o si mesmo é o centro de toda narrativa autobiográfica é necessário uma estrutura fictícia.

ser delimitar autobiografia e ficção, dada a impossibilidade de se estabelecerem as zonas limítrofes entre esses gêneros. Para Elizabeth Bruss (1998), há poucas regras constitutivas comuns entre as biografias, a não ser a exigência de se “estabelecer uma relação entre o eu da representação e o eu que é o seu objeto” (BRUSS, 1998, p.23). Mas, para essa autora, autobiografia é um legítimo ato literário.

De acordo com Claire Lynch (2009), a autobiografia é definida pelo fato de ser impossível de definir, uma qualidade que a faz não ser bem-vinda no sistema de crítica literária, já que esse é baseado em categorização e classificação. Ela considera que a autobiografia é um gênero frequentemente classificado não pelo seu produto final, mas pela motivação e pelo processo pelo qual foi escrito. Em seu foco aparente no individual e em alguma comunidade específica, a autobiografia pode parecer muito limitada no escopo de tocar assuntos universais da forma em que é esperada do romance. Como veremos a seguir, essa limitação não se aplica à obra de McCourt, que discorre sobre um drama universal a partir da narrativa pessoal, focaliza na miséria do beco em que cresceu, mas com isso ajuda a entender a situação de pobreza de outras cidades na Irlanda e mesmo em outros países, ao longo da década de 1930. Nos meios acadêmicos, o interesse pela autobiografia e pela biografia está relacionado à importância e à amplitude dos estudos interdisciplinares e multiculturais que têm assumido, no campo da Literatura Comparada, a revitalização de obras consideradas periféricas.

Em 1975, Philippe Lejeune, com *O pacto autobiográfico*, propôs quatro requisitos básicos para que uma narrativa seja reconhecida como escrita autobiográfica: 1) a forma de linguagem em prosa e narrativa; 2) a correspondência entre o assunto tratado e a vida individual de uma personalidade; 3) a identificação do autor com o narrador e 4) a vinculação da posição do narrador a uma visão retrospectiva. O “pacto autobiográfico” colocado por Lejeune refere-se a uma espécie de acordo entre autor e leitor em que se estabelecem limites entre autobiografia e texto ficcional. Pelo “pacto”, o autor se compromete “com o leitor a falar de sua vida e tentar compreendê-la, muito embora no relato possa faltar a exatidão histórica” (OLMI, 2001, p. 171).

Bruss (1998) critica a metodologia de Lejeune<sup>5</sup>, pela qual seria possível um “pacto” entre um autor e um leitor de séculos e realidades muito diferentes. Ela observa que, com o tempo, variam as características textuais que identificam o gênero literário do qual determinado texto faz parte e também o grau de integração entre os aspectos funcionais, como o valor literário do gênero autobiográfico, praticamente inexistente até o século XVIII, o valor relacionado aos meios de produção do discurso e as formas pelas quais a linguagem cria situações pragmáticas. O que Elizabeth Bruss busca é uma teoria capaz de explicar como a autobiografia pode ser ao mesmo tempo uma e muitas, diferente e a mesma. A continuidade da autobiografia, apesar das mudanças históricas, não poderia ser explicada sem a referência a um sistema simbólico que a preserve como uma categoria distinta de ação, não importando como as características que a distinguem possam mudar. A autobiografia pode variar em pelo menos quatro formas, de acordo com a autora, e ainda assim reter sua identidade de gênero. Essas variações potenciais incluem: 1) Variabilidade no tipo de características textuais que assinalam a função de gênero de um texto; 2) Variação no grau de integração entre a função de gênero e outros aspectos funcionais de um texto; 3) Variabilidade no valor literário atribuído a um texto; e 4) Variabilidade no valor de enunciado linguístico do gênero (1998, p. 8). Conforme a autora explica:

*Autobiography as we know it is dependent on distinctions between fiction and nonfiction, between rhetorical and empirical first-person narration. But these distinctions are cultural artifacts and might be differently drawn, as they indeed once were and might become again, leading to the obsolescence of autobiography or at least its radical reformulation<sup>6</sup> (BRUSS, 1998, p. 8).*

A autobiografia permite a estruturação do todo que é a parcela da vida narrada a partir da reconstituição escrita do passado, pela sucessão de episódios. Por se tratar de um gênero que objetiva a autointerpretação e a contínua busca do “eu”, pode haver certa flexibilidade no grau de totalização das informações. Essa

---

<sup>5</sup> Elizabeth Bruss critica o texto de Philippe Lejeune de 1975. Mas o autor reformula esse texto, em 1986, em “O Pacto Autobiográfico (bis)”, em que relativiza o termo “pacto” e amplia as possibilidades de caracterização de escritas do eu, incluindo, por exemplo, textos em verso. Esses dois textos e ainda a releitura do autor, “O pacto Autobiográfico, 25 anos depois”, de 2001, encontram-se em LEJEUNE, 2014, Org. NORONHA, citado nas referências desta tese.

<sup>6</sup> Autobiografia como a conhecemos é dependente de distinções entre ficção e não-ficção, entre retórica e narração empírica em primeira pessoa. Mas essas distinções são artefatos culturais e devem ser esboçados diferentemente, como de fato foram uma vez e devem tornar-se novamente, levando a uma obsolescência da autobiografia ou pelo menos a uma reformulação radical.



flexibilidade se relaciona à possibilidade de mudança de opinião ou de comportamento, ou ainda de ótica que o autobiógrafo pode sofrer durante a escritura. O relato autobiográfico é, antes de tudo, um produto literário em que a subjetividade ganha significação por ser esteticamente trabalhada pela imaginação aliada à vivência. Além disso, McCourt conta ao mundo sobre a vida nas *lanes*<sup>7</sup> de Limerick, não só da sua, mas de muitas famílias pobres irlandesas, cujos muitos irmãos dormiam na mesma cama, infestada de pulgas, dividiam o sanitário público do quarteirão e dependiam de caridade. Ou seja, ao falar de si, McCourt conta sobre a comunidade pobre de uma ou várias cidades interioranas da Irlanda, nas décadas de 1930 e 1940.

Na autobiografia, o adulto resume o passado nas lembranças, estabelecendo um pacto entre o leitor e o autor/narrador, ou entre confidente e confessor, como havia pensado Rousseau. O autor elabora o discurso segundo a sua perspectiva atual, e o distanciamento da juventude faz com que a lembrança surja acompanhada de reflexão. Como explica Dal Farra (1978), “o personagem/narrador será sondado e revelado ao leitor através da investigação que empreender sobre as outras personagens e a vida” (DAL FARRA, 1978, p. 35). Numa autobiografia, sabemos sobre o narrador em grande medida a partir da forma como esse narrador/protagonista caracteriza e escolhe narrar as outras personagens, pois, além do protagonista, as outras personagens são apresentadas também a partir do ponto de vista do narrador. Ou seja, à medida que dá vida às outras personagens, o narrador revela a si próprio.

Conforme Lima (1986), as personagens da autobiografia são pontos visualizáveis a partir da refração do eu. Por essa posição limitada, o narrador/protagonista não é onisciente. As personagens são delineadas, ao longo da narrativa, pelo julgamento do narrador que as materializa pela atribuição de características físicas, psicológicas, sociais e morais. Tudo que sabemos das personagens secundárias em ACA e em TM é a opinião de Frank sobre elas. Portanto, há um foco de percepção das memórias, que é a percepção do protagonista.

---

<sup>7</sup> Vias entre as ruas principais ou entre os grandes casarões. A princípio ocupadas para guardar cavalos, carruagens e para dormitórios dos empregados, foram sendo ocupadas por construções diminutas a serem alugadas aos pobres. (Informação obtida no Frank McCourt *Museum*, durante o estágio sanduíche CAPES PDSE, realizado na cidade de Limerick, Irlanda)

Exemplos de episódios em que Frank atua como narrador/testemunha são as conversas de Ângela com uma vizinha sobre o nome que teria o próximo filho, ou quando McCourt relata a dificuldade do gêmeo Eugene em entender a morte do irmão Oliver:

*When he wakes in the morning he says, Ollie, Ollie, and toddles around the room looking under the beds or he climbs up on the bed by the window and points to children on the street [...] and Man picks him up, sobs, hugs him. He struggles to get down because he doesn't want to be picked up and hugged. He wants to find Oliver.*

*Dad and Man tell him Oliver is in heaven playing with angels and we'll all see him again someday but He doesn't understand because he's only two and doesn't have the words and that's the worst thing in the whole world (McCOURT, 1997a, p. 86).<sup>8</sup>*

Leonor Arfuch (2010) lembra que Bakhtin considerou os valores dos gêneros biográficos para além do “si mesmo”, do narrador em questão: “Não me separo valorativamente do mundo dos outros, mas me percebo dentro de uma coletividade, na família, na nação, na humanidade cultural” (BAKHTIN, 1982, p. 135 apud ARFUCH, 2010, p. 141). Por exemplo, o autor só pode acessar os momentos precoces de sua história, como a origem, o nascimento, a primeira infância, a partir de seu contexto, constituído na trama de lembranças dos sujeitos próximos a ele.

Para Costa Lima (1986), a autobiografia é tida como um tipo de espelho, que não mostra as marcas do tempo, mas recupera um tempo pretérito, dando ao escritor a possibilidade de se explicar ante si mesmo e de se entender. Para o crítico literário, essa modalidade de escrita não pode ser confundida com uma declaração da verdade, porque essa pode tanto ser revelada quanto encoberta, dependendo do interesse do escritor. A verdade pode ser “maquiada”, ganhando outras cores de acordo com a criatividade e com o impacto potencial dentro da narrativa. A autobiografia carrega a marca de não ser texto puramente ficcional porque está assentada na história de vida do indivíduo, mas é, ainda assim, narrativa literária e criação de um “eu” histórico e verossímil dentro da perspectiva da literariedade.

---

<sup>8</sup> Quando ele acorda de manhã, ele diz Ollie, Ollie, e caminha pelo quarto procurando embaixo das camas ou sobre a cama e olha pela janela e aponta para as crianças na rua [...] e mamãe o levanta e o abraça. Ele luta para descer de novo, porque não quer ser pego nos braços e ser abraçado. Ele quer achar Oliver. Papai e mamãe dizem para ele que Oliver está no céu brincando com os anjos e nós todos vamos encontrar com ele um dia, mas Eugene não entende, porque só tem dois anos e não sabe das palavras, e isto é a pior coisa do mundo inteiro (McCOURT, 1997b, p. 81).

Desde que a porção de criatividade não rompa o pacto do que é factível, o leitor poderá distinguir que se encontra sobre um gênero híbrido no que diz respeito ao trânsito entre aproximação da realidade e ficção baseada na vivência. Conforme Bruss (1998), “[t]he autobiographical act is inevitably creative, its realities ineluctably unreal<sup>9</sup>” (BRUSS, 1998, p. 140). A escrita deste “eu” narrativo que observa o exterior enquanto participa das ações narradas dribla a finitude da vida e presenteia com caminhos novos o que na realidade foi fim de linha. Para Costa Lima (1986), o gênero autobiográfico depende de duas condições fundamentais: um indivíduo que narre suas experiências de vida e o texto narrado não ser puramente ficcional, e é por essas particularidades que trato nesta tese o *corpus da* pesquisa como autobiografia.

Em seu estudo sobre as ficções que estruturam a autobiografia, Paul Eakin (1988) formula o conceito de “ato autobiográfico”, que, segundo ele, revela-se como um modo de invenção do si próprio que sempre acontece na vida e eventualmente é formalizada na escrita. O ato autobiográfico seria uma fase na história da consciência do ser que começa com o momento da linguagem na primeira infância e se aprofunda ao longo da infância e da adolescência, quando o indivíduo alcança uma consciência distinta e explícita de si mesmo. O ato autobiográfico está relacionado, portanto, à formação identitária do sujeito.

De acordo com Bruss (1998), para se tornar um gênero, “*a literary act must also be recognizable; the roles and purposes composing it must be relatively stable within a particular community of readers and writers*<sup>10</sup>” (BRUSS, 1998, p. 5). Porém, as características que fazem com que um texto seja autobiográfico não são decifráveis ou perceptíveis fora do meio social e das convenções literárias que criam e mantêm essas características. Para a autora, não há uma “forma” autobiográfica. Apesar disso, é possível oferecer generalizações sobre “*our notion of the functions an autobiographical text must perform*<sup>11</sup>” (idem, p. 15). O que a autobiografia é depende em parte do que ela não é. Mesmo que o ato autobiográfico seja reconhecido, a autobiografia poderia não ser reconhecida enquanto literatura. Textos ficcionais e autobiográficos possuem pontos convergentes, como a tentativa de dar

<sup>9</sup> O ato autobiográfico é inevitavelmente criativo, suas realidades inelutavelmente irreais.

<sup>10</sup> Um ato literário deve também ser reconhecível, as regras e objetivos que o compõem devem ser relativamente estáveis dentro dos limites de uma comunidade particular de leitores e escritores.

<sup>11</sup> nossas noções das funções que um texto autobiográfico deve executar.

ordem ao caos que a vida apresenta, e pontos divergentes, como o papel que cada uma concede ao “eu”. Em defesa das contribuições da autobiografia, Bruss argumenta:

*Autobiography has contributed to the way we frame our experience, and it has also sharpened our awareness of the endless possibilities of complication between “ourselves” and “nothing” – altering us to our need for further information. In many ways, autobiography is the best argument for autobiography*<sup>12</sup> (BRUSS, 1998, p. 164).

Considerações acerca do “eu” estão intimamente relacionadas com a redação de autobiografias. O “eu” da escritura autobiográfica não é mais o sujeito descrito, ainda que tenha sido esse sujeito. Ao longo da existência, cada indivíduo passa por mudanças e o “eu” sofre um desdobramento. Esse desdobramento permite o “eu presente” poder ver com isenção o que o “eu passado” vivenciou. Mas esse “eu passado” ainda vive, em essência, no narrador, como constructo identitário do “eu presente”. O autobiógrafo, no momento da escritura, é um ser duplo, sendo um só. De acordo com Eakin (1988), a autobiografia pode ser entendida como um processo contínuo de formação identitária, no qual novas versões do passado evoluem para encontrar a constante mudança de exigências do “eu mesmo” em cada sucessivo presente. *“Truth and identity in autobiography are plural. [...] Autobiography becomes a privileged bridge of discourse of the self with itself across lapsing time*<sup>13</sup>” (EAKIN, 1988, p. 36).

McCourt usa, principalmente em ACA, predominância do tempo presente como se deslocasse o “eu atual” para a cena vivida pelo “eu do passado” e pudesse ler com clareza os pensamentos daquela outra faceta de seu ser. Mas o “eu retratado” é de fato objeto da enunciação na forma autobiográfica porque está afastado temporalmente do “eu narrador”, caso contrário a narrativa se aproximaria mais de um diário. McCourt ora é narrador/personagem, ora narrador/testemunha e, na maior parte das vezes, narrador/protagonista. Entretanto, o narrador transmite sempre determinada ideologia. Ou seja, a escolha do foco, da técnica narrativa, do

<sup>12</sup> A autobiografia tem contribuído para o modo como concebemos nossa experiência, e isso também tem lapidado nossa consciência das infinitas possibilidades de complicação entre “nós mesmos” e “nada” – alterando-nos sobre nossa necessidade por mais informação. De muitas formas, a autobiografia é o melhor argumento para a autobiografia.

<sup>13</sup> Verdade e identidade na autobiografia são plurais. [...] A autobiografia torna-se uma ponte privilegiada de discurso do eu consigo mesmo através de um tempo que escoia.

modo de compor os elementos na estrutura ficcional não é arbitrária, mas corresponde à mensagem que o escritor pretende transmitir.

McCourt, como narrador/protagonista, se apresenta desde o início como alguém capaz de refletir sobre si mesmo e sobre a situação em que está inserido. Como quem reflete sobre as emoções da criança é o adulto escritor, esse protagonista se apresenta com maturidade para narrar o que se passava em sua mente de criança. Assim, ele se mostra como identidade consciente de sua subjetividade. Woodward (In: SILVA, 2009) explica que o termo subjetividade envolve pensamentos e emoções conscientes e inconscientes que constituem a nossa concepção sobre quem somos:

A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade (SILVA, 2009, p. 55).

Não se pode esquecer que, ao contar um fato, é bem possível distorcer o que realmente aconteceu. Em se tratando de um sujeito escritor, que espera reciprocidade de seu interlocutor, o leitor, esse sujeito pode fazer alterações no relato de forma a deixá-lo mais “sedutor”, modificando, intensificando “as cores” da história narrada, de forma que ela seja mais triste, mais engraçada, mais impactante para o leitor, de acordo com sua intenção. Além disso, há os déficits da memória, a recordação que vem à tona transformada inconscientemente, o esquecimento que precisa ser preenchido. A autobiografia revela um passado psicológico, somatório de compreensão do que já passou e imaginação preenchedora das lacunas que a memória não salvou do esquecimento ou do que não foi vivenciado ou escutado de alguma fonte para que possa ser lembrado.

Diante da ficcionalização do sujeito, cada vez é mais tênue a fronteira entre autobiografia e ficção, e o trabalho do escritor de autobiografia e o do escritor de ficção está cada vez mais próximo. A focalização está centrada em duas questões: quem vê e quem fala. Um agente narrativo pode empreender essas duas ações, inclusive ao mesmo tempo. E, sempre que fala, esse agente apresenta um certo ponto de vista. Como o narrador também pode relatar o que ouviu de outros, dizemos que narração e focalização não precisam ser atributos do mesmo agente. Assim, narração e focalização são atividades distintas.

Alba Olmi (2001) considera que, na autobiografia ocidental como um todo, há elementos comuns, ou paradigmas pertinentes em que é possível discernir leis internas coincidentes e convenções que podem ser comparadas à biografia ficcional. Apesar disso, analisando exemplos de autobiografias de quatro séculos, Bruss (1998) constata que a diversidade dos trabalhos de John Bunyan, James Boswell, Thomas de Quincey e Vladimir Nabokov demonstram que não há uma forma autobiográfica intrínseca. No entanto, há generalizações limitadas a serem feitas sobre as dimensões da ação que são comuns a essas autobiografias, e que parecem formar o coro da noção das funções que um texto autobiográfico deve performar, seguindo determinadas regras: 1) O autobiógrafo toma um papel duplo. Ele é a fonte do assunto e a fonte para a estrutura encontrada no seu texto; 2) Informação e eventos narrados conectados ao autobiógrafo podem ter sido, ser ou ter o potencial para ser o acontecimento; 3) Independente de o que é narrado poder ser desacreditado, ainda que possa ser reformulado em algum aspecto geral, o autobiógrafo dá a entender que acredita no que afirma. Mas as regras não especificam muito. De acordo com a autora:

*Definitions of what is appropriate to the autobiographical act are never absolute: they must be created and sustained. The rules I have sketched simply reflect major distinctions which have survived and which continue to be observed*<sup>14</sup>(BRUSS, 1998, p. 14).

## 1.2 O ESTATUTO DE VERDADE NA AUTOBIOGRAFIA

O que é enunciado no texto autobiográfico pretende assemelhar-se ao modelo do que foi a vida real do escritor, mas sem a necessidade de traduzir esse “real” com exatidão. Uma exatidão que dificilmente seria alcançada. A autobiografia, assim como a biografia, pretende produzir uma imagem verossímil do real. A autorreferência tem o potencial de deslocar o leitor para uma realidade extratextual factível. Jeanne Marie Gagnebin (2011) lembra que “qualquer narração de si também é uma ficção de si mesmo” (GAGNEBIN, 2011, p. 89). Essa exposição do real, essa versão construída a partir do que foi a vivência e que agora só existe como lembrança, chega ao leitor com a incidência de elementos de literariedade,

---

<sup>14</sup> Definições sobre o que é apropriado para o ato autobiográfico nunca são absolutas: elas precisam ser criadas e se sustentarem. As regras que esbocei simplesmente refletem as principais distinções que têm sobrevivido e que continuam a ser observadas.

como a criatividade do escritor e a opção em organizar suas falas e as dos terceiros em discurso direto.

A autobiografia pode nascer do real, mas não tem compromisso em ser relato do real. Antes, o que há nela de ficcional está ligado à possibilidade de relatar uma ideia de realidade, de verossimilhança. A ficção pode até se assemelhar ao real, mas o que ela impõe é uma outra esfera de realidade, do campo realidade ficcional. “O plano da realidade penetra no jogo ficcional, apresentando-se como seu desdobramento desejado” (LIMA, 1989). O valor de um testemunho ficcional não pode ser mensurado pela verificação de sua veracidade, ainda que no gênero autobiografia. O testemunho memorialista não pode ser comprovado, e não tem de ser, como se fosse um experimento científico. Lima (1986) atenta para a incoerência de tomar autobiografia como documento:

[A] autobiografia não pode ser tomada como um documento histórico, pois é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que era o *outro* que atendia pelo nome de *eu* – um outro sem dúvida aparentado ao eu que agora escreve, com reações semelhantes e uma história idêntica, mas sempre um outro, a viver sob a ilusão da unidade (LIMA, 1986, p. 294).

O texto de intenção literária obedece a outros princípios que os documentos, sem, no entanto, perder todo caráter documental porque “qualquer texto envolve uma pluralidade documental” e “não seria impropriedade falar-se na inevitabilidade documental de tudo que o olhar humano atinge” (LIMA, 1986, p. 192-193). Para Lima, a literatura é o que é não pela forma como se organizam os signos, mas pela forma de agenciamento das palavras subordinadas a certa forma de comunicação, uma modalidade discursiva própria. O universo ficcional “alimenta-se de experiências vividas ou possivelmente vividas, mas não as documenta. Alimenta-se delas não para as reiterar, mas para constituir um outro espaço” (idem, p. 196). Numa diferenciação entre o texto literário e o documento, pode-se pensar o segundo como algo que teria plena existência sem o registro escrito, sendo o documento algo que pré-existe ao registro. Quanto ao discurso ficcional, não tematiza apenas um ângulo daquilo que conhecemos por realidade, mas se alimenta de muitos aspectos dela.

O caráter de verdade projetado pela autobiografia é o da verossimilhança, revelada por meio da palavra. O ficcionista narra o mundo buscando aproximação

entre o real e o imaginário, no nível da linguagem, através da potencialidade da palavra. O mundo narrativo mantém um contato constante com o mundo real por meio da representação deste, sustentada pelo pacto de verossimilhança entre autor e leitor. Conforme explica Bella Josef (1999),

a experiência criadora parte do real, como assimilação e síntese. O imaginário marca, portanto, a mediação de uma outra realidade. Há distância, mas não separação. A palavra integra o pensamento: a invenção está no nível da linguagem (JOSEF, 1999, p.29).

Talvez a verdade do passado – e a verdade como tal – não seja absoluta, mas sim passível de interpretações, dependendo do ângulo a partir do qual é vista. Assim, o escritor pode manipular a realidade. Conforme lembra Lima (1986), em ensaio de 1927, Paul Valéry já atentava para o fato de, em literatura, o verdadeiro não ser concebível porque a verdade fica “colorida e pintada conforme todas as regras do teatro mental”, sendo “teatro mental” uma metáfora iluminadora do discurso ficcional. De acordo com Lima, há um núcleo autobiográfico em todo discurso que lida com um objeto de que o próprio sujeito faz parte. Para Olmi (2001), o discurso autobiográfico está sujeito

à troca flexível de porções de memória e ficção. Quando a vida se abre para a linguagem, vida e escritura se organizam em novas combinações. O eu habita e é, simultaneamente, habitado pela vida da escritura (OLMI, 2001, p. 104).

A expressão pessoal e a escrita de ficção podem ser complementares. Segundo Candido (1992), o artista não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la, por isso toda biografia, e porque não dizer também autobiografia, contém maior ou menor dose de romance, apesar do “esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia” (CANDIDO, 1992, p. 50). O conjunto da existência (recordações, desejos, frustrações) participa do surgimento da obra. De acordo com Dominique Maingueneau (1995), “a obra só pode surgir se, de uma maneira ou de outra, encontrar sua *efetuação* numa existência. [...] A vida não está *na* obra, nem a obra *na* vida, e, contudo elas se envolvem reciprocamente” (MAINGUENEAU, 1995, p. 54-61). Na literatura, essas características do real são reconfiguradas. O escritor passa para sua obra experiências da vida editadas pelo trabalho criativo.



As representações podem perpassar os caminhos do imaginário e do simbólico, ligando-se à realidade, ao passo que são sempre representações que se realizam na ausência do objeto ou acontecimento representado nas narrativas; e nessa distância entre as palavras e as “coisas” está a maleabilidade das significações, a multiplicidade de sentidos. Devido a isso, as representações dentro da narrativa, seja ficcional ou autobiográfica, não são reguladas segundo critérios de verdade, mas, antes, são pensadas dentro dos limites da verossimilhança. Conforme Josef (1986), “[a] memória que recorda fatos concretos é também a que inventa” (JOSEF, 1986, p. 69). Nesse sentido, todo texto se constitui como uma possibilidade de representação de uma faceta da realidade, mas nunca a realidade em sua totalidade. A respeito de sinceridade e criação, Bruss (1988) comenta,

*Sincerity can offer no guarantee, since it is a creation of will and appearance, and may be as easily feigned or as much a chimera as anything else. Sincerity, moreover, is consciously unconscious of its own effects, ignoring the artificial conditions of a self forever being watched and probed. It is no solution but a futile, even laughable evasion. Creation is a new form of consciousness, transcending the limits of individual experience and personal memory even as it uses them<sup>15</sup> (BRUSS, 1998, p. 128- 156).*

O texto literário recria a realidade, não faz dela um retrato fiel. Considerando a influência do contexto, Candido (2006) pensa que o social, ou o externo à escritura “importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p. 13) à narrativa. Assim, os textos se constituem como possibilidades de representação de uma faceta da realidade, mas nunca da realidade em sua totalidade. Para Philippe Lejeune (2014),

A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira constituem a base de todas as relações sociais. Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo a atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística (LEJEUNE, 2014, p. 121).

---

<sup>15</sup> A sinceridade não pode oferecer garantias, uma vez que é criação da vontade e das aparências, e pode ser tanto facilmente fingida ou quanto um sonho ou qualquer coisa assim. Sinceridade, além do mais, é conscientemente inconsciente de seus próprios efeitos, ignorando as condições artificiais de um eu eternamente sendo observado e provado. Isso não é solução, mas uma inútil, até risível evasão. Criação é uma nova forma de consciência, transcendendo os limites da experiência individual e da memória pessoal, mesmo que as utilize.

Zagury (1982) considera a autobiografia uma estrutura problematizada em função da tensão entre a memória afetiva e o conhecimento objetivo de uma realidade passada. Em função da emoção, a autora aponta que pode haver conflitos entre a realidade aparente e a realidade “verdadeira”:

Dentro do quadro da tensão memória-emoção, encontramos um procedimento estilístico que parece denunciar a existência de duas atitudes polares e contrastantes no trato da matéria memorial viva, persistente e afetivamente densa. Trata-se do uso alternado, na narração, das variantes do pretérito e do chamado presente histórico (ZAGURY, 1982, p. 63).

De acordo com Josef (1999), a narrativa nasce de uma história, mas a transcende. Autobiografia não pode, no entanto, ser confundida com romance autobiográfico. A autobiografia está restrita a uma forma de escrita narrativa para a qual se exige um pacto autobiográfico que pressupõe a identificação, no texto, entre a identidade de nomes do autor, do narrador e do protagonista. Textos autobiográficos que não assumem a identidade autor/narrador/protagonista, em nível da enunciação, formulam um pacto romanesco. Esses textos são romances autobiográficos cujo discurso é, normalmente, fictício.

[S]eja no romance, [...] seja nas memórias, nunca o autor deixa de escrever autobiografias. [...] E, sendo a autobiografia um serviço prestado ao eu, cuja unidade é ela mesma fictícia [...] toda autobiografia não passa de um exercício ficcional. O reino da ficcionalidade se estenderia mesmo além da história (LIMA, 1986, p. 235-236).

O fortalecimento do pacto autobiográfico de McCourt é alcançado por meio do cuidado com os diálogos e de uma caracterização realística que cria um senso de quase intimidade com o leitor.

### 1.3 O PAPEL DO LEITOR NA AUTOBIOGRAFIA

Arfuch (2010) explica que, para se constituir, a narrativa da esfera do privado requer “publicidade, ou seja, a inclusão do outro no relato não mais como simples espectador, mas como *copartícipe*, envolvido em aventuras semelhantes da subjetividade e do segredo” (ARFUCH, 2010, p. 47). Para a autora, o lugar outorgado ao outro é o que constitui a especificidade da autobiografia e o seu sucesso através dos séculos entre os leitores, muito mais que a garantia do nome próprio como indício da coincidência entre o sujeito do enunciado e o da enunciação,

dilema que interessou especialmente a Lejeune em seu *Pacto Autobiográfico*. Mas também ele atribui importância ao papel ativo do leitor na autobiografia, ao propor um pacto em que o leitor possui a responsabilidade de aceitar a veracidade/autenticidade do relato de vida e sua coincidência com a identidade do autor, pacto que é “selado” pelo uso do nome próprio desse autor para seu narrador/protagonista. Para Lejeune, o leitor é o “depositário da responsabilidade da crença, atestada a pouco confiável inscrição do ‘eu’ por esse ‘nome próprio’” (idem, p. 53).

Conforme Lejeune (2014, p. 85), o leitor de autobiografia não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura documentária, mas se envolve no processo porque é levado a pensar na possibilidade da reciprocidade em narrar a verdade sobre si.

O humor do texto de McCourt reforça a já existente relação com o leitor na autobiografia. A cumplicidade autor/escritor é característica da autobiografia e McCourt atinge um reforço nessa cumplicidade pela utilização do humor. Isso porque a capacidade de alguém em construir um trocadilho bem humorado visa fazer alguém rir, e extrair comicidade de uma situação banal na narrativa é um ato enunciativo que só se completa se esse discurso chegar a um interlocutor, que na literatura é o leitor. Freud (1996, V. VIII) insiste em que ninguém se contenta em fazer um chiste apenas para si, apesar de diferenciar conceitualmente trocadilhos (ou chistes) de cômico e acreditar que com este último conceito é possível divertir-se em solidão. O processo psíquico da construção de um chiste, para o psicanalista, não parece terminado quando o chiste ocorre ao sujeito que o formula: permanece em espera da comunicação da ideia. Essa diferenciação radical entre os chistes e o cômico pode não ser de todo válida, porque na maioria das vezes o chiste consiste em um enunciado cômico, e porque a esperada comunicação da ideia, que ocorre também na ironia, pode ser o riso do interlocutor que “liga os pontos” no esquema mental apresentado (já que o chiste muitas vezes é um enunciado com lacunas), e obtém prazer em desfazer a “charada”, liberando energia como riso, como explica sobre humor o próprio Freud. Segundo ele, contar um chiste a outra pessoa serviria a vários propósitos, como ter a certeza objetiva de que a elaboração do chiste foi bem sucedida e completar o próprio prazer pela reação provocada na outra pessoa. Vale ressaltar a importância do papel do leitor, ou interlocutor, tanto em enunciados

humorados quanto no ato autobiográfico, em que os leitores também performam a sua parte.

Apesar de a utilização do humor no texto autobiográfico de McCourt contar com a cumplicidade do leitor que, ao rir, concorda, enfatiza ou simplesmente aceita que é risível a personagem ou situação que o escritor aponta como cômica, o ato de escrever é um exercício solitário. Para o filósofo Gastón Bachelard (2001, p. 23-24), as horas de total solidão são produtivas: “O ser humano que abandona os homens e vai até o fundo de seus devaneios, olha *enfim* as coisas” e encontra sua função de transformação. McCourt elabora a comicidade da escritura solitariamente e, de acordo com Georges Minois (2003), o isolamento é terreno privilegiado para desenvolver o senso de humor, já que nesse momento há apenas o interlocutor íntimo, e o humor praticado sem contar com a admiração imediata configura a prática de humor puro.

O humor solitário é o humor absoluto, por distanciamento em relação a si mesmo, sem ilusão, sem recurso, sem interferência exterior. É no face a face lúcido consigo mesmo que se atinge o máximo do humor (MINOIS, 2003, p. 151).

McCourt, no ato autobiográfico, permite-se ser autêntico e verdadeiro, impiedoso e terno no desvelar da própria miséria. Conforme Minois (2003) pensa sobre fazer humor no isolamento, o autobiógrafo acusa-se e se desculpa ao mesmo tempo, despreza-se e se ama por inteiro, ironicamente. É um duplo contraditório que caçoa e que é o caçado.

O humor pressupõe, portanto, cumplicidade do leitor para com o que lhe é entregue pelo escritor. Beth Brait (1996) vê no humor uma categoria que requer energia tanto do produtor quanto do destinatário, “aceitando-se que texto e discurso são processos que implicam produção e recepção, ou seja, sujeitos envolvidos em uma interação” (BRAIT, 1996, p. 14), uma competência discursiva especial, sendo os textos com humor reveladores de um ponto de vista, de um olhar sobre o mundo. A ironia pode ser considerada um fenômeno discursivo que possivelmente opere com a lógica dos contrários e pode atuar como princípio de organização do texto: “A inversão semântica característica da ironia tem necessidade de um contexto, o que pressupõe uma relação de convivência entre produção e recepção” (idem, p. 91).

A introdução da ironia na literatura também valoriza o papel do leitor, já que a expressão irônica contém e pressupõe uma estrutura comunicativa em que o interlocutor do autor deve perceber a dualidade ou as múltiplas possibilidades de sentido do que foi escrito, “a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida” (ANAIS, 1994, p. 9). A ironia do narrador em McCourt é resultado de uma atitude crítica que dá o tom ao longo de toda a narrativa em suas duas primeiras autobiografias. A atitude “ironista”, em autobiografia, constitui um tipo de sabedoria em relação ao exame do eu em que o autobiógrafo é capaz de rir de si mesmo, “isto é, de desdobrar-se em dois e observar-se como desinteressado espectador” (idem, p. 11), atitude essa que pode ser libertadora.

A revisão bibliográfica de autores que trabalham os problemas da significação como instrumentos semanticamente refinados permite a Brait (1996) colocar a ironia “como o resultado de uma contradição percebida pelo receptor entre a duplicidade enunciativa do processo” (BRAIT, 1996, p. 95). A mensagem irônica só se completa quando é interpretada como pretendida. Portanto, o ironista, bem como o autobiógrafo e o escritor que usa humor, conta com o papel ativo da audiência/público leitor, sendo que parte da informação é “sonogada” para ser inferida “ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz” (MUECKE, 1995, p. 54). Knox, citado por Muecke, faz alusão à ironia cômica ao explicar que “existem várias classes de ironia – trágica, cômica, satírica, absurda ou niilista, paradoxal -, cada uma das quais com sua própria ‘coloração filosófico-emocional’” (Norman Knox, 1972, p. 53-62 In: MUECKE, 1995, p. 64).

A ironia de McCourt se desdobra do humor com que o autor rememora os episódios. É uma ironia que não necessariamente quer dizer o contrário do que é enunciado, mas são mensagens que carregam uma contradição decodificável pelo leitor a partir da leitura que o Frank adulto faz de episódios passados e que sublinha o absurdo das situações, seja do desamparo das crianças, da miséria da família ou alguma crítica contida no texto. Ou seja, com os enunciados irônicos, mais uma vez, McCourt convoca o leitor para que participe da construção do sentido, reforçando o vínculo autor/leitor característico do gênero autobiográfico e intensificado pela utilização de humor na narrativa. Como quando a tia Aggie reclama pelo pedido da avó para que ela faça papa de aveia aos filhos de Ângela, e a avó responde: “Deus do céu, diz minha avó, é uma boa coisa que você não tenha sido a dona do estábulo

em Belém, senão a família sagrada ainda estaria pelo mundo caindo de fome” (McCOURT, 1997b, p.71). Ou o fragmento em que Frank lembra dos avisos dos pais para que fiquem longe do cigarro, apesar de eles mesmos serem fumantes: “Eles dizem que o cigarro estraga os dentes e dá para ver que não estão mentindo” (idem, p. 137). A forma que a avó utiliza para chamar a filha de mesquinha é um exemplo de visão humorada da família de Frank e de como o escritor foi habituado a encarar os reveses com um olhar cômico. Esse tipo de construção é uma forma espirituosa de expressar a opinião, mas é também uma revelação verdadeira, dita de forma atenuada pela construção do pensamento da avó, que aproxima a mesquinha da filha com a saga da família sagrada, o que resulta ironicamente cômico. Nesse fragmento, a fala da avó é narrada em discurso indireto, mas McCourt também recorre ao discurso direto para criar o efeito irônico/cômico.

Bruss (1998, p. 28) acredita que a ambiguidade advinda de uma narrativa que combina discurso direto e indireto facilita a ocorrência de ironia. McCourt combina discurso direto e indireto, às vezes na mesma oração. Exemplo de humor construído com discurso direto é o episódio em que, logo que são matriculados na escola, o sotaque americano de Frank e Malachy causa estranhamento nos colegas, que perguntam se eles são *gângsters* ou *caubóis*, pois essas são as referências que as crianças irlandesas têm dos Estados Unidos, pelo cinema.

*Mr. Benson, the master, has me by the ear and he's whacking me across the legs. You little hooligan, he says. [...] You're a bad Yank. Say after me, I'm a bad boy.*

*I'm a bad boy.*

*Now say, I'm a bad Yank.*

*Malachy says, he's not a bad boy. It's that big boy. He said we were cowboys and gangsters. [...]*

*No more joking, Heffernan. It's not their fault that they're Yanks. [...] And you, Heffernan, should get down on your two knees every night and thank God you're not a Yank for if you were, Heffernan, you'd be the greatest gangster on two sides of the Atlantic. Al capone would be coming to you for lessons<sup>16</sup> (McCOURT, 1997a, p. 83-84).*

---

<sup>16</sup> Sr. Benson, o mestre, me puxa pela orelha e me bate nas pernas. Seu arruaceiro ianque, ele diz. [...] Você é um ianque mau. Repita comigo sou um menino mau.

Sou um menino mau.

Agora diga sou um ianque mau.

Sou um ianque mau.

Malachy diz que ele não é um menino mau. Foi culpa daquele grandão. Ele disse que a gente era caubói e gângster. [...]

Como no episódio do diálogo entre as funcionárias do correio, quando Frank vai pedir emprego (analisado no capítulo 3), aqui o discurso direto busca reproduzir a falta de tato dos adultos para com as crianças, ridicularizando o adulto que está agindo com Frank e Malachy com tanto preconceito quanto a criança que ele pretende repreender. As sentenças irônicas de McCourt não eram necessariamente ironia no passado, quando da vivência de Frank, mas se tornam episódios irônicos na forma como são narrados. No que diz respeito à relação enunciador/enunciatário, a ironia constitui “um modo de conciliação de subjetividades”, na medida em que

o ironista supõe seu auditório capaz de reconstruir convenientemente, e ao mesmo tempo, a citação e a contestação [...] Mais que qualquer outro, o discurso irônico convoca seu enunciatário, exige dele uma construção interpretativa complexa (BERTRAND, 1988, p. 22 apud BRAIT, 1996, p. 109).

Essa citação de Brait (1996) reforça o vínculo com o leitor. Em muitos casos de ACA e de TM, a ironia está atrelada ao cômico justamente porque à época foi um *nonsense* que passou despercebido e que o leitor pode sentir prazer em perceber, guiado por McCourt. Essa comicidade encerra situações de absurdo ou situações inesperadas. Para Minois (2003), a atitude ironista implica que exista nas coisas um fundo de absurdo fundamental. Numa concepção semelhante, Propp (1992) explica a comicidade da ironia pela proximidade desta com o paradoxo. No

paradoxo, conceitos que se excluem mutuamente são reunidos apesar de sua incompatibilidade, na ironia expressa-se com as palavras um conceito, mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. [...] A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade (PROPP, 1992, p. 125).

Com a construção de enunciados irônico/cômicos, McCourt alinha conceitos que tradicionalmente poderiam parecer incompatíveis, como humor e tristeza, ou como o potencial de comicidade em uma narrativa sobre sua infância miserável. O humor, no texto autobiográfico de McCourt, ocupa o espaço que era do medo no presente diegético. É um humor que encapsula ou antecede o enunciado do que é, ou foi, dor.

---

Não quero mais brincadeiras, Heffernan. Não é culpa deles serem ianques. [...] E você, Heffernan, devia se ajoelhar toda noite e agradecer a Deus por não ser um ianque, porque se fosse, Heffernan, você seria o maior gângster dos dois lados do Atlântico. Al Capone viria até você para tomar lições. (McCOURT, 1997b, p. 78-79).

#### 1.4 TRADIÇÃO IRLANDESA NA AUTOBIOGRAFIA

Autobiografia na Irlanda é uma prática antiga e difundida. Segundo Liam Harte (2017), há um consenso da crítica de que a subjetividade da autobiografia irlandesa gira em torno de deficiência, privações e perdas. Esse autor explica que o termo autobiografia é a inter-relação de três palavras gregas: *autos* (*self*), *bios* (*life*) e *graphe* (*writing*).

A história e a cultura irlandesas têm contribuído para a criação de um estilo autobiográfico distinto. Lynch (2009) destaca que, tanto a quantidade quanto a qualidade das produções autobiográficas na Irlanda, durante os últimos cem anos, é desproporcional ao tamanho da população. Buscando-se por uma correlação entre eventos históricos e textos autobiográficos, há um impacto significativo no campo da autobiografia irlandesa, que explica ao mesmo tempo a propensão da forma nos séculos XIX e XX, e o volume de alguns dos temas recorrentes de identidade nacional e de subversão da autoridade.

Esses aspectos são destacados por Lynch (2009) porque acredita que a autobiografia pode ser tanto uma forma de autodefesa quanto de preservação cultural. Um fator que pode explicar, ao menos em parte, o número de escritores irlandeses afeiçoados à forma autobiográfica é o potencial desse gênero de, literariamente, permitir que um indivíduo aja com a possibilidade de alterar as condições de um grupo marginalizado por possibilitar narradores/protagonistas que partam desse local de fala. Lynch pensa que resíduos do colonialismo podem ter implicações na evolução da autobiografia irlandesa, não apenas agindo como catalisador para a tradição autobiográfica florescer, mas também a transformando sucessivamente em uma forma de escrita caracteristicamente irlandesa:

*The War of Independence and the Civil War forced Irish men and women to make decisions and statements about identity; wars fought over the question of what it meant to be Irish or, one might even argue, what it meant to “be anything” (LYNCH, 2009, p. 10)<sup>17</sup>.*

Assim, talvez, nações com histórias fragmentadas ou perturbadas possam ser mais prováveis de produzir escritores com um impulso de corrigir ou completar uma narrativa imposta externamente.

---

<sup>17</sup> A Guerra pela Independência e a Guerra Civil forçaram homens e mulheres irlandeses a tomar decisões e declarações a respeito de identidade; as guerras lutaram pela questão de o que significa ser irlandês, pode-se dizer, o que significa ser “o que quer que seja”.



O papel historicamente importante do catolicismo na Irlanda e seu inevitável impacto na formação identitária irlandesa também pode ter implicação nos rumos da autobiografia no país. O gênero pode ter sido afetado pela influência do ato de confissão presente na doutrina católica, tanto como prática confessional em primeira pessoa como no que se refere às normas culturais impostas pela religião. Lynch (2009) explica que, ao final do século, com a desestabilização do catolicismo, autobiógrafos subverteram a autoridade da confissão ao escrever com franqueza e transferir o poder absoluto de absolvição aos leitores. Anos de prática de confissão, desde a adolescência com a Primeira Comunhão e com a periodicidade de ao menos uma vez por semana para os bons católicos, exercitaram o irlandês no narrar a própria vida em primeira pessoa. Na falta de grandes pecados, o exercício periódico da confissão também ensina a “florear” a banalidade, de forma a concretizar um relato interessante.

Mas a tradição autobiográfica irlandesa chega antes do advento do catolicismo confessional na ilha. A prevalência da autobiografia na literatura irlandesa pode ser rastreada, no entanto, à cultura pré-impressa e teria aparecido sob o disfarce de lendas familiares e da mitologia, nas quais histórias de vida formaram e estabeleceram parte da tradição oral. Os contadores de histórias na tradição da oralidade, os bardos ou músicos viajantes que se hospedavam em castelos ou vilarejos levando notícias e entretenimento às comunidades, entendiam o poder das narrativas em primeira pessoa e, frequentemente, adaptavam um conto folclórico em uma “memória” para com isso ganhar em impacto, percebendo que essa prática elevava a narrativa a um nível de autenticidade e ajudava a conectar a audiência à história.

Em muitas culturas, a tradição da narrativa oral foi estruturada em torno daqueles que não apenas demonstravam um talento particular para isso, como também aperfeiçoavam essa habilidade através de treinamento. Na Irlanda, a evolução natural desse processo foi que esses indivíduos com habilidades de serem contadores de histórias cuidadosamente desenvolvidas foram mais do que capazes de aplicar a mesma técnica a suas próprias histórias de vida. Esses contadores de histórias causavam maior impacto na audiência e as revestiam de alto teor de veracidade quando narravam em primeira pessoa, como se fossem histórias da vida deles ou das quais haviam participado.

Escritores do *Irish Revival*<sup>18</sup> se voltaram para a autobiografia porque esse gênero inclina-se naturalmente ao processo de redescobrimto. Como explica Lynch (2009), durante o ressurgimento cultural e político do início do século XX, a autobiografia atuou como uma prancheta de desenho na qual escritores irlandeses improvisaram novos conceitos do “ser irlandês”. Esses padrões de “ser irlandês” eram caracteristicamente ambíguos, fazendo deles bases aptas particularmente para o estabelecimento de uma nova tradição em autobiografia, construída sobre a identidade nacional ainda em construção. Segundo Lynch, a autobiografia irlandesa não se restringe a características do gênero autobiográfico, mas mescla a metodologia de textos memorialistas, que têm como particularidades o interesse pelo passado público, externo aos eventos somente de cunho pessoal. Nos dois gêneros textuais, autobiografias e memórias, a retrospectiva dita o contexto e o tom da narrativa. No contexto irlandês, a autobiografia é formatada no entorno da história nacional a tal ponto que isso se tornou elemento padrão do gênero, ao lado da importância de ser narrativa em primeira pessoa e digna de comentário quando ausente dos textos autobiográficos irlandeses. “*In autobiography, where the author submits both his life and his writing to public judgement, why he has written something is often as important as how*” (LYNCH, 2009, p. 25)<sup>19</sup>. Para a autora, ideias nacionalistas proveem uma explicação para a autobiografia ser uma forma altamente prevalente na literatura irlandesa do século XX, porque a formulação de uma identidade nacional para a Irlanda é determinada em parte pelo estabelecimento de identidades individuais. Ela ressalta ainda que a característica mais notável do estilo de autobiografia irlandesa é a abordagem anedótica da narrativa.

McCourt foge da disposição comum aos autobiógrafos irlandeses em serem nacionalistas, como foram W.B.Yeats, George Moore e Sean O’Casey, mas está conectado ao estilo cômico de narrar. Ele quebra a ideia de representação da infância como espaço apenas de inocência e segurança, sendo que a narrativa de sua experiência pessoal lança luz sobre temas da história moderna da Irlanda, como a influência do catolicismo na vida privada dos irlandeses, e quando mostra algum

---

<sup>18</sup> *Irish Literary Revival* – explicação no capítulo 4

<sup>19</sup> Em autobiografia, onde o autor submete tanto sua vida quanto sua escrita ao julgamento público, *por que* ele escreveu é frequentemente tão importante quanto *como*.

aspecto da inocência infantil ele o permeia de comicidade, tirando essa inocência do pedestal angélico atribuído à infância pela religião.

Segundo Whyte (2011), por volta de 1990, narrativas memorialistas e autobiografias sobre infância irlandesa se tornam um fenômeno de publicação. Esse autor verifica, em narrativas memorialistas desse período, a contradição de serem textos sobre tempos sombrios escritos com nostalgia e com humor:

*There's a sense that despite all that was going on in the world, the family – and later Ireland- acted as a place that one could constantly return to, a stable and coherent environment, thus creating a nostalgia for childhood and for elements of Irish heritage (WHYTE, 2011, p. 71)<sup>20</sup>.*

Para Liam Harte (2017), as autobiografias tornaram-se “endêmicas” durante o período em que a Irlanda ficou conhecida como Tigre Celta. Lynch (2009) explica que esse período, que compreende a década de 1990, deve ser entendido não apenas pelo desenvolvimento econômico, mas também em relação a mudanças sócio-culturais. O impacto dessas mudanças varia em significância, providenciando um crescimento significativo incontestável na extensão de que “ser irlandês” tornou-se questão de relevância internacional.

---

<sup>20</sup> Há um senso que, apesar de tudo que está acontecendo no mundo, a família – e mais tarde a Irlanda – atua como um espaço para o qual você pode constantemente retornar, um ambiente estável e coerente, criando assim uma nostalgia pela infância e por elementos da herança irlandesa

## 2. “NINGUÉM PODE INTERFERIR NO QUE HÁ DENTRO DE SUA CABEÇA”<sup>1</sup>

“A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar” (Ecléa Bosi)

*“I would say that imagination is a form of memory...”*  
(Vladimir Nabokov)

Na mitologia grega, a memória é representada pela deusa Mnemósine, cuja tarefa é eternizar reminiscências e momentos vividos. Por não possuir registro escrito e depender da oralidade para perpetuar sua história, os antigos reservavam condição de deidade à memória. Sem ela, não haveria como preservar e transmitir todo o conhecimento acumulado pela humanidade.

Mas o quanto de real e de fantasioso compõe cada memória? Conforme sugerem as epígrafes deste capítulo, a influência da memória na obra de McCourt será estudada como possibilidade de integração da imaginação e criatividade. Shannon Forbes (2007) cita uma entrevista concedida por McCourt em dezembro de 1996, ano da publicação de *ACA*, em que ele fala sobre o processo de composição de suas memórias:

*I've been writing in notebooks for forty years or so. I have notebooks filled with stuff about Limerick, about growing up there, catalogues, lists, snatches of conversation, things about my mother and father... and finally I had to write it<sup>2</sup>* (McNamara) (FORBES, 2007, p. 473).

Bergson (2006) considera duas memórias distintas: a primeira, relativa ao organismo, formada por mecanismos que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis, e que objetiva fazer com que nos adaptemos à situação presente: “Antes hábito do que memória, ela desempenha nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem” (BERGSON, 2006, p. 176). A

---

<sup>1</sup> Tradução de uma frase de McCourt em *'Tis: a memoir*.

<sup>2</sup> Eu tenho escrito em cadernos por quarenta anos mais ou menos. Tenho cadernos cheio de coisas sobre Limerick, sobre crescer lá, catálogos, listas, fragmentos de conversas, coisas sobre minha mãe e pai... e finalmente tive de escrever.

segunda memória é a que o filósofo considera a verdadeira, por ser coextensiva à consciência:

ela retém e alinha uns após outros todos os nossos estados, à medida que eles se produzem, dando a cada fato seu lugar e conseqüentemente marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definitivo, e não, como a primeira, num presente que recomeça a todo instante (BERGSON, 2006, p. 177).

Frank McCourt relata em entrevistas que o passado sempre esteve à espreita, esperando o dia em que seria condensado em um texto autobiográfico, pois ele lembrava constantemente situações da juventude e alimentava o desejo de ser escritor. A lembrança do que viveu é a matéria responsável pela construção de toda a obra dele, que já inicia sua narrativa em um teor crítico, refletindo que teria sido melhor para a família que os pais não houvessem retornado à Irlanda. Comparando memórias e autobiografias a espelhos, Lima (1986) considera esse tipo de escrita como característico de uma fase madura, em que o escritor se fecha contra a maldade dos espelhos, implacáveis em mostrar os desgastes dos traços, e procura rever o que foi, “como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante nós mesmos” (LIMA, 1986, p. 244). McCourt publica ACA aos sessenta e cinco anos, ou seja, a narrativa autobiográfica se dá em um estágio em que o escritor se aproxima da terceira idade, e essa fase da vida pode ser vista como um momento de mudança de identificação, período em que o sujeito pode estar predisposto a reafirmar sua identidade. Refletindo sobre as lembranças dos mais velhos, Ecléa Bosi (1994) contrapõe as opiniões dos filósofos Henri Bergson e Maurice Halbwachs e chega à conclusão de que

a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona [...], misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1994, p. 44).

Para Bosi (1994, p.35), a memória extrai de uma história remota um sem número de motivos e imagens, mas são os conflitos do aqui e agora que dão forma a esse legado polivalente. E, de acordo com Bergson (2006), as lembranças se transformam à medida que se atualizam. James Mitchell (2003) cita uma entrevista de McCourt na qual ele diz que não poderia ter escrito suas memórias enquanto era

jovem, porque para escrevê-las foi preciso que aprendesse a superar muito medo e vergonha, e se as tivesse escrito ainda pouco maduro, a narrativa poderia ter soado acusatória e sem humor. Daí percebe-se a importância que o escrever com humor tinha para o escritor.

Portanto, quando escreve suas memórias, McCourt está maduro o suficiente para unir as pontas, o começo e o fim de sua história. Ou pelo menos o fim que ele determina para sua narrativa: o momento da vida em que se encontra quando os pais morrem. Seus dois primeiros livros, ACA e TM, estão focados na vida dele próprio, mas tendo como interlocutora dessa vivência a mãe, Ângela. É a partir da perspectiva dela, ainda que sob o enfoque do narrador/protagonista Frank, que somos apresentados a esse sobrevivente de uma infância miserável. A vida dele começa a ser narrada pela vida pregressa dos pais, mas é do nascimento da mãe que recebemos mais detalhes. O segundo livro memorialista é encerrado quando Ângela morre e, pouco tempo depois, o pai também. Mas a ação que delimita o tempo da narrativa é a viagem de Frank com os irmãos à Irlanda (eles então vivem nos EUA) para depositar as cinzas de Ângela em Limerick, a cidade natal dela e onde Frank cresce. Então, os dois livros encerram o ciclo de participação dos pais em sua vida.

O acesso do autobiógrafo ao passado é função de sua consciência presente desse passado, o que é acessado pela memória, que para Bergson, “está sempre presente” (BERGSON, 2006, p. 119). Na base de qualquer lembrança, segundo Halbwachs (2003), “haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual que chamamos de *intuição sensível*” (HALBWACHS, 2003, p. 42). Por intuição sensível, o autor entende o estado resultante do cruzamento de muitas correntes sociais em nossa consciência, as quais

tomam a forma de estados individuais porque não estão ligados inteiramente a um e a outro ambiente, e então os relacionamos a nós mesmos. A intuição sensível e a ligação que ela estabelece no momento e por um momento em nossa consciência se explica pela associação que existe ou se estabelece entre objetos fora de nós (HALBWACHS, 2003, p. 58-59).

Para Halbwachs (2003), mesmo a sucessão das lembranças mais pessoais são explicadas pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes coletivos e as transformações que acontecem neles,

individualmente e em conjunto. A memória pessoal estaria sempre situada dentro do coletivo ou da memória grupal. Memória pode até soar pessoal para o indivíduo, mas sofre a influência das memórias compartilhadas, quer seja no nível da família, da comunidade ou da nação. Assim, McCourt toma nota de suas recordações do passado difícil em Limerick durante anos, incentivado por um professor da faculdade depois de ter redigido um trabalho de aula em que deve escrever sobre um objeto da infância.

*The lecturer in English Composition, Mr. Calitri, would like us to write an essay on a single object from our childhood, an object that had significance for us, something domestic, if possible.*

*There isn't an object in my childhood I'd want anyone to know about. I wouldn't want Mr. Calitri or anyone in the class to know about the slum lavatory we shared with all those families in Roden Lane. [...] All I can think of is the bed I shared with my three brothers and even though I'm ashamed of it I have to write about it. [...] Mr. Calitri will be the only one reading it and I'll be safe<sup>3</sup> (McCOURT, 1999, p.172).*

Mas o professor não foi o único a conhecer a história da cama, e os colegas, para quem o Sr. Calitri leu a composição, foram uma das primeiras audiências de Frank. Foi quando o futuro escritor soube que a redação sincera de suas memórias causa impacto. “Sr. Calitri está lá em pé, falando sobre isso agora, dizendo à turma porque ele deu a minha redação um A, que meu estilo é direto, minha abordagem relevante. [...] Ele diz a mim que devo continuar a explorar meu rico passado.”<sup>4</sup> Assim, ele tem o incentivo para se tornar um escritor: “Por causa do Sr. Calitri eu rascunho memórias de Limerick em cadernos. Faço listas de ruas, professores, padres, vizinhos, amigos, lojas.”<sup>5</sup> McCourt é encorajado a revisitar a adversidade do passado, apesar da dor e da vergonha.

*Now Mr. Calitri wants us to write a family essay where there's adversity, a dark moment, a setback, and even though I don't want to*

<sup>3</sup> O professor de Redação em Língua Inglesa, Sr. Calitri, solicitou-nos escrever uma redação sobre um único objeto de nossa infância, um objeto que tivesse significância para nós, algo doméstico, se possível. Não há um único objeto da minha infância que eu ia querer que alguém viesse a saber a respeito. Eu não ia querer que o Sr. Calitri ou qualquer um da turma soubesse sobre a latrina do beco que compartilhávamos com todas aquelas famílias na Roden Lane. [...] Tudo em que consigo pensar é na cama que dividi com meus três irmãos e mesmo assim estou envergonhado de ter que escrever sobre isso. [...] Sr. Calitri será o único a ler essa redação e estarei a salvo.

<sup>4</sup> *Mr. Calitri is up there talking about it now, telling the class why he gave it an A, that my style is direct, my subject matter rich. [...] He tells me I should continue to explore my rich past* (McCOURT, 1999, p. 173 – 174).

<sup>5</sup> *Because of Mr. Calitri I scribble memories of Limerick in notebooks. I make lists of streets, schoolmasters, priests, neighbors, friends, shops*(McCOURT, 1999, p. 186).

*go into the past there's something that happened to my mother that demands to be written*<sup>6</sup> (McCOURT, 1999, p. 186).

Depois do “sucesso de crítica” do primeiro ensaio e do incentivo do professor, McCourt adentra mais facilmente a região das memórias dolorosas, a ponto de selecionar fragmentos que considera importantes de serem narrados: “Apesar de eu não querer voltar ao passado, há algo que aconteceu a minha mãe e que precisa ser escrito<sup>7</sup>”. Dessa forma, aprende a “conviver” com o passado e a lapidar as lembranças. Ele passa a vasculhar as memórias, resgatando detalhes que seriam úteis nas composições de classe. Essa é a segunda experiência positiva de Frank com uma composição sincera. A primeira foi quando se recupera da febre tifóide e perde um ano na escola, pelos meses internado. Ele redige “*Jesus and the Weather*” carregada de humor e ironia, dizendo que foi ótimo Jesus não nascer em Limerick, pois poderia ter morrido de tuberculose e as pessoas não teriam o catequismo para estudar, quando na verdade estava farto das aulas de catequismo. Escreve ainda que não considera justo Maria Madalena passar o tempo conversando com Jesus enquanto sua irmã, Marta, tem de lavar os pratos. A ousadia de atribuir tarefas cotidianas aos personagens bíblicos, aproximando-os à condição de pessoas e dessacralizando a religião em um texto a ser lido em colégio católico assegura a Frank pular um ano escolar.

Memórias dolorosas, como os episódios de fome e o abandono pelo pai relatados por McCourt, podem ser lidas com prazer e interpretadas como humor porque o leitor experimenta essas emoções intensas de uma distância segura. McCourt, pelo exercício constante de escrever listas e informações sobre seu passado, parece nunca ter se desligado muito dele, mas alcançou o distanciamento necessário para empreender o projeto de narrar sua vida triste com o invólucro do humor.

Halbwachs (2003) atenta para o quanto pode ser penoso evocar nossas lembranças devido ao imbrincamento delas com determinadas circunstâncias,

---

<sup>6</sup> Agora Sr. Calitri quer que escrevamos uma redação familiar em que haja adversidade, um momento obscuro, um revés, e ainda que eu não queira adentrar o passado há algo que aconteceu com minha mãe que precisa ser escrito.

<sup>7</sup> *even though I don't want to go into the past there's something that happened to my mother that demands to be written* (McCOURT, 1999, p. 186).



independentes da vontade: “Nem sempre encontramos as lembranças que procuramos, porque temos de esperar que as circunstâncias, sobre as quais nossa vontade não tem muita influência, as despertem e as representem para nós” (HALBWACHS, 2003, p. 53). É uma característica do escritor memorialista, na recordação da experiência passada, narrar a partir do conhecimento do problema já solucionado.

Em uma abordagem diferente da de Bergson, Maurice Halbwachs (2003) estuda os quadros sociais da memória e o predomínio do social sobre o individual. Ele considera que a memória de um sujeito não é unicamente sua, e a existência da lembrança depende de um contexto social. Nesse sentido, a memória individual configura-se um ponto de vista sobre a memória coletiva. Por memória individual, Ana Maria Haddad Baptista (s. d.) entende que é o que a faz diferir de todas as outras, configurando a identidade do autor, já que a memória individual traz como marca particularidades e singularidades exclusivas do sujeito.

McCourt não relaciona esses momentos escolhidos para narrar, a seleção de certas memórias, como determinantes para a vida inteira. Por mais que o passado tenha sido marcante e tenha estado sempre presente, latente em sua memória, podendo ser evocado a qualquer tempo e ao mero esforço, o autor não cita sua vida adulta como consequência direta dessas vivências. O relato é sobre uma parcela específica da vida, sobre o tempo da infância e da juventude, sem mencionar acontecimentos presentes da vida do escritor enquanto rememora. Narrador e personagem não ocupam o mesmo lugar no tempo, tampouco no espaço.

Pode-se dizer que a narrativa memorialista contempla a interação realidade/imaginação/memória/emoção. O realismo do texto memorialista é objeto ficcional construído a partir da realidade, tal qual esta é lembrada pelo escritor e articulada pela sua emoção. “[E]m última instância, todos os realismos são objetos construídos a partir da realidade, na medida em que a sua percepção sempre é seletiva e interpretativa” (ZAGURY, 1982, p. 95). Zagury destaca que a própria memória pode ser afetada em sua qualidade de registro de coisas vistas e acontecidas. Para a autora, uma premissa básica para a possibilidade de alguém escrever as próprias memórias é ter um grau de satisfação bem alto com a sua verdade. O lirismo autocontemplativo, assim, viria a ser a tônica das memórias de infância propriamente ditas.

Halbwachs (2003) considera que as pressões do cotidiano acabam influenciando a memória, num processo de desfiguração que ocorre quando o presente reorganiza as ideias do passado. O resultado desse fenômeno é que as impressões do adulto podem se sobrepor às da criança, em um mesmo sujeito. As experiências da juventude compõem a fibra sobre a qual o tecido narrativo se desenvolve, originando um tipo de escrita tensionada como o lugar em que se assentou a reflexão acerca do passado. Freud (1996) considera as lembranças infantis tema de especial interesse no estudo da origem das lembranças conscientes em geral, porque acredita que as experiências dos primeiros anos “deixam traços inerradicáveis nas profundezas de nossa mente” (FREUD, 1996, V.III, p. 287).

A respeito da primeira infância, Halbwachs (2003) explica que não nos lembramos dela “porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social” (HALBWACHS, 2003, p. 43). As lembranças passam a se formar a partir de quando nossas sensações se misturam a de outras pessoas, ao grupo que nos rodeia, seja por ter retido um comentário de alguém, ou por ter criado uma imagem mental de nossa própria história a partir do que nos foi contado por alguém que nos observava e acompanhava. Assim, as memórias da primeira infância são principalmente sensoriais e afetivas.

Quando Frank tem quatro anos, a família McCourt muda de país e vai para um espaço totalmente diverso para o garoto, que sai do ambiente urbano do Brooklin e chega à Irlanda pelo campo, sem nunca antes ter visualizado animais da zona rural. Assim, ele cresce em um ambiente próximo ao rural, em Limerick, tendo o contraponto de um espaço diferente na memória para estabelecer comparações, a cidade de Nova York.

Na narrativa de McCourt, os episódios descritos configuram uma autointerpretação contínua da própria história e uma revisitação das referências memorialísticas necessárias para compor a si mesmo. O autor expõe essas memórias para que o leitor, seu cúmplice, as redima ou reinterprete. A estruturação do passado, o ordenamento dos episódios e as escolhas ou opções que o escritor faz enquanto escreve as memórias configuram um ato criativo, uma releitura da sua existência, acompanhada de uma tomada de consciência acerca da unidade que compõe sua história. Para Halbwachs (2003, p. 71), a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente: lembrar

não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje as experiências do passado. Bosi (1994) explica que

por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 1994, p. 55).

Isso é demonstrado na narrativa de McCourt pela pouca informação relativa a datas exatas. Gastón Bachelard (1984) diz que “a lembrança pura não tem data. Ela tem uma estação”. Como quando Frank lembra da época em que brincava com o irmão, em Nova York, e marca o tempo pelas idades deles: “Estou num playground na avenida Classon, no Brooklin, com meu irmão, Malachy. Ele tem dois anos e eu, três. Estamos na gangorra” (McCOURT, 1997b, p. 18). Nesse ponto da narrativa, McCourt escreve como a criança de três anos falaria se estivesse explicando os acontecimentos no ato em que aconteciam. São frases curtas, adequadas à criança que domina ainda pouco vocabulário. Conforme a narrativa muda e passa a ser a do jovem adulto, aumenta a exatidão em relação a endereços e datas, por exemplo: “Na primavera de 1954 sou um estudante em tempo integral na NYU trabalhando apenas meio período nas docas e nos armazéns...”<sup>8</sup> e “No verão de 1963, mamãe ligou pra dizer que ela tinha uma carta do meu pai.”<sup>9</sup> E aumentam também os recursos linguísticos de composição narrativa, as sentenças são mais elaboradas.

Ecléa Bosi (1994) entende que as memórias são “fabricadas” ao longo do tempo, uma vez que são filtradas pelo olhar e pela consciência do adulto: “A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (BOSI, 1994, p. 55). Ela reitera que as lembranças são evocadas diferentemente dependendo da fase da vida. É natural a recordação de que a infância era

transposta a passos lentos, porque então tudo era novidade e nos pedia fixar a atenção. Estávamos expostos a uma riquíssima gama de nuances afetivos de pessoas, de vozes, de lugares [...] O território da juventude já é transposto com o passo mais desembaraçado. A idade madura com passo rápido (BOSI, 1994, p. 415).

<sup>8</sup> *In the spring of 1954 I'm a full-time student at NYU working only part-time on the docks and the warehouses...* (McCOURT, 1999, p. 165).

<sup>9</sup> *In the summer of 1963 Mam called to say she had a letter from my father* (idem, p. 298).

Estabelecer conexões ou coerência entre as lembranças pressupõe recompô-las em camadas de sentido para além da evocação dolorosa. Sobre a chegada da família McCourt à Irlanda pela parte rural de Belfast, Frank recorda o tempo da caminhada até a casa dos avós e os frequentes descansos da mãe como sendo em intervalos de apenas dois minutos, quando provavelmente foram em intervalos de tempo mais longos. O tempo a ser representado passa pelo filtro da lembrança de uma criança de quatro anos, muito distante do tempo da escritura e embaçado pela imprecisão com que as crianças se relacionam com o tempo.

A seleção dos episódios escolhidos por McCourt corresponde a fatos da infância, depois da juventude e início da vida adulta. ACA, sobre as memórias da infância e adolescência, está organizado em um ritmo diferente de TM, que narra a vida de adulto de Frank. Por exemplo, em ACA, os capítulos são mais longos e estão em menor número que em TM. No primeiro livro é narrado um espaço de tempo menor do que no segundo, mas com maior riqueza de detalhes, como se os primeiros anos de vida concentrassem mais ação do que os anos da vida adulta e, portanto, fornecessem material mais interessante a ser narrado. Como o que acontece em *Solo de Clarineta*, em que Erico Verissimo (1974, p.51) diz ter a impressão de que sua vida, entre os cinco e os dezoito anos, ocupa um espaço de tempo muito mais longo do que dos vinte aos sessenta.

Bosi (1994) explica que, para a criança, tudo é novidade e chama atenção. Por isso, muitos são os fatos da infância considerados marcantes para Frank. Somos informados de detalhes do dia a dia da família McCourt e, conforme ele fica mais velho, os acontecimentos merecedores de rememoração, por serem repetidos, já são mais esparsos. Quando a família muda para a Irlanda, tudo novamente é novidade, e a sequência de episódios narrados no novo espaço descreve as primeiras horas lá, como a chegada na casa dos avós paternos e a primeira visão de animais de fazenda, a ida para a capital, Dublin, e de lá para Limerick, no interior, com a recepção fria pela família materna e as diferenças de pronúncia do Inglês Americano para o falado na Irlanda. Conforme a vida da criança entra numa rotina, outra vez os episódios rememorados correspondem a intervalos maiores de tempo. O mesmo acontece em TM, em que as primeiras horas e dias de Frank em Nova York são narradas quase que de hora em hora, e à medida que ele estabelece uma rotina no novo espaço, os acontecimentos são pinçados de acordo com a

importância e impacto para a (re)construção de sua identidade e relação com fatos futuros. Acontece uma

sucessão de etapas na memória que é toda dividida por marcos, pontos onde a significação da vida se concentra: mudança de casa ou de lugar, morte de um parente, formatura, casamento, empregos, festas. As festas de que toda família participa, como o Natal, são mais recordadas do que as que têm importância mais individual (BOSI, 1994, p. 415).

Depois da apresentação dos personagens Malachy e Ângela, em ACA, e da história de como se conheceram e casaram, a narrativa passa a ter foco no protagonista, Frank. A sequência de episódios narra o batismo, e da cerimônia de confraternização do batismo acontece um salto de um ano para o nascimento do irmão Malachy. Mais um salto temporal para Frank e Malachy com três e quatro anos brincando na gangorra, e esse episódio é importante por ser o primeiro contato de McCourt com a morte (de um cachorro na rua), da iminência da brevidade da vida e consolidação da sensação na criança de que, sendo o mais velho, devia zelar pela família, na falta do pai. Colabora para esse sentimento a história mítica irlandesa de “Cuchulain”<sup>10</sup>, que Malachy pai costuma contar com Frank no colo, e ele entende que essa é a história dele. A personalidade desse herói mítico replica na identidade de Frank pelo carinho e aconchego do momento de ouvir a história, repetida muitas vezes, no colo do pai, e pelo despertar imagético de aventuras. McCourt consegue retomar a percepção infantil para mostrar como determinados fatos da vida familiar chegavam a sua percepção quando criança, como a confusão dele ao saber que a cabeça de Malachy estava a prêmio: o pai

*Fought with the Old IRA and for some desperate act he wound up a fugitive with a price on his head.*

*When I was a child I would look at my father, the thinning hair, the collapsing teeth, and Wonder why anyone would give Money for a head like that (McCOURT, 1997a, p. 2)<sup>11</sup>.*

---

<sup>10</sup> De acordo com Schneider (2001, p. 8), Cuchulain é uma figura que remonta à Idade de Ferro (2000 a.C.). Seu nome de nascença é Setanta, mas ele recebe o nome de Cuchulain em reconhecimento a seus atos. Ele foi um guerreiro em seus dias e teve o significativo impacto de ter seu nome repetido 4000 anos após sua morte. No tempo de Cuchulain, as Ilhas Britânicas estavam divididas em reinos ou áreas tribais e ele é visto como o campeão do seu povo. Como seus atos não são reconhecidos por historiadores resta a dúvida da exatidão histórica dessa lenda. Por isso, ele é mais parte do folclore do povo do Ulster do que figura histórica inquestionável. Fato é que ele se torna sinônimo de bravura e orgulho para os irlandeses.

<sup>11</sup> lutou no antigo IRA e por algum ato de desespero acabou virando um fugitivo com um preço na cabeça. Quando eu era criança, olhava para o meu pai, os cabelos desaparecendo, os dentes se esfarelando, e me perguntava por que alguém ia pagar dinheiro por uma cabeça daquelas (McCOURT, 1997b, p. 10).

Da época em que Frank tem três anos, alguns acontecimentos ficam marcados: o nascimento dos irmãos gêmeos; a diferença observada no jeito e nos hábitos dos vizinhos; a conduta do pai, bebendo e sendo demitido ou abandonando empregos, frustrando as expectativas da mãe; a prostração de Ângela, a associação do vício do pai com o lamento dele pelos acontecimentos na História da Irlanda; a rotina de fome e a carência de necessidades básicas, como higiene; a morte da irmãzinha. Conforme Bosi (1994),

o primeiro dia de aula, a perda de uma pessoa amada, a formatura, o começo da vida profissional, o casamento dividem nossa história em períodos. Nem sempre conseguimos fixar tais divisões na data de um tempo exterior. Quando as marés da nossa memória já roeram as vigas, o fato deriva ao sabor das correntezas (BOSI, 1994, p. 417).

## 2.1 A MEMÓRIA NA PRÁTICA DA NARRATIVA

O termo “memórias” passou a ser substituído pelo termo “autobiografia” entre o fim do século XVIII e início do XIX. Elizabeth Bruss (1998, p.7) explica que, até o século XVIII, o termo mais aplicado era “memórias” e tinha a conotação de ser informal, uma composição construída ao acaso e não um esforço literário sério.

Quando Frank ainda é bem jovem, estabelece com as narrativas ficcionais uma relação de posse, porque acredita que a criança possui a história contada, como se fosse um presente que somente a criança presenteada pode acessar. Desde então, histórias são algo precioso para ele, que tem no amigo Seamus um exemplo de narrador como os dos tempos remotos, já que é analfabeto e guarda todas as histórias na cabeça. Quando Frank aprende a ler, lê constantemente, até tornar-se professor de Literatura Inglesa, nos EUA. O ouvir e ler ficção equipa McCourt de uma imaginação rica, que funciona também como refúgio nas horas difíceis e foi um aprendizado iniciado com o pai:

*Before bed we sit around the fire and if we say, Dad, tell us a story, he makes up one about someone in the lane and the story will take us all over the world, up in the air, under the sea and back to the lane. Everyone in the story is a different color and everything is upside down and backward<sup>12</sup> (McCOURT, 1997a, p. 238-239).*

<sup>12</sup> Antes de ir para a cama, sentamos ao redor do fogo e se pedimos papai, conte uma história, ele inventa uma sobre alguém no beco e a história nos levará ao redor do mundo, para cima, no ar, no fundo do oceano e de

Depois de ter tido sua identidade até a juventude formada na cultura irlandesa e ter voltado para os EUA, de onde viaja com o exército para a Europa, conhece a guerra e convive com imigrantes de várias partes do mundo, McCourt combina em seu modo de narrar as características de quem conhece a tradição de seu povo e tem a vivência das viagens, mudanças e diferenças, tendo podido reinventar-se. O distanciamento dos episódios vividos age como um convite para o acionamento da memória, que seleciona lembranças e reflete sobre elas. Assim, a obra de McCourt é a escrita de si, originada do exercício do pensamento e da prática das anotações sobre os episódios rememorados ao longo de décadas.

O narrador distanciado no tempo e no espaço dos fatos narrados organiza as lembranças sob a tutela da maturidade. Ao reunir suas memórias, o autor busca se desvencilhar dos fantasmas do passado que ainda o acompanham no ato da rememoração, porque habitam o presente como parte formadora do que o autobiógrafo se tornou. A evocação do passado é, portanto, um exercício do pensamento assinalado pelo ato da meditação sobre a própria vida. A narrativa memorialística permite que o narrador expresse a si mesmo e crie a impressão do real, pois o que relata corresponde a sua vivência, agora apresentada como ação de uma personagem ou faceta do si mesmo. E o distanciamento permite um olhar com humor sobre a dor que foi esse passado, por parte de McCourt.

Sobre o aprendizado de convivência com as memórias, quando se sente só nos primeiros meses de volta a Nova York, Frank desenvolve um exercício de rememoração que o ajuda a passar o tempo: ele imagina um “filme” sobre Limerick e recorda as pessoas com as quais conviveu, e o que poderiam estar fazendo naquele instante:

*I can stay here and turn my mind into a film about Limerick. This is the greatest discovery I've made from lying in the room [...] I can start any kind of a film in my head. If it's midnight here it's five in the morning in Limerick and I can picture my mother and brothers asleep with the dog, Lucky, growling at the world and my uncle, Ab Sheehan, snorting away in his bed from all the pints he had the night before and farting from his great feed of fish and chips.*

*I can float through Limerick and see people shuffling through the streets for the first Sunday Mass. [...] It's magic to go back to Limerick in my mind even when it brings the tears*<sup>13</sup> (McCOURT, 1999, p. 50-51).

McCourt repete o hábito do pai das longas caminhadas. Mas, enquanto seu perambular em Limerick significava entrosamento com a cidade, o ir e vir em Nova York, seja caminhando ou como passageiro na balsa em Manhattan, costuma ser penoso, porque a solidão de Frank é maior na cidade americana. Ele encontra obstáculos no caminho, como quando vai do hotel onde trabalha para a casa da locatária do seu apartamento, onde deve passar a primeira véspera de Natal longe da família. Surge um amigo convidando para beber e eles param em diferentes lugares, nos quais Frank não necessariamente quer estar, mas se demora por não ter um local específico onde se sinta acolhido. O deslocamento em Nova York de um lugar a outro é repetidas vezes dificultado por distrações no caminho, que o afastam do objetivo final. Caminhar em NY não é para ele um ato espontâneo, mas um reflexo do não ter lugar e uma imposição dos policiais, que, no discurso ironicamente humorado de McCourt, existem somente para dizer “*move on*”<sup>14</sup> (McCOURT, 1999, p. 208). Em contrapartida, ele imagina-se andando livremente pelas ruas de Limerick. A imaginação calcada na recordação configura-se no espaço de liberdade para o qual McCourt recorre.

A lembrança exprime a necessidade de recapitulação atenta, sem a qual a dinâmica do lembrar segue o seu fluxo incansável, continua a desenrolar-se só para si mesma, não tem fim, no duplo sentido da palavra: nunca cessa e não desemboca em nada além de seu próprio movimento. A respeito de oralidade e de escrita, Jeanne Marie Gagnebin (2006) pensa que a memória dos homens é construída entre dois planos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que provavelmente perdure por mais tempo, mas que, apesar disso, sugere o rastro da ausência:

---

<sup>13</sup> Eu posso estar aqui e voltar a minha mente como num filme sobre Limerick. Essa é a grande descoberta que tenho feito deitado no quarto [...] Eu posso começar qualquer tipo de filme na minha cabeça. Se é meia-noite aqui é cinco da manhã em Limerick e posso visualizar minha mãe e irmãos adormecidos com o cachorro Lucky, rosnando para o mundo, e meu tio, Ab Sheehan, resmungando em sua cama por todas as doses que tomou na noite anterior e peidando de barriga cheia de peixe com fritas. Posso flutuar através de Limerick e ver as pessoas desordenadas através das ruas para a primeira missa de domingo. [...] É mágico voltar a Limerick em minha mente mesmo quando isso me traz lágrimas.

<sup>14</sup> Mexa-se



Nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la (GAGNEBIN, 2006, p. 11).

Gagnebin (2006) explica que “nós articulamos o passado, [...] nós não o descrevemos, como se pode tentar descrever um objeto físico” (Gagnebin, 2006, p. 40, grifo da autora). Com relação ao rastro de uma lembrança, a autora considera: “[O] rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (idem, p. 44). As reflexões sobre a memória utilizam frequentemente o conceito de rastro

porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

A memória possibilita uma revisitação ao passado, não tal como ele foi, mas com imagens modificadas diversas vezes pelos diferentes momentos/circunstâncias em que ocorreram as lembranças. Conforme Jean Pouillon (1974), “mesmo na instantaneidade de sua relação consigo mesma, a consciência é imaginária” (POUILLON, 1974, p. 41). Além da imaginação, as lembranças são articuladas também por meio da linguagem, com a qual o sujeito se expressa, dá sentido ao mundo e às representações feitas sobre ele. Na narrativa de McCourt, a linguagem assume importância enquanto significação de memórias e dos sentimentos que permeiam essas memórias, e também na qualidade de linguagem articulada poética ou literariamente. Em TM, especificamente, a linguagem é apresentada por vezes como ineficiente diante da burocracia das instituições, seja a faculdade ou o exército, numa característica da literatura pós-moderna, que pode aludir aos vínculos mostrados como esvaziados de significados e à linguagem como insuficiente para alcançar explicar ou expressar todos os significados complexos das relações humanas, como no fragmento:

*I know this is what they want to hear and I learned from the army it's easier to tell people in offices what they want to hear because if you don't there's*

*always someone higher up who wants you to fill out a longer form*<sup>15</sup>  
(McCOURT, 1999, p. 152).

Entre os fatos dolorosos a serem sepultados na escritura de McCourt para que ele pudesse adquirir novos modelos de vida está a contradição de sentimentos em relação ao pai. Apesar de admirá-lo pelo seu modo alegre, pelas histórias que conta e que constituem o passaporte de Frank para o mundo da imaginação, McCourt como criança percebe as dificuldades que o estilo de vida dele causa à família. Por outro lado, Frank, enquanto criança, tem esperança de que o pai mude e cuide deles, como Cuchulain cuidou da Irlanda. O desencanto com o pai contrapõe a admiração pela persistência em sobreviver da mãe. O auge desses sentimentos contraditórios, de revolta e vergonha pela situação miserável que o estilo de vida do pai lhes impunha, acontece quando vê Ângela na fila de mendigos pedindo pelos restos do almoço dos padres:

*It's a gray day, the hurch is gray and the small crowd of people outside the door of the priests' house is gray. They're waiting to beg for any food left over from the priests's dinner*

*There in the middle of the crowd in her dirty gray coat is my mother*<sup>16</sup>  
(McCOURT, 1997a, p. 288).

Apesar de pobre em bens materiais, a infância de Frank McCourt foi rica em afeto. Por isso, ele escreve as memórias. Porque vale a pena se reportar ao passado no beco, e por isso é possível recordar com humor o que foi tristeza. Em uma comparação com a infância de uma namorada que foi negligenciada pelos pais, ele reflete:

*[I]f ever I had been sent to live in comfort with a relation would I have missed my family? It's hard to think I would have missed the same tea and bread every day, the collapsed bed swarming with fleas, a lavatory shared by all the families in the lane. No, I wouldn't have missed that but I would have missed the way it was with my mother and brothers, the talk around the table and the nighths around the fire when we saw worlds in the flames [...] I would have missed that even if I lived with a rich grandmother and I felt sorry for*

---

<sup>15</sup> Eu sei que isso é o que eles querem ouvir e eu aprendi no exército que é mais fácil dizer o que as pessoas nos escritórios querem ouvir porque se você não faz assim há sempre alguém superior que quer que você preencha um longo formulário

<sup>16</sup> É um dia cinzento, a igreja está cinzenta e pessoas enfileradas em frente à porta do padre são cinzentas. Estão esperando por uma esmola de comida que sobra do almoço dos padres. Lá, no meio do povo, no seu casaco cinza sujo, está minha mãe. (McCOURT, 1997b, p. 252).

*Mike Small who had no brothers and sisters and no fire to sit at*<sup>17</sup>  
(McCOURT, 1999, p. 198).

Uma explicação para o impulso em escrever memórias, mesmo quando as lembranças são dolorosas, pode estar nas palavras de Santo Agostinho sobre a possibilidade de recordarmos dos sentimentos sem necessariamente senti-los novamente no momento da recordação: “evocando com alegria uma tristeza passada, a alma contém a alegria, e a memória contém a tristeza” (AGOSTINHO, 1984, p. 281).

Se no plano real McCourt não fez um “ajuste de contas sentimental” com a mãe, com quem a relação não foi a mesma desde a discussão com Laman Griffin, a partir do que ele sai de casa, faz as pazes com Ângela no plano ficcional. Quando transcreve suas memórias em narrativa, numa espécie de pedido de desculpas e ao mesmo tempo em homenagem à mãe, ele dá o abraço que faltou nos últimos anos da convivência deles, transcendendo os limites entre realidade e ficção e superando o mal estar de, quando do acontecimento da morte dela, pela primeira vez e sem entender o porquê, ele não estar com a bexiga perto dos olhos.

Conforme sugere Eakin (1988), há ligação entre a escritura autobiográfica, a memória e a composição identitária do sujeito, já que todas as formas literárias constituem maneiras expressivas de narrar a experiência humana. Autobiografia, memórias, literatura de testemunho são categorias que reafirmam a crise e o relativismo dos gêneros literários e problematizam a análise literária, uma vez que não há parâmetros rígidos para determiná-las. Apesar da importante distinção de Bergson entre imaginar e lembrar, em autobiografia, conforme Paul Eakin (1988):

*[M]aterial of the past are shaped by memory and imagination to serve the needs of present consciousness. Autobiography in our time is increasingly understood as both an art of memory and an art of imagination; indeed, memory and imagination become so intimately complementary in the autobiographical act that it is usually impossible for autobiographers and their readers to distinguish between them in practice*<sup>18</sup> (EAKIN, 1988, p. 5-6).

<sup>17</sup> Se eu alguma vez houvesse sido enviado para viver no conforto com um parente será que eu teria sentido falta da minha família? É duro pensar que eu teria sentido falta do mesmo chá e pão todos os dias, da cama em frangalhos repleta de pulgas, uma latrina compartilhada por todas as famílias do beco. Não, eu não teria sentido falta disso, mas eu teria saudade do jeito que era com a minha mãe e irmãos, das conversas ao redor da mesa e das noites perto do fogo quando víamos mundos nas chamas [...] Eu teria tido saudade disso mesmo se eu vivesse com uma avó rica e senti pena pela Mike Small que não tem irmãos ou irmãs ou fogo para sentar por perto.

<sup>18</sup> O material do passado é formatado pela memória e pela imaginação para servir às necessidades da consciência presente. A autobiografia em nosso tempo é cada vez mais entendida tanto como uma arte da

Diferente de outros memorialistas, que são levados a relatar suas vidas pelo desejo de compreender os motivos de suas atitudes no passado e entender as próprias escolhas, de diminuir a culpa que carregam por atos pretéritos diante da “confissão” ao leitor, McCourt não escreve para compreender o passado ou para se desculpar. Escreve, antes, para exaltar a mãe e imprimir seu exemplo de sobrevivência. Conscientemente ou não, de acordo com Mitchell (2003), McCourt se coloca como a causa da aflição de Ângela, um peso por quase toda a vida dela, porque foi por estar gestante dele que a mãe não pode procurar emprego nos Estados Unidos e teve de casar com o pai, compelindo a si uma vida miserável. Isso explicaria a homenagem a ela no título de ACA e o peso da personagem nas autobiografias dele.

## 2.2 O PAPEL DO TEMPO NA MEMÓRIA

O passado está em constante transformação e, além de as identidades mudarem ao longo do tempo, a forma como lembramos de nossos “eus” do passado é alterada pelas experiências subsequentes. Talvez por isso Eakin (1988, p. 55) refira-se à tarefa de escrever uma vida como abraçar a estratégia de traduzir o eu incomunicável em substância comunicável.

No texto de McCourt, o contexto social é pano de fundo para a narrativa memorialista. Contudo, nem a História, nem a autobiografia podem alcançar a recriação objetiva do passado. Por parte de McCourt, não há sequer essa intenção. Ele utiliza o termo “memórias” nos subtítulos para informar que a obra é uma compilação de lembranças próprias trabalhadas com criatividade. Apesar de não informar que acrescenta ficcionalidade a essas lembranças, o autor deixa claro, na ficha catalográfica de TM, que “*some of the names in ‘Tis have been changed*”<sup>19</sup> e essa alteração, por si só, fornece indícios de que o passado foi relativizado a partir de sua criatividade. E de que a experiência da escrita agrega um “eu criado” ao “eu vivido”.

---

memória quanto como arte de imaginação; de fato, memória e imaginação tornam-se tão intimamente complementares no ato autobiográfico que é geralmente impossível para autobiógrafos e seus leitores distinguir entre elas na prática.

<sup>19</sup> Alguns dos nomes em ‘Tis foram modificados.

Apesar da palavra “memórias” escolhida por ele, a narrativa de McCourt foi tachada de inverídica à época do lançamento de ACA. Forbes (2007) cita uma mulher para quem Ângela trabalhou como babá e que publicou um artigo em 1997 intitulado “*I knew Angela. Did Frank McCourt?*”<sup>20</sup>, argumentando que a mãe de Frank não era a vítima apática do livro escrito por ele. Forbes cita esse caso de acusação de falsidade para trazer à tona a questão de que as identidades não são fixas ou singulares, mas que sofrem a ação modificadora do tempo.

Algumas das críticas que clamam pela verdade na narrativa de McCourt questionam, por exemplo, como ele poderia reter alguma memória da época de sua concepção, bem como dos diálogos na sua cerimônia de batizado e outros mantidos antes de os pais se conhecerem, como na noite do nascimento da mãe. Como ele poderia saber o conteúdo das cartas das primas McNamara se vivia em um ambiente de precariedade em que, provavelmente, nenhuma carta foi mantida na casa da avó, a destinatária dessa correspondência? Segundo Forbes (2007), McCourt teria afirmado em entrevistas que “*all the facts are true*”<sup>21</sup> (FORBES, 2007, p. 475), mas essa afirmação pode ter sido feita baseada na crença de que os eventos trazidos pela memória, por ter ouvido falar enquanto criança e lapidados pela imaginação e estética literária que lhe são próprias, uma vez escolhidos por ele para compor sua narrativa, são verídicos no campo da literariedade.

Ao refletir acerca do tempo na narrativa, Pouillon (1974) constata que um indivíduo conta seu passado quando dele já está distante, conforme faz McCourt que, apesar de colecionar anotações em cadernos, só reúne essas lembranças em livro quando já passa dos sessenta anos. Para Pouillon, o tempo pretérito, matéria da narrativa, não é artificial, mas sim desconhecido. A autobiografia “revela um passado psicológico, com vistas à compreensão da vida que já passou. Esse passado só existirá a partir do momento em que o autobiógrafo o imaginar” (idem). Pouillon distingue duas formas de autobiografia: as recordações, nas quais o autor “está com” aquele que foi um dia; e as memórias, em que o autor tenta rever-se para julgar-se, justificar-se e polemizar, utilizando uma visão que o distancie dele mesmo, o que supõe que ele se vê “por detrás” (POUILLON, 1974, p. 45). Há também o diário, em que o escritor vai registrando o passado crescente de forma cronológica.

---

<sup>20</sup> Eu conheci Ângela. Frank McCourt a conheceu?

<sup>21</sup> Todos os fatos são verdadeiros.

A opção em colocar a palavra “memórias”, já nos títulos, para Shannon Forbes (2007), sugere que McCourt estava consciente da diferença acerca dos termos existentes para definir a narração da vida pessoal. Forbes lembra que ACA foi inicialmente identificado como ficção e como autobiografia, mas que no momento da publicação o autor assumiu a categoria “memórias”. Para ela, ao escolher esse termo especificamente, McCourt se absolve de qualquer acusação de que sua exposição pudesse ser falsa, porque o termo “memória”, diferente do termo “autobiografia”, pode sugerir subjetividade mais do que objetividade. Ou seja, para a autora, a objetividade da autobiografia estaria mais comprometida com a verdade, enquanto a subjetividade da escrita memorialista aceitaria o “flerte” com a ficção e abriria oportunidade para uma leitura poética do passado. Não faria sentido rotular uma memória de falsa porque ninguém está autorizado a argumentar contra a forma que os eventos podem tomar na memória de outro indivíduo.

*I cannot say that the way one remembers something is not the way one remembers something. In deciding to call the text a “memoir”, then McCourt claims to be doing no more than providing readers with an account of his memory, and he therefore establishes the truth of his Irish experience for his audience immediately, right on the cover of his text<sup>22</sup> (FORBES, 2007, p. 474).*

Bergson (2005) pondera que, uma vez que o passado aumenta incessantemente, também se conserva indefinidamente, através da memória. No entanto, a memória, conceito cujo entendimento é essencial no estudo de uma autobiografia pelo exercício empreendido pelo autobiógrafo de se reportar ao passado e às lembranças,

não é uma faculdade de classificar recordações em uma gaveta ou de inscrevê-las em um registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce intermitentemente, quando quer ou quando pode, ao passo que o amontoamento do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado conserva-se por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá juntar-se (BERGSON, 2005, p. 5).

---

<sup>22</sup> Não posso dizer que a forma como alguém lembra algo não é a forma como esse alguém lembra. Quando decide chamar o texto “memórias”, McCourt afirma estar fazendo não mais que provendo os leitores com uma parcela de suas memórias, e assim sendo ele estabelece a verdade de sua experiência irlandesa para essa audiência imediatamente, logo na capa de seu texto.

Segundo Bergson (2006), no movimento da memória para recuperar uma lembrança, para evocar um período de nossa história, há que se empreender um salto em que se deixa o presente e coloca-se primeiramente no passado em geral, e só depois em uma região específica do passado, como uma máquina fotográfica ajustando o foco: “jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída” (BERGSON, 2006, p. 158). Para ele, o universo das lembranças não se constitui do mesmo modo que o universo das percepções e das ideias. As lembranças “seguiriam” as percepções atuais, seriam o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas. Uma reserva crescente a cada instante, dispondo da totalidade de nossa experiência adquirida. O

presente consiste em grande parte no passado imediato [...] toda percepção já é memória. Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro (BERGSON, 2006, p. 175-176).

De acordo com esse filósofo, a memória não consiste numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente, de forma que “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (BERGSON, 2006, p. 179). O passado se conservaria inteiro e independente no espírito, e o seu modo próprio de existência seria um modo inconsciente. Portanto, “[a]ntes de ser atualizada pela consciência, toda lembrança ‘vive’ em estado latente, potencial” (Idem, 2005, p. 51).

Para Walter Benjamin (1994), o passado revela-se apenas quando há a necessidade de rememoração no presente, porque o passado precisa ser redimido. Sob o ponto de vista desse autor, os elementos restituídos pela memória do narrador resgatam ritmos temporais individuais, restaurando referenciais coletivos. Na autobiografia, há o tempo da representação e o tempo da escrita.

Pensando a influência do passado no escrever das memórias, há uma inter-relação quanto à indivisibilidade do tempo, a consciência e a memória. A relação de interpenetração recíproca entre o tempo e as experiências vividas é comprovada pela memória. No ato da rememoração, o presente se funde ao passado para ressignificá-lo e atribuir-lhe sentido. Assim, o presente atualiza o passado. A passagem do tempo leva tudo de arrasto, modifica, transforma, lapida sentimentos e

obviamente os corpos. Com a passagem do tempo, o esquecimento pode encobrir o que o indivíduo julgava da maior importância. Até mesmo a personalidade sofre alterações diante da ação temporal. Nessa tentativa de driblar a ação do tempo ao reter as memórias e revivê-las através da escritura, pode-se pensar a escrita memorialística como uma constante tensão entre vida e morte, entre a abundância de possibilidades do passado e a finitude que se afigura com o avanço dos anos. O tempo interior não se divide, mas, sobre a indivisibilidade do tempo ou a interpenetração dos tempos, Santo Agostinho considera que a memória é o presente do passado, e que os tempos são três, mas os enuncia de uma forma não convencional, como

o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera (AGOSTINHO, 1984, p. 344-345).

Ao fazer, durante anos, anotações e listas sobre a infância em Limerick, McCourt trava uma batalha contra a fragilidade da memória, está consciente da “fragilidade essencial do rastro”, como explica Gagnebin (2006), da fragilidade da manutenção de lembranças ricas em detalhes. A respeito do esquecimento, Paul Ricoeur atribui importância central ao processo de organização da memória.

Para Ricoeur (2002), mesmo sendo a memória uma luta contra o esquecimento, este não é seu inimigo. Ele considera que o esquecimento pode estar tão confundido com a memória, que pode ser considerado como uma de suas condições. A relação paradoxal do esquecimento com a memória implica em diferentes maneiras de ativação desta. Ricoeur distingue, inicialmente, a partir de Aristóteles, entre “evocação simples” e “busca” ou “esforço de recordação”. No primeiro caso, a lembrança ocorre espontaneamente, enquanto que no segundo ela é procurada, havendo um trabalho investigativo. Sendo assim, a recordação pressupõe, para que possa ocorrer, o esquecimento. Ainda sobre esquecimento, Eduardo Lourenço (1999) considera:

A memória é a autonegação do presente, o seu esquecimento vivido, voluntário ou involuntário, que idealmente nos proporciona um passado (ou o passado) como tal, idêntico na sua manifestação, na sua relação com a consciência, ao presente suspenso, apesar do sentimento de irrealidade de que se acompanha. A memória oferece-nos assim o que passou como se existisse ainda, a fantasia como pura invenção... (LOURENÇO, 1999, p 32).



Conforme Lourenço (1999), voltar-se para o passado, lembrar-se, não é nunca um ato neutro, mas a regressão da memória “pode ser vivida apenas como simples alusão, mero sinal endereçado aos acontecimentos ou aos sentimentos que salpicam” (LOURENÇO, 1999, p. 13). É importante destacar que a memória não é um simples mecanismo de reprodução do passado, até porque o passado não pode ser reduzido a um pacote de recordações passível de ser transportado para o presente.

Retomando Candido (2006, p. 21) e pensando a concepção dos textos como organismos condicionados e motivados por diferentes fatores, vemos que, tanto os fatores sociais no seu papel de formadores da estrutura como os psíquicos “são decisivos para a análise literária”. Conforme Lynch (2009), McCourt apresenta sua história de vida não apenas como individualmente traumática, mas sintomática de uma cultura e geração particulares. É uma autobiografia enraizada no passado, vinculada ao presente, mas somente pode existir depois de um apropriado distanciamento estabelecido entre os acontecimentos e a escrita sobre eles: “*he can only write about it when it ceases to be a source of shame for him, but also when it has become an acceptable source of autobiographical material*” (LYNCH, 2009, p. 150)<sup>23</sup>.

O sujeito autobiográfico se modifica, e também modifica sua percepção do tempo e da memória. Alba Olmi (2001) considera o ato de recordar como “uma conquista mental, um aprender consigo, um aprender a viver através de um re-viver construído e meditado, não meramente espontâneo” (OLMI, 2001, p. 214). Segundo Lima (1986), “[p]or mais ‘literariamente’ que sejam escritas, as memórias documentam uma maneira de pensar própria a certo tempo. Nelas, importam menos as reações de um eu face aos eventos vividos do que o próprio relato destes” (LIMA, 1986, p. 237). A memória, contendo o passado da nossa existência, interfere na personalidade, uma vez que somos, que nosso caráter “é a condensação da história que vivemos desde nosso nascimento, antes mesmo de nosso nascimento, já que trazemos conosco disposições pré-natais” (BERGSON, 2005, p. 5-6). A respeito do sentimento de identidade, Michael Pollak (1992) pondera que

---

<sup>23</sup> Ele só consegue escrever sobre isso quando cessa de ser uma fonte de vergonha para ele, mas também quando isso se torna uma fonte aceitável de material autobiográfico.

...há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. [...] Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 204).

É sobre essa relação memória/identidade que trata o seguinte capítulo.

### 3. A TESSITURA DO DISCURSO QUE DEFINE OS CONTORNOS DO INDIVÍDUO

A identidade “não poderia ter outra forma que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar”  
(Paul Ricoeur)

Frank McCourt escolhe dar as suas memórias um tom de comicidade, apesar de uma infância miserável ter sido a tônica de seu passado. Este capítulo é um estudo das facetas identitárias possíveis de serem traçadas a partir de ACA e TM.

Identidade pode ser vista como uma forma de segurança: pertencer a um lugar, do qual fazemos parte e podemos recriar sempre que quisermos ou necessitarmos. É também construção baseada na alteridade – no reconhecimento de semelhanças e diferenças. E na percepção da existência do outro e do seu olhar sobre nós.

A identidade não está pronta ao nascermos, ela continua sendo construída e alterada ao longo de toda vida, e não há identidade constante: ela sofre influências externas, do espaço, das vivências, dos outros indivíduos. Não há uma identidade fechada, mas as diversas formas de convivência podem interferir na formação da identidade de um indivíduo. Como explica Bergson (2005), nossa personalidade se edifica a cada instante e, a partir da experiência acumulada, muda incessantemente. Ao optar pelo humor e por uma forma que combina discurso direto e indireto, e diferentes pessoas do discurso na mesma frase, o autobiógrafo mostra algo de sua personalidade.

Frank McCourt nasce resultante de um somatório de infortúnios que legam a ele uma existência híbrida. A começar pelo encontro dos pais: os dois estavam nos EUA devido a acontecimentos negativos. O humor aparece desde as primeiras páginas, um indício de que é parte da identidade ou da personalidade do narrador/protagonista. Há humor no contar, por exemplo, que a avó incentiva a mãe a emigrar porque está, de certa forma, desistindo dela. O autor poderia ter escolhido contar que a avó envia a mãe para uma terra com mais possibilidades de oportunidades, mas a opção de McCourt é pelo enfoque humorado, e dessa forma ele nos dá pistas de que a visada humorada da vida está entre os hábitos dos irlandeses há gerações. Esse fragmento, logo no início de ACA, condensa o que é o

cerne da enunciação humorada de McCourt - de uma maneira que pode soar engraçada, ele nos informa algo triste: a mãe não tem na avó uma amiga ou incentivadora, não há por parte da avó um traço de ternura que a faça ponderar sobre o futuro da filha em uma terra desconhecida e distante.

O nome próprio é um dos primeiros sinais de individualização. Sou quem atende por determinado nome, que é o que me identifica entre os demais. Como explica Lejeune (2014), “é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição da linguagem pela criança” (LEJEUNE, 2014, p. 26), que muitas vezes começa a falar chamando-se pelo nome próprio e tratando-se na terceira pessoa, para só depois passar a usar o pronome “eu” ao falar de si.

Outro exemplo de forma humorada para narrar o triste é o que McCourt usa para contar que o alcoolismo de Malachy e a falta de maturidade do casal pesa sobre ele desde o nascimento, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa e de forma que pode ser considerada cômica:

*On the feast of St. Joseph, a bitter day in March, four months after the knee-trembler, Malachy married Angela and in August the child was born. In November Malachy got drunk and decided it was time to register the child's birth. He thought he might name the child Malachy, after himself, but his North of Ireland accent and the alcoholic mumble confused the clerk so much he simply entered the name Male on the certificate.*

*Not until late December did they take Male to St. Paul's Church to be baptized and named Francis<sup>1</sup> (McCOURT, 1997a, p. 8-9).*

A comicidade desse fragmento está na prontidão do funcionário do cartório para livrar-se do homem alcoolizado e incapaz de articular o nome pretendido para registro, e na demora de Malachy em corrigir a certidão, de forma que a criança fica algum tempo registrada apenas pelo gênero. A cena pode também ser considerada engraçada porque é contada pelo próprio “Masculino”, mas narra um conteúdo triste

---

<sup>1</sup> No dia de São José, um dia de frio em março, quatro meses depois do tremor de joelhos, Malachy casou-se com Ângela, e em agosto a criança nasceu. Em novembro, Malachy ficou de porre e decidiu que era hora de registrar o nascimento da criança. Queriam chamá-lo de Malachy, como o pai, mas seu sotaque da Irlanda do Norte e o estado de embriaguez confundiram tanto o funcionário que ele simplesmente assentou Masculino na certidão de nascimento.

Só no final de dezembro eles levaram Masculino para a Igreja de São Paulo para ser batizado e o chamaram de Francis (McCOURT, 1997b, p. 16).

do ponto de vista da negligência paterna, e serve como início para McCourt delinear a personalidade do pai como alguém irresponsável.

A consequência da embriaguez de Malachy é que o nome dele, que deveria ser também do primogênito, fica sendo do segundo filho do casal, que herda também a beleza da mãe, na opinião do narrador. Frank fica com o jeito esquisito do pai e com o nome Francis em homenagem a São Francisco, mas logo todos reduzem o chamamento a “Frankie”, e depois a “Frank”. Fica ao leitor a ideia de que Frank está em desvantagem, desde o batizado, refém de um destino azarado. McCourt começa nesse ponto da narrativa a descrever uma série de deméritos seus em relação ao primeiro irmão. Ele começa a perceber diferenças entre ele e Malachy (irmão) a partir de suas próprias percepções e das que forma pelo que escuta dos adultos:

*When he laughs you can see how white and small and pretty his teeth are and you can see his eyes shine. He has blue eyes like my mother. He has golden hair and pink cheeks. I have brown eyes like Dad. I have black hair and my cheeks are white in the mirror. My mother tells Mrs. Leibowitz down the hall, Frank has the odd manner like his father<sup>2</sup> (McCOURT, 1997a, p. 14).*

McCourt inicia o processo de constatação de sua identidade, portanto, a partir da percepção das diferenças entre ele e o irmão Malachy, para quem tudo parece dar certo, até a herança do nome paterno. O ato de se diferenciar é uma condição para o encontro consigo mesmo, é o caminho para a autoconsciência de sua identidade, já que o “outro” torna o “eu” possível. Mas, apesar de constatar as diferenças e de reconhecer no irmão um indivíduo mais interessante, Frank não remete ao “papel traumatizante do irmão”, ao ciúme. O aspecto da diferenciação do irmão Malachy atua como ferramenta da construção identitária e é recorrente nos primeiros anos do narrador/protagonista. Kathryn Woodward (In: SILVA, 2009) cita Lacan, para quem o sentimento de identidade de uma criança surge da internalização das visões exteriores que ela tem de si própria. (SILVA, 2009, p. 63).

---

<sup>2</sup> Quando ele ri, dá para ver como seus dentes são brancos e bonitos e você vê seus olhos brilharem. Tem olhos azuis como mamãe<sup>2</sup>. Tem cabelos dourados e bochechas rosadas. Eu tenho olhos castanhos como papai. Tenho cabelos pretos e minhas bochechas são brancas no espelho. Mamãe diz para a Sra. Leibowitz, no corredor, que Frankie tem o mesmo jeito esquisito do seu pai (McCOURT, 1997b, p. 20).

Há uma ligação entre a aquisição da linguagem e a formação ou alteração da identidade. Conforme Eakin (1988), *“the ‘I’ of autobiographical discourse, with its double reference to the self of any moment from the past, is by definition a split or discontinuous personality<sup>3</sup>”* (EAKIN, 1988, p. 151). Com a linguagem, o gradual aparecimento do eu se acelera. *“Perhaps the most radical view of the relation between language and the subject is Jacques Lacan’s belief that language creates the unconscious, opening up an altogether new dimension of the human personality<sup>4</sup>”* (idem, p. 195). Portanto, o desenvolvimento do indivíduo em alguém consciente de si mesmo está atrelado à interação com os outros indivíduos, com tudo que compõe o seu ambiente e com a aquisição da linguagem.

Identidades podem ser divididas em sociais e individuais. As identidades sociais são amplas, herdadas e mais fixas, como gênero, raça, etnicidade, religião, ocupação e classe social. Já as identidades pessoais referem-se ao indivíduo, seus gostos, escolhas, preferências. No início de ACA, Frank se expressa prioritariamente como identidade social, ao passo que vai se distinguindo como identidade pessoal conforme o protagonista adquire mais idade e se vê como indivíduo, por exemplo, por estímulo do professor Thomas O’Halloran, que explica o porquê das coisas e estimula os garotos a pensarem por si próprios. Para Tom Inglis (2007), identidades sociais e pessoais se sobrepõem no sentido em que ambas são construídas acerca do que as pessoas contam sobre si mesmas.

### 3.1 IDENTIDADE FRAGMENTADA

A troca do nome que deveria ser seu por outro, e desse outro por uma forma reduzida que se concretizaria como o nome mais utilizado – Frank – é um prelúdio da fragmentação que marca a vida de McCourt. Inglis (2007) ressalta a importância do nome próprio:

*Social identity effectively begins with one’s name, since it is through one’s family name that identity within society, the state and the legal system is established. In everyday life and the various social fields within which people operate, it is a person’s proper name that classifies and differentiates them*

---

<sup>3</sup> O “eu” do discurso autobiográfico, que é um duplo referente ao si mesmo de qualquer momento do passado, é por definição uma personalidade dividida ou fragmentada.

<sup>4</sup> Talvez a visão mais radical da relação entre a linguagem e o sujeito seja a crença de Jacques Lacan em que a linguagem cria o inconsciente, abrindo uma dimensão inteiramente nova da personalidade humana.

*from others. Personal names constitute the unity of an accumulated life history* (INGLIS, 2007, p. 116)<sup>5</sup>.

A começar pelo nome, a fragmentação é constante na história de McCourt, desde sua ancestralidade. O nascimento da mãe, exatamente à meia-noite de uma virada de ano, e a atenção que o narrador/protagonista dá a esse acontecimento quando apresenta Ângela, anuncia o destino híbrido de McCourt. Assim como a mãe ficou dividida entre um ano e outro no nascimento, o narrador/protagonista é dividido entre dois nomes, entre um nome e um apelido, entre o amor pelo pai e a responsabilidade que sente para com a mãe. E a sua dualidade é também entre dois espaços, Limerick e Nova York, Irlanda e Estados Unidos, o que é tema em TM, quando Frank também se sente constantemente dividido entre a necessidade de ganhar a vida e o sonho de adquirir cultura. Sobre o parto materno, ele conta:

*Ah, Lord above, says Nurse O'Halloran, this child is a time straddle, born with her head in the New Year and her arse in the Old or was it her head in the Old Year and her arse in the New. You'll have to write to the Pope, missus, to find out what year this child was born*<sup>6</sup> (McCOURT, 1997a, p. 5).

Para Stuart Hall (2006), o indivíduo moderno é caracterizado pela identidade fragmentada<sup>7</sup>. As sociedades passam por mudanças sócio-culturais no século XX, que fragmentam a concepção de indivíduo social, tida até então como sólida. Segundo Lukács (2000), a diminuição do sentimento de pertencimento foi um legado do século XIX e levou o homem a uma busca permanente de si mesmo. Essas transformações sociais, que dizem respeito às passagens culturais relacionadas à classe, gênero, sexualidade, raças e nacionalidade mudam

nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um 'sentido de si' estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.

<sup>5</sup> Identidade social começa efetivamente com seu nome, uma vez que é a partir do nome da família que a identidade dentro da sociedade, do Estado e do sistema legal é estabelecida. Na vida diária e nos diversos campos sociais dentro dos quais as pessoas circulam, é o nome pessoal que os classifica e diferencia dos outros. Os nomes pessoais constituem a unidade de acúmulo da história de vida.

<sup>6</sup> Ah, Deus que está no céu, diz a enfermeira O'Halloran, esta criança ficou escarranchada no tempo, nascida com a cabeça no Ano-Novo e a bunda no Ano-Velho, ou foi a cabeça no Velho e a bunda no Novo. Vai ter que escrever para o Papa, minha senhora, para saber em que ano esta criança nasceu... (McCOURT, 1997b, p. 12).

<sup>7</sup> Apesar de Stuart Hall, em "A identidade cultural na pós-modernidade", fazer referência às décadas finais do século XX e a personagem Frank McCourt estar situada nas décadas de 1930 e 1940 em ACA, considero adequado usar a teoria das identidades fragmentadas para embasar a dualidade com que a referida personagem é apresentada. Porque os fenômenos sociais não iniciam repentinamente, mas podem ser pressentidos e começam a ser esboçados com alguma antecedência. E também porque a narrativa acontece na década de 1990, quando o conceito de identidade fragmentada de Hall já havia sido enunciado.

Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo (HALL, 2006, p.9).

McCourt quase nunca se sente integrado ao mundo social e cultural que o cerca. O primeiro estranhamento acontece aos quatro anos, quando a família muda dos EUA para a Irlanda. Durante toda a infância em Limerick, Frank se sente diferente e guarda a recordação de que em Nova York a vida era menos difícil e mantém o desejo de retornar aos Estados Unidos, o que acontece quando tem dezenove anos. Mas, quando chega à terra natal, o garoto mais uma vez sente-se deslocado. Conforme as dificuldades no novo espaço se apresentam, os seus pensamentos voltam repetidas vezes para o que era tido como estável na Irlanda.

Hall (2006) explica que é a partir da noção de sujeito sociológico ou moderno que se dá a tomada de consciência de que esse sujeito não é autosuficiente, mas formado na relação com o outro. “[A] identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 2006, p. 11). O sujeito possuiria então uma essência, que equivaleria a seu “eu real”, mas ainda assim seria transformado continuamente pela exterioridade dos mundos culturais e das múltiplas identidades desses mundos. Com as mudanças da pós-modernidade,

[o] sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2006, p. 12).

Esse sujeito, segundo Hall (2006), não possui uma identidade única, fixa ou permanente, mas “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 2006, p. 13). Assim, McCourt muda enquanto cresce e amadurece, e o Frank que escreve as memórias é uma representação diferente. Para Hall, essas mudanças identitárias atingem não um indivíduo isolado, mas sociedades como um todo, a partir das mudanças impressas em cada indivíduo. Ele acredita que a principal distinção entre as sociedades tradicionais e as modernas é que as últimas são, “por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (HALL, 2006, p. 14). As sociedades da modernidade tardia são marcadas pela diferença e “atravessadas por



diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos” (idem, p. 17).

McCourt se percebe diferente desde criança, porque a mãe e as vizinhas, e depois a avó materna e a tia, comentam que ele é diferente do irmão e parecido com o pai, que por sua vez é diferente da mãe por ser do norte, da parte predominantemente protestante da Irlanda. Ou seja, a diferença não é apenas física, mas há algo mais que a criança começa a pressentir, uma diferença ideológica de um local para outro na Irlanda.

Esse “escutar” que é alguém diferente reforça a ideia do discurso como componente da formação identitária. Segundo Eric Landowski (2002), o sujeito adquire consciência de si mesmo, de sua presença no mundo, a partir da diferença, independentemente de ordem, caráter ou variação. A construção do “eu” passa por um processo de exploração do mundo. Tanto em relação ao mundo que o cerca, quanto em relação a si mesmo e ao outro, o sujeito, dessa mesma forma, constitui-se pela diferença. O sujeito teria necessidade de um outro para alcançar um sentido de existência própria. Isso porque o sujeito atribui algo específico a essa diferença, um conteúdo determinado ou sugerido, justamente o que segrega o eu e o outro. Dessa forma, o sujeito define a si mesmo, ou tenta definir, a partir de uma imagem autoconstruída e também considerando a imagem que esse outro envia de volta ao eu. Como demonstra Landowski:

um sujeito não pode, no fundo, apreender-se a si mesmo enquanto “Eu”, ou “Nós”, a não ser negativamente, por oposição a um “outro”, que ele tem que construir como figura antitética a fim de poder colocar-se a si mesmo como eu contrário: “O que eu sou é o que você não é” (LANDOWSKI, 2002, p. 25).

A percepção das diferenças está relacionada à experiência de alteridade, que está, por sua vez, ligada diretamente à identidade, ou seja, tem relação com o reconhecimento e o autorreconhecimento de um indivíduo em relação a um grupo social. Quando criança, McCourt se percebe diferente do irmão e da mãe. Mas, conforme cresce e aprende sobre a cultura e a história irlandesa, ele descobre outras diferenças e se vê inserido em determinados grupos. Ele aprende que é pobre, morador de bicos, e que isso está ligado a ser parte da população irlandesa católica. Aprende que esse grupo é desdenhado e desdenha o grupo protestante, e

encara a própria pobreza financeira como uma espécie de superioridade moral. Ao narrar esses fatos, McCourt está criticando esse aspecto do catolicismo. Como explica Hall (2006):

[A] identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre sendo formada.

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros* (HALL, 2006, p. 38-39, grifos do autor).

O seguinte fragmento é exemplo da diferenciação que McCourt criança faz entre o seu e outros grupos e do entendimento de que a pobreza impõe limitações: “Gostaria de ser um jesuíta algum dia, mas não há esperanças para quem cresce num beco. Os jesuítas são muito rigorosos na escolha. Não gostam de gente pobre” (McCOURT, 1997b, p. 247). Ele entende, ouvindo os adultos e apreendendo os comentários entrecortados sobre o passado do pai e suas lamentações sobre “os que morreram pela Irlanda”, que essa nacionalidade deve odiar os ingleses pelo que fizeram com a Irlanda em oito séculos de exploração, conforme o faxineiro Seamus comenta:

*Won't I be busy meanwhile reading my short history of England and finding out all about their perfidy. That's what Seamus says, perfidy, and I don't know what it means and he doesn't know what it means but if it's something the English do it must be terrible*<sup>8</sup> (McCOURT, 1997a, p. 226).

O ver-se como outro é um processo constante para McCourt, mas quando retorna para Nova York, ele trava conhecimento com muitos outros grupos. Quando se via como diferente em Limerick, ele pensava o mundo apenas numa polarização entre irlandeses e americanos, ou irlandeses e ingleses. A primeira locatária na cidade americana o esclarece com humor irônico sobre como os irlandeses poderiam ser vistos nos Estados Unidos: “É claro que você nunca viu uma barata na Irlanda. Não há comida lá. Tudo que vocês fazem é beber. As baratas iriam morrer

<sup>8</sup> Por enquanto, você estará ocupado lendo a sua história concisa da Inglaterra e descobrindo toda perfídia deles. Isto foi o que Seamus disse, perfídia, e não sei o que quer dizer e ele também não sabe o que quer dizer, mas sabe que se é alguma coisa que os ingleses fizeram, então deve ser uma coisa terrível (McCOURT, 1997b, p. 200).

de fome ou virar alcoólatras<sup>9</sup>. É irônico que o que faz McCourt se sentir em casa em Nova York seja o exagero da decoração dos pubs irlandeses, como nunca seria visto na Irlanda: “Sou atraído pelas jukeboxes cantando e por trevos verdes piscando de um jeito que você nunca veria na Irlanda<sup>10</sup>”.

Quanto à oposição entre atores sociais, como irlandeses e ingleses, ou entre McCourt e os grupos aos quais ele percebe que não pertence, como católicos e protestantes moradores de Limerick, Woodward (In: SILVA, 2009) explica que as identidades são justamente fabricadas por meio da marcação das diferenças. É preciso, por exemplo, ressaltar o quanto o Inglês é mau para que se exalte a vitimização do Irlandês. Considerando que todas as práticas de significação envolvem relações de poder, incluindo o poder de definir quem é incluído e quem é excluído, a autora assinala que a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar por uma identidade em um modo específico de subjetividade. Segundo Woodward, a marcação da diferença

ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de *sistemas classificatórios*. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles [...]; eu/outro (SILVA, 2009, p. 39-40).

Esses sistemas de classificação, de acordo com a autora, dão ordem à vida social, sendo afirmados nas falas e nos rituais. E assim a identidade de McCourt como americano/irlandês e católico vai se moldando, pelas formas com que a cultura da cidade de Limerick e o grupo de parentes, vizinhos e amigos estabelecem fronteiras e distinguem diferenças. Silva (2009) explica que “[a]ssim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis” (SILVA, 2009, p. 75) Tanto a identidade quanto a diferença são criações sociais e culturais, atos de criação linguística. O sotaque, por exemplo, sempre foi para Frank um fator de diferenciação, apontado pelos outros. Quando a família muda para a Irlanda, todos reparam na forma como ele e o irmão

<sup>9</sup> *Of course you never saw a cockroach in Ireland. There's no food there. All you people do is drink. Cockroaches would starve to death or turn into drunks* (MCCOURT, 1999, p. 23).

<sup>10</sup> *I'm lured in by [...] jukeboxes singing [...] and blinking green shamrocks the likes of which you would never see in Ireland* (MCCOURT, 1999, p. 27).

Malachy falam, e eles também percebem diferença na forma como a família da mãe pronuncia o mesmo idioma. Quando Ângela fala com o diretor para matriculá-los na escola, o homem:

*He asks if we are good boys and when we say we are, he says, Good Lord, what's this? Are they Yanks ou what? [...] The boys in Leamy's want to know why we talk like that*<sup>11</sup> (McCOURT, 1997a, p. 83).

Conforme Woodward (In: SILVA, 2009), “a produção da identidade do ‘forasteiro’ tem como referência a identidade do ‘habitante do local’” (SILVA, 2009, p. 46). A autora retoma Lacan sobre a importância da linguagem no processo de construção identitária: “A entrada na linguagem é [...] o resultado de uma divisão fundamental no sujeito (Lacan, 1977), quando a união primitiva da criança com a mãe é rompida” (idem, p. 63). Conforme cresce em Limerick, Frank passa a falar com o sotaque irlandês e, quando volta a Nova York, chama atenção de todos, mais uma vez, pela forma diferente de sua pronúncia. Aprender a nova forma de falar representa, para ele, uma maneira de se inserir na nova cultura:

*I'm sure in no time I'll be a regular Yank doing everything right. I'll order my own hamburger, learn to call chips french fries [...] Some day I'll say war and car with no “r” at the end but not if I ever go back to Limerick*<sup>12</sup> (McCOURT, 1999, p. 21).

Arfuch (2010) cita Benveniste sobre o entrecruzamento da linguagem com a construção do sujeito: “É em e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, porque só a linguagem funda na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego” (BENVENISTE, 1977, p. 180-181 apud ARFUCH, 2010, p. 122). Para McCourt, o desconforto por não conseguir controlar o sotaque irlandês é maior no ambiente da faculdade:

*Some students raise their hands to ask questions but I could never do that. The whole class would stare at me and wonder who's the one with the accent. I could try an American accent but that never works. When I try it*

<sup>11</sup> Pergunta se somos bons meninos e quando respondemos que sim, ele diz Deus do céu, o que é isso? São ianques ou o quê? [...] Os meninos na Escola Leamy querem saber por que falamos daquele jeito” (McCOURT, 1997b, p. 78).

<sup>12</sup> Tenho certeza de que logo serei um típico americano fazendo tudo certo. Eu mesmo vou pedir hambúrguer, aprender a chamar batata frita *french fries* [...] Algum dia estarei falando *war* e *car* sem “r” no fim, mas não se eu voltar para Limerick.

*people always smile and say, Do I detect an Irish brogue?*<sup>13</sup> (McCOURT, 1999, p. 148).

Enquanto trabalha em Nova York, McCourt se depara com diferentes níveis de classificação para estrangeiros e descobre que, apesar de sua origem pobre e das condições precárias na cidade americana, há grupos mais desafortunados, como os latinos e os negros. O entendimento dessa diferenciação se dá pela diferença de vestimenta: o uniforme preto significa que

*I'm just above the Puerto Rican dishwashers in the eyes of the world. Even the porters have a touch of gold on their uniforms and the doormen themselves look like admirals of the fleet. Eddie Gilligan, the union shop steward, says it's a good thing I'm Irish or it's down in the kitchen I'd be with the spics. That's a new word, spics, and I know from the way he says it that he doesn't like Puerto Ricans*<sup>14</sup> (McCOURT, 1999, p. 38).

Nessa hierarquização, o grupo de pessoas nascidas nos Estados Unidos estaria acima de todas as outras nacionalidades do mundo. Conforme Silva (2009):

Dividir o mundo social entre “nós” e “eles” significa classificar. [...] A identidade e a diferença estão estreitamente relacionadas às formas pelas quais a sociedade produz e utiliza classificações. As classificações são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade. [...] Dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados (SILVA, 2009, p. 82).

Silva (2009) considera um privilégio de hierarquização poder fixar determinadas identidades como a norma e que a normalização é uma das formas mais sutis de manifestação do poder no campo das identidades.

Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade “normal” é “natural, desejável, única” (SILVA, 2009, p. 83).

<sup>13</sup> Alguns estudantes levantam as mãos para fazer perguntas, mas eu nunca poderei. A turma toda iria me encarar e se perguntar quem é o sujeito com o sotaque. Eu poderia tentar um sotaque americano, mas nunca funciona. Quando experimento fazer isso as pessoas sempre sorriem e dizem, eu percebi um sotaque irlandês?

<sup>14</sup> Estou logo acima dos lavadores de pratos porto-riquenhos aos olhos do mundo. Até os carregadores têm um toque de ouro em seus uniformes e mesmo os porteiros se parecem almirantes de frota. Eddie Gilligan, o camareiro sindicalista, diz que é uma coisa boa que eu seja irlandês ou eu estaria lá embaixo na cozinha com os *spics*. Essa é uma palavra nova, *spics*, e eu sei pelo jeito que a pronuncia que não gosta de porto-riquenhos.

Mas essa identidade hegemônica “depende” da existência de seu outro, que a assombra permanentemente. “A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação” (SILVA, 2009, p. 91), pois é por meio dela que esses conceitos adquirem sentido, que passam a existir. É por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder: quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade (SILVA, 2009, p. 91).

### 3.2 IDENTIDADE E MITO

O passado faz parte do constructo chamado identidade, mas não é seu único elemento constitutivo. A História é permeada por narrações orais que ensinam ou mostram determinados comportamentos aceitos dentro de uma comunidade. Alguns povos guardam uma identidade mitológica, construída de fragmentos deixados para trás, que se agruparam e solidificaram.

Uma das primeiras lembranças de McCourt é o acolhimento no colo do pai para ouvir uma história que ele passa a considerar exclusiva sua: Cuchulain<sup>15</sup> ou Cão do Ulster, um mito de tempos remotos, que narra a formação identitária do herói protetor do norte da Irlanda, terra natal de Malachy pai. A respeito das histórias que intentam apresentar o segredo da origem das coisas, Mircea Eliade (2006) explica que, a partir de meados do século XX, o mito passa a ser compreendido como uma “história verdadeira”, tal qual acreditavam as sociedades arcaicas. Até o século XIX, esses relatos eram tratados como “fábula”, “invenção” ou “ficção”. Há, ou houve, sociedades em que o mito “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 2006, p. 8).

O momento de ouvir a história de Cuchulain é de proximidade com a figura paterna, com as origens da terra do pai e com o que havia de positivo nesse espaço, posto que até então tudo que McCourt escutava sobre a Irlanda do Norte eram críticas feitas pelos outros adultos, como a mãe, as primas McNamara e os vizinhos de prédio em Nova York, também irlandeses. Tachavam o jeito esquisito do pai e o seu modo de falar como “do norte” e associavam a fraqueza para resistir à bebida alcoólica como característica daquele lugar, agregando somente aspectos negativos

---

<sup>15</sup> Também encontradas as grafias Cuchulainn e Cú Chulainn

ao norte, em parte pela já amalgamada fama de traidores que os nortenhos possuíam quando da infância de Frank, pela sua associação com a Inglaterra. Assim, quando é levado ao colo e a dividir o chá preto da caneca do pai, Frank assimila uma série de elementos positivos que o ajudam a cristalizar sua visão do pai e de si mesmo: é um momento em que ele é o foco da atenção, sente-se acarinhado, protegido e entra em contato com o exercício imagético de construção da história de Cuchulain. É como se o pai lhe segredasse algo de muito antigo do povo do norte, lhe confiasse a história do protetor daquele lugar.

*My father is in the kitchen sipping black tea from his big white enamel mug. He lifts me to his lap.*

*Dad, will you tell me the story about Coo Coo? [...]*

*... he tells me the story of Cuchulain, Who had a different name when he was a boy, Setanta. He grew up in Ireland where Dad lived when he was a boy in County Antrim. Setanta had a stick and ball and one day he hit the ball and it went into the mouth of a big dog that belonged to Culain and choked him. Oh, Culain was angry and he said, What am I to do now without my big dog to guard my house and my wife and my ten small children as well as numerous pigs, hens, sheeps?*

*Setanta said, I'm sorry. I'll guard your house with my stick and ball and I'll change my name to Cuchulain, the Hound of Chulain. He did. He guarded the house and regions beyond and became a great hero, the Hound of Ulster itself. [...]*

*That's my story. Dad can't tell that story to Malachy or any other children down the hall.*

*He finishes the story and lets me sip his tea. It's bitter, but I'm happy there on his lap<sup>16</sup> (McCOURT, 1997a, p. 12-13).*

Cuchulain teria nascido no ano 1 a.C. e suas façanhas foram gravadas numa série de contos conhecidos como “Ciclo do Ulster”. Nessa narrativa, Setanta é um menino de 12 anos que comete um erro durante uma brincadeira: chuta uma bola que engasga um cão protetor de território. Por isso, ele precisa abandonar a posição

<sup>16</sup> Meu pai estava na cozinha tomando chá preto na sua caneca de ágata. Ele me senta no seu colo.

Papai, você me conta a história do Coo Coo? [...]

... ele me contou a história de Cuchulain, que tinha um nome diferente quando era menino, Setanta. Cresceu na Irlanda onde meu pai viveu quando era menino no condado de Antrim. Setanta tinha uma vara e uma bola e um dia ele bateu na bola e ela entrou na boca de um cachorro enorme que pertencia a Culain e ele morreu engasgado. Oh, Culain ficou furioso e disse o que vou fazer sem meu cachorro enorme para guardar minha casa e minha esposa e meus dez filhos pequenos e também meus porcos, galinhas e carneiros?

Setanta disse sinto muito. Vou guardar sua casa com minha vara e bola e vou mudar meu nome para Cuchulain, o Cão de Chulain. E fez. Guardou a casa e a região ao redor e se tornou um herói de nome, o próprio Cão de Ulster. [...]

Esta é a minha história. Papai não pode contá-la a Malachy ou qualquer outra criança no corredor.

Ele acaba a história e me deixa beber do seu chá. É amargo, mas estou feliz ali no seu colo. (McCOURT, 1997b, p. 19).

de criança com direito a brincar e deve assumir a responsabilidade do cão para si. Sua mudança identitária e amadurecimento passam pelo ritual da mudança do nome, uma descaracterização de sua subjetividade como criança. Passa a ser o protetor do território e adquire, para isso, capacidade e força de herói:

*Dad said he was a greater hero than Hercules or Achilles that the Greeks were always bragging about and he could take on King Arthur and all his knights in a fair fight which, of course, you could never get with an Englishman anyway*<sup>17</sup> (McCOURT, 1997a, p. 13).

O fragmento mostra a rivalidade contra os ingleses e a ideia de que são desonestos sendo iniciada no entendimento de McCourt. A exposição pode ser considerada humorada porque a informação está contida na linguagem infantil, já que essa parte de ACA é escrita como o Frank criança pensaria ou falaria. A respeito do Ciclo do Ulster, Angela Goff (2017) explica:

*The Ulster Cycle comprises a large body of tales which exhibit rich lives of bravery and love that relate to the heroic adventures of the Ulaid – a pre-historic people who lived in the north-east of Ireland and from whom the modern name Ulster originates. Tales from the Ulster Cycle are thought to be set in the first century before the birth of Christ and pre-Christian divinities[...] The heroic exploits of Cú Chulainn feature in several of the interrelated tales [...]*

*The dissemination of the sagas from the Ulster Cycle has evolved from the vibrant oral tradition from which they were recorded from the eighth to the eleventh century*<sup>18</sup> (GOFF, 2017, p. 50).

A história de Cuchulain funciona como um mito de origem, que, segundo Eliade (2006), é o mito da instalação territorial do grupo, a história de um novo começo, réplica da criação do mundo. A partir da proteção do Cão do Ulster, o grupo estaria tranquilo para fixar residência (criar os dez filhos que dão origem ao povo irlandês, que se espalha a partir do norte, conforme a referida história) e desenvolver condições de subsistência, como a criação de animais e o controle das águas. Como um mito antigo, Cuchulain remonta ao período em que todo território da Irlanda era

---

<sup>17</sup> Papai disse que ele foi um herói maior que Hércules ou Aquiles que os gregos estavam sempre se gabando de ter e podia acabar com o rei Artur e seus cavaleiros numa briga honesta que, é claro, nunca foi possível em se tratando dos ingleses (McCOURT, 1997b, p. 19).

<sup>18</sup> O Ciclo do Ulster compreende um amplo escopo de contos que expõem riqueza de bravura e amor relacionadas a aventuras heróicas dos *Ulaid* – um povo pré-histórico que viveu no noroeste da Irlanda e do qual o termo moderno Ulster se originou. Acredita-se que contos do Ciclo do Ulster são definidos no primeiro século antes do nascimento de Cristo e de divindades pré-cristãs [...] As façanhas heróicas de Cú Chulainn estão apontadas em muitos dos contos entrecruzados [...] A disseminação das sagas do Ciclo do Ulster evoluiu da vibrante tradição oral da qual elas são registradas do século oito ao onze.



unificado e bem anterior à invasão inglesa. Para Eliade, “os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 2006, p. 22). É como se o pai estivesse segredando a Frank o que havia de incrível no norte, algo desconhecido para os outros adultos.

O tempo mítico das origens é um tempo ‘forte’ porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Ao recriar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, ‘contemporânea’, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis (ELIADE, 2006, p. 21).

Na ocasião em que McCourt fica enciumado porque o irmão Malachy conta a um vizinho, no Brooklin, a história de Cuchulain, Malachy pai acalma o filho dizendo que Freddie não tinha interesse pelo mito irlandês porque ele é judeu e tem suas próprias histórias. Com essa explicação, McCourt apreende que Cuchulain tem algo a ver com sua origem, com o seu povo, com o que ele é em essência e o que torna a ele e a família diferentes da família de Freddie.

Essa história também se adéqua ao que Lima (1974) chama narrativa comunitária, ou aquela que cabe à comunidade (no caso, da Irlanda do Norte, da terra do pai) o papel de preservação, escolha e propagação, e é independente de sua impressão em livros, sendo totalmente associada à oralidade. Apesar da aproximação dentro da narrativa de McCourt com a parte norte da Irlanda, tanto a República da Irlanda como a Irlanda do Norte reconhecem a importância do herói na história de formação irlandesa. A mais alta condecoração da Associação Nacional dos Escoteiros da Irlanda é a Ordem de Cú Chulainn, com uma fita comemorativa com um cão de caça pendente. A estátua de Oliver Sheppard, no *General Post Office*, em Dublin, citada por McCourt em ACA, representa a morte de Cuchulain que, não tendo mais forças, amarra-se a um pilar de pedra para morrer lutando em pé. Os inimigos só sabem que ele está morto porque um corvo pousa em seu ombro<sup>19</sup>.

Há um processo de constituição identitária imbricado nos mitos, apreendido pela compreensão das narrativas mitológicas como constituintes da história dos

---

<sup>19</sup> A estátua de Cuchulain foi colocada na vitrine do *General Post Office*, em Dublin, em comemoração ao 20º aniversário da “*Easter Rising*”, de 1916.

povos e de suas identidades. A compreensão por parte de McCourt de que não é parecido com a mãe, cujas características quem herdou foi o irmão Malachy, e os comentários dos adultos de que se parece com o pai, facilitam a afeição da criança à história arcaica do povo do norte da Irlanda. Frank se reconhece na figura paterna, de quem a mãe diz que ele herda o jeito estranho, e toma como sua a história que o pai conta como sendo referente aos seus ancestrais. Logo, toma para si a identidade protetora do Cão do Ulster e se coloca na responsabilidade de proteger a mãe e os irmãos, conforme as passagens:

*I look out at Mam at kitchen table, smoking a cigarette, drinking tea, and crying. I want to get up and tell her I'll be a man soon and I'll get a job in the place with the big gate and I'll come home every Friday night with money for eggs and toast and jam [...]*

*We race the pram around the playground and the twins laugh and make goo-goo sounds till they get hungry and start to cry. There are two bottles in the pram filled with water and sugar and that keeps them quiet for awhile till they're hungry again and they cry so hard I don't know what to do because they're so small and I wish I could give them all kinds of food so that they'd laugh and make the baby sounds<sup>20</sup> (McCOURT, 1997a, p. 21-22 e 25).*

Em sua inocência infantil, Frank mistura a realidade com a narrativa sobre o herói mitológico irlandês. Assim, como Setanta, o menino da história mítica, ele havia agido mal durante uma brincadeira na gangorra e, sem querer, deixou que o irmão Malachy caísse, cortando a língua. Enquanto a mãe leva o filho mais novo ao hospital, Frank avista um cachorro atropelado na rua e percebe a semelhança entre o sangue dos dois, do irmão e do cão atropelado. Ele associa tudo isso ao cão mitológico, engasgado e morto pela travessura de Setanta, com sua bola e vara.

*There is blood all around the dog's head. It's the color of the blood from Malachy's mouth.*

*Malachy has dog blood and the dog has Malachy blood [...]*

*Mr. MacAdorey says, You'd better go home, Francis. I don't know what you did to your wee brother, but your mother took him off to the hospital. [...]*

*Will Malachy die like the dog, Mr. MacAdorey? [...]*

---

<sup>20</sup> Vejo mamãe sentada na cozinha, fumando um cigarro, bebendo chá e chorando. Quero me levantar e ir dizer a ela que logo vou ser um homem e posso conseguir um emprego no lugar do portão grande e voltar para casa toda sexta-feira à noite com dinheiro para ovos, torradas e geleia [...]

Brincamos de corrida com o carrinho ao redor do *playground* e os gêmeos dão risadas e fazem gu-gu-gu até que ficam com fome e começam a chorar. Levamos duas mamadeiras no carrinho cheias de água e açúcar, e isto os acalma por um tempo, até ficarem com fome de novo e chorarem tão alto **que não sei o que fazer, porque são tão pequenos e eu queria poder lhes dar todo tipo de comida**, assim poderiam emitir os sons de bebês e dar risadas. (McCOURT, 1997b, p.27 e 30, grifo meu).

*In the playground I tell Malachy about the dog who died in the street because someone drove a ball into his mouth*<sup>21</sup> (McCOURT, 1997a, p.11-12 e 14).

Num misto de brincadeira imaginativa e da sensação de que algo está errado, porque os adultos não estão cumprindo seu papel em cuidar dos pequenos, McCourt assume como sua primeira identidade a postura de cuidador, como Cuchulain. Imageticamente, ele ingressa no grupo dos adultos, assumindo para si responsabilidades de adulto. Ao perceber a fome da família e a dificuldade da mãe em cuidar dos irmãos, são pertinentes as palavras de Halbwachs (2003) para dizer que Frank “conheceu um tipo de sofrimento normalmente reservado aos adultos e teve de enfrentá-lo no mesmo plano em que estes” (HALBWACHS, 2003, p. 48).

A repetição de uma história mítica, nesse caso uma história que o pai considera de sua terra, mas que é um mito da Irlanda pré-divisões políticas, em uma versão que agrega valores positivos, pode ter poder sobre o tempo cronológico por colocar a criança ouvinte próxima das façanhas dos heróis, conferindo-lhe segurança e a possibilidade de distanciamento da realidade de fome. Conforme Eliade (2006),

[a] revolta contra a irreversibilidade do Tempo ajuda o homem a ‘construir a realidade’ e, por outro lado, liberta-o do peso do Tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar o seu mundo (ELIADE, 2006, p. 124).

Sobre a força dos mitos na formação identitária dos indivíduos, Josef (1986) explica que “o mito será elemento canalizador das esperanças e dos sonhos, envolvendo as personagens e dando-lhes modelos de conduta” (JOSEF, 1986, p. 69). Para Taufer (2007), a definição da origem do indivíduo permite que crie uma relação entre seu passado e o Cosmos e, a partir daí, seja possível delinear sua identidade, sua (in)dependência:

O homem, quando se descobre em sua individualidade – além de criar meios de se autorrealizar – permite a si próprio assumir-se na sua totalidade

---

<sup>21</sup>Sangue cobre a cabeça do cachorro. Da mesma cor do sangue na boca de Malachy.

Malachy tem o sangue de cachorro e o cachorro tem o sangue de Malachy. [...]

O Sr. MacAdorey diz é melhor você ir para casa, Francis. Não sei o que fez para o seu irmão mais novo, mas sua mãe o levou para o hospital. [...]

Malachy vai morrer como o cachorro, Sr. McAdorey? [...]

No *playground* conto a Malachy sobre o cachorro que morreu na rua porque alguém botou uma bola na sua boca. (McCOURT, 1997b, p. 18 - 20).

ou na sua parcialidade, uma vez que, na modernidade tardia, os conceitos de sujeito e de identidade têm sido estudados sob a égide do fragmento (TAUFER, 2007, p. 52).

Pádraic Whyte (2011) acredita, analisando narrativas literárias e fílmicas que combinam as mudanças identitárias e de amadurecimento por que passam crianças personagens que se interessam pela mitologia irlandesa que, nessas narrativas, “[c]eltic myths contain qualities that, when accessed, can lead to the empowerment of the individual<sup>22</sup>” (WHYTE, 2011, p. 138), porque o declínio no mito é acompanhado da cultura do capitalismo global, em que o crescimento do capitalismo é associado ao crescimento do individualismo e à quebra das tradições como forças sustentadoras na sociedade. Na história de McCourt, o interesse pela personagem mitológica Chuculain é substituída, em parte, pelo interesse dele na literatura, mas em parte também pela admiração aos filmes *hollywoodianos* de *cawboys* e de *gângsters*, aos quais ele assiste, muitas vezes, nas manhãs de sábado, quando deveria estar na aula de dança irlandesa, pela qual não tem interesse. Quando criança, alguns anos depois de seu encantamento por Cuchulain, McCourt nega a tradição do aprendizado da cultura irlandesa ao usar o dinheiro das aulas de dança irlandesa para ir ao cinema, apreciar produções americanas. Ou seja, ele perde parte do vínculo identitário com a Irlanda que havia sido estimulado pelo pai e tende a se identificar mais com sua própria origem, estadunidense. Isso pode ser explicado, em parte, pelo descontentamento com a conduta do pai.

O cinema hollywoodiano sustém Frank com imagens dos EUA durante a infância e provê um meio de escape da realidade miserável de Limerick. Os heróis das matinês John Wayne (faroeste), James Cagney (gângster) e Fred Astaire (dança), com suas personagens, ajudam a formar referências de masculinidade e da identidade americana/irlandesa, reforçando a identificação de Frank com o país onde nasceu. McCourt associa a temática desses filmes de ir para o oeste em busca de prosperidade, aventura e liberdade com o sonho pessoal de retornar a Nova York, o que é estimulado pelo discurso do pai e do professor O’Halloran de que a América é terra de oportunidades e não um lugar cinzento e úmido como Limerick.

À época, Hollywood construía seus próprios mitos ao enfatizar o “assunto *Irish*”, devido à larga presença da comunidade étnica de origem irlandesa nos EUA.

---

<sup>22</sup> Mitos Celtas contém qualidades que, quando acessadas, podem levar ao empoderamento do indivíduo

Em determinados momentos da narrativa, quando entende que a responsabilidade por tomar conta da família passa a ser sua, McCourt assume a identidade do *cowboy*, que sai de casa cedo (em muitos filmes, como os de George O'Brien), aprende a abrir caminho no mundo por si mesmo e faz sua própria lei. De acordo com Donna Potts (1999), McCourt se afiniza muito mais com o modelo de *cowboy* solitário que apreende com o cinema, “*riding off into the sunset, away from the pressures of community living*”<sup>23</sup> (POTTS, 1999, p. 289) do que com as personagens dançarinas ou *gângsters*. Conforme Potts, condições econômicas durante a depressão fizeram com que histórias de sucesso dentro da lei fossem quase inconcebíveis, tanto nos filmes americanos de *gângsters* e *cowboys* quanto na infância miserável de McCourt. Um exemplo da assimilação da conduta “fora da lei por pressão do sistema” é quando Frank rouba limonada para a mãe doente e pão para os irmãos, e sente-se um herói por ter conseguido tal façanha.

Margaret Eaton (2017) explica que McCourt oferece a sua audiência um claro *insight* em uma das trajetórias chave ao mito do “Sonho Americano”: a jornada da infância à idade adulta é narrada de forma a espelhar o processo paralelo da jornada da Irlanda rumo à independência e à prosperidade econômica, já que ACA foi escrita de forma a articular e levantar questões sobre identidade irlandesa no auge do desenvolvimento irlandês, quando o país ficou conhecido como “Tigre Celta”. Em um período de prosperidade para a Irlanda, ele lança seu modelo de auto-análise identitária, combinando a versão pessoal do passado histórico recente do país e certa nostalgia dessa época.

*Whereas during the “Celtic Tiger” era, many were content simply to celebrate economic good fortune, McCourt was asking a set of more profound questions about Irish national identity, such as the clichés and “performativity” associated with constructions of “Irishness” in a particular time and place, as well as some key theoretical elements of life-writing like fictionality and authenticity* (EATON, 2017, p. 28)<sup>24</sup>.

Em Nova York, a partir dos dezenove anos, McCourt constrói uma nova masculinidade ao encontrar o modelo masculino americano, que permite nuances do

<sup>23</sup> Cavalgando para além em direção ao pôr do sol, para longe das pressões da sociedade

<sup>24</sup> Enquanto durante a era “Tigre Celta” muitos estavam contentes simplesmente em celebrar a boa sorte na economia, McCourt questionava questões mais profundas a respeito a identidade nacional irlandesa, tais como clichês e performatividade associadas com construções do ser irlandês num espaço e tempo particulares, bem como alguns elementos teóricos chave da narrativa autobiográfica, como ficcionalidade e autenticidade.

que ele conhecia como exclusivamente feminino. Ele percebe que a masculinidade irlandesa é diferente e se depara com o que acredita ser uma maior liberalidade nos EUA. As expressões de virilidade, em Limerick, continham relação com perigo e certa irresponsabilidade, a julgar pelo comportamento do pai e pelo fragmento em que Ângela e as amigas concordam em que os astros do cinema mais atraentes são os com “uma dose de perigo”: “Claro que um homem sem perigo dificilmente seria homem sequer<sup>25</sup>”. A terra natal representa, para ele, otimismo, emancipação, oportunidades e multiculturalismo, enquanto a Irlanda, tomada pela vivência em Limerick, representa pobreza, perda e morte. Em NY ele poderia dizer “eu te amo, pai”, enquanto a Irlanda é um lugar duro, que tolhe a liberdade de expressar emoções e onde ele havia se sentido impelido a reproduzir a heroicidade mítica inalcançável de Cuchulain. Nesse sentido, o humor da cultura irlandesa aparece como escapismo em uma sociedade que exige tanto da expressividade masculina.

As personagens dos atores Wayne, Cagney e Astaire permitem a McCourt descrever e explorar questões problemáticas da masculinidade irlandesa em relação a sua auto-imagem. O homem irlandês não pode dizer que ama o pai sem parecer fraco da cabeça, mas o homem americano tem liberdade para expressar sentimentos com frequência, dançar e até chorar sem ser censurado. Já a figura materna subjugada é essencial para contrapor os excessos do homem como agente da opressão no espaço irlandês. McCourt retrata o pai inadequado como provedor e a mãe como uma mulher respeitável presa na armadilha de ter se relacionado com o homem errado. Enquanto Ângela vê a vida em termos de necessidades humanas urgentes, Malachy insiste em uma retórica patriótica vazia. O mutismo da Ângela casada diante da lareira faz um contraponto a sua vivacidade quando solteira e famosa por ter sido uma cantora e dançarina alegre.

### 3.3 A LITERATURA NA FORMAÇÃO IDENTITÁRIA

A formação e as mudanças identitárias pelas quais McCourt passa estão diretamente relacionadas à linguagem: é por ouvir que se parece com o pai que se descobre diferente, é pelo que escuta dos adultos que se percebe inserido em determinados grupos. E é o ouvir de histórias e se encantar com as aventuras e

---

<sup>25</sup> *Sure a man without danger is hardly a man at all* (McCOURT, 1999, p. 102).

sensações possibilitadas pela literatura que facetas determinantes da identidade dele tomam forma. Uma mudança de fase acontece quando ele está com dez anos e tem febre tifóide. Pela primeira vez, ele passa um tempo longe da família, sendo cuidado no hospital e não precisando se preocupar com a fome. Nesses três meses e meio de internação, intensifica o gosto pela literatura. Do livro emprestado no hospital, ele lembra:

*... the first bit of Shakespeare I ever read: "I do believe, induced by potent circumstances/ That thou art mine enemy" [...] I don't know what it means and I don't care because it's Shakespeare and it's like having jewels in my mouth*<sup>26</sup> (McCOURT, 1997a, p. 221-222).

Ou seja, o encantamento pelo texto literário arrebatava Frank sem a necessidade da explicação conceitual, porque ele é uma criança habituada a ouvir histórias e apreender delas um significado imagético. De acordo com Minois (2003), Shakespeare confere ao mundo a imagem mais completa da variedade e da ambiguidade do riso, e McCourt começa a se habituar desde criança com o universo de comicidade por diferentes caminhos: porque se torna fã das peças do dramaturgo Inglês, que ouve na BBC pelo rádio de uma vizinha; e por estar inserido num espaço de humor sarcástico contido nos desabafos de Ângela e na cultura irlandesa em geral.

O humor como invólucro de informação triste começa a ser apreendido por McCourt conforme se aprofunda nos textos de Shakespeare, de quem é possível supor que “bebe” o humor que “intercala” o texto dramático, ou o humor que se coloca paralelo à dramaticidade em uma narrativa que não é necessariamente comédia, como a atuação em certo sentido cômica dos coveiros em *Hamlet*, ou da comicidade que emerge da lucidez dos bobos, como o de *Rei Lear*, ou ainda da personagem Falstaff, de *Henrique V* e outras peças, que oferece uma demonstração do humor como uma brincadeira dita com ar triste.

Em suas comédias, certamente há o riso franco, jovial, recreativo. Mas o riso autêntico, profundo, está na tragédia e no drama. A vida é fundamentalmente uma tragédia, não uma comédia, e o “verdadeiro” riso é aquele que vem pontuar esse tecido trágico. O riso é uma reflexão sobre a

---

<sup>26</sup> continha o primeiro trecho de Shakespeare que li. ‘Acredito que, induzido por circunstâncias poderosas, vós sois meu inimigo’. [...] Não sei o que quer dizer, mas não ligo porque é Shakespeare e é como ter pérolas na boca (McCOURT, 1997b, p. 196).

tragédia; é uma forma de interpretá-la, de ver-lhe o sentido, ou a falta dele (MINOIS, 2003, p. 313).

Desde jovem, McCourt entende o brilhantismo de Shakespeare e o compara, em *ACA*, primeiro a batatas amassadas e depois a pérolas; primeiro ao que é precioso para a criança faminta, mais tarde ao que o jovem adulto aprende que possui alto valor para o mundo. Tanto o humor das comédias quanto o dos dramas de Shakespeare é influência de um “movimento social” do riso que inicia durante o Renascimento e pelo qual o humor se descola das festas populares, onde estava represado durante a Idade Média, e adentra de mãos dadas à língua vulgar “decisivamente no seio da grande literatura, [...] contribuindo para a criação de obras mundiais, como o *Decameron* de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes” (BAKHTIN, 1987, p. 62) e obras do próprio Shakespeare, sendo que esse riso que penetra a esfera oficial da ideologia vigente se caracteriza por aliar a ousadia e a lucidez “do estágio de existência quase espontânea para um estado de consciência artística, de aspiração a um fim preciso” (idem, p. 63), ou seja, cujo discurso possui objetivo.

A admiração pelos textos de Shakespeare cresce quando o protagonista encontra em *Hamlet* relação com sua vida pessoal, pois “o modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculado ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas” (GINZBURG, 2012, p. 25). Assim como o herói trágico, ele suportou ver a mãe em um relacionamento íntimo com um parente, o primo Lamam Griffirin. Em determinada etapa da narrativa, quando já está adulto e em Nova York, é a Griffirin que Frank atribui toda culpa pela destruturação familiar. Quando rememora sobre as tristezas da infância, sentindo-se sozinho na cidade americana, ele esquece/omite a culpa do pai em beber todo o dinheiro e se ressentir com Griffirin, apesar de este ter sido procurado por Ângela e por ela ter aceito a oferta de casa para a família em troca de “favores” domésticos e sexuais. Na verdade, como para Hamlet, o que é mais difícil para Frank aceitar é a relação de intimidade da mãe com o primo, que ocupou o lugar do pai, sem contudo garantir aos filhos o que Malachy tinha de bom: alegria, atenção e paciência com as crianças. É difícil para o narrador/protagonista elaborar conscientemente que o problema com Griffirin foi ter submetido Ângela a uma situação de humilhação quase maior do que o marido fizera, ao colocá-los todos como seus empregados e expor a mãe à



intimidade de seus fluídos corporais – urina, fezes e sêmen – na presença dos filhos famintos. O texto autobiográfico indica como culpa do primo a discussão que concretiza o distanciamento entre Frank e Ângela, um distanciamento que alterou para sempre a relação entre os dois e que jamais é totalmente rompido: a frieza que se estabeleceu entre mãe e filho ocorre a partir dessa discussão, quando Frank avalia que Ângela não o defendeu propriamente. O primo entra para a história de McCourt como o vilão porque tirou vantagem da vulnerabilidade da família, como fica evidente pelos fragmentos:

*I'll be sorry for that till the day I die though I'd still like to go back to Limerick some day and find Laman Griffin in a pub and tell him step outside and I's wipe the floor with him [...] I can never forget that man for what he did to my mother and my family<sup>27</sup>* (McCOURT, 1999, p. 34).

Apesar de páginas descrevendo a irresponsabilidade de Malachy, é Griffin quem assume o papel de vilão na autobiografia de McCourt. O narrador não pondera sobre as atitudes de Ângela, naquele momento, como a possibilidade de que fossem fruto de seu desejo, cansada de um marido relapso. Para McCourt, Ângela é sempre a mãe, nunca descrita como uma mulher. Mesmo para se referir ao ato sexual que deu origem a sua concepção, McCourt o faz com humor, transformando o encontro com Malachy quase que em uma piada ao referir-se “ao tremor de joelhos”. A leitura de *Hamlet* auxilia McCourt a organizar sua percepção acerca da ruptura com a mãe, que desencadeou o início de uma nova fase, na qual ele passa a lutar pela sua sobrevivência individual, sem mais sentir-se responsável pelos irmãos. Conforme explica Ginzburg, a leitura de textos literários

é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade. Se estamos habituados a ver as coisas de modo pautado por parâmetros opressores, em razão de circunstâncias hostis, a leitura pode deslocar os modos de percepção (GINZBURG, 2012, p. 24).

Quando sai do hospital da febre tifóide, Frank não é mais o mesmo. Surge, nos meses passados no hospital, uma nova identidade de leitor do mundo, cujo esboço remonta à quando era ouvinte das histórias sobre Cuchulain. Essa identidade é aprimorada com a diversão promovida pelo empréstimo dos livros do vizinho Mikey Molloy, cuja leitura se dava embaixo de um poste do beco, e mais

---

<sup>27</sup> Eu vou lamentar isso até o dia da minha morte, embora eu fosse gostar de voltar a Limerick algum dia e encontrar Laman Griffin em um pub e dizer a ele que fosse lá fora e eu iria limpar o chão com ele [...] Não consigo esquecer o que aquele homem fez a minha mãe e minha família

tarde com o emprego como leitor para o Sr. Timoney. O amigo Mikey Molloy é mais velho que Frank e faz alguns trabalhos remunerados. Ele se torna o novo modelo de homem a ser seguido pelo protagonista. Tendo percebido defeitos no pai, ele passa a encontrar em outras pessoas modelos de conduta: “o pai de Mikey, o campeão de todas as doses, é como meu tio Pa Keating, não dá um peido para o que o mundo pensa ou diz e assim é que eu quero ser quando crescer” (McCOURT, 1997b, p. 116). Através da personagem Mikey, sabemos que os filmes de Charlie Chaplin estavam entre as exposições no cinema Lyric e eram considerados pelo amigo como “artigo genuíno” (idem). Chaplin faz no cinema, em algumas de suas produções, o que McCourt realiza em seu texto autobiográfico: promove comicidade a partir de um assunto melancólico, coincidindo tristeza e riso no mesmo relato.

A inserção de McCourt no universo literário e seu amadurecimento como leitor permitem que se reinsira no mundo de forma diferente, não necessariamente como a criança paupérrima e faminta. Retomando Bella Josef (1999), “é no ato da escrita e da leitura que o ser humano e o universo renascem” (JOSEF, 1999, p.14). A proximidade dos livros lhe possibilita melhor interpretar a vida e, por volta dos dez anos, tendo intensificado a prática da leitura pelos exemplos recém citados, providencia algo como seu segundo nascimento, conforme palavras de Hannah Arendt (2005):

[é] com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato original e singular do nosso aparecimento físico original (ARENDE, 2005, p.189).

McCourt encontra na literatura e na escrita as formas de resistência ao meio. Como explica Candido sobre Graciliano Ramos, para McCourt também

[a] literatura é o seu protesto, o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras. Como em quase todo artista, a fuga da situação por meio da criação mental é o seu jeito peculiar de inserir-se nele, de nele definir um lugar (CANDIDO, 1992, p. 63).

Com a habilidade de leitor do mundo, McCourt continua o processo de se perceber diferente de certos grupos e semelhante a outros. Landowski (2002) menciona que ser um sujeito em si mesmo não é apenas afirmar-se como o que o outro não é. Antes, trata-se de “captar o mínimo de coerência que dá sentido e unidade ao devir que faz com que cada um seja, individual ou coletivamente, o que

é” (LANDOWSKI, 2002 p.26). O outro, dessa forma, é também uma figura emblemática marcada pelo vazio, ou por algo de ausente, em que o sujeito procura negativamente se reconhecer. Ou seja, o outro é um algo no qual o sujeito busca o reconhecimento, preenchendo estes espaços ausentes com algo de si mesmo.

Kathryn Woodward (In: SILVA, 2009) conceitua identidade no mesmo espectro que Landowski (2002), enquanto algo relacional. Para a autora, a identidade de alguém depende, para existir, de algo fora dela, de outra identidade, de uma identidade que ela não é, que difere da sua própria identidade, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade do sujeito se distingue por aquilo que ele não é. Portanto, é marcada pela diferença, e essa, sustentada pela exclusão. “A identidade é marcada por meio de símbolos [...] Existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa [...] [A] construção da identidade é tanto simbólica quanto social” (SILVA, 2009, p. 9-10).

Roger Chartier (2002) considera que obras literárias podem ser “decifradas a partir dos esquemas mentais e afetivos que constituem a cultura própria [...] das comunidades que as recebem” (CHARTIER, 2002, p. 93), podendo tornar-se recurso para “pensar o essencial: a construção do laço social, a consciência de si, a relação com o sagrado” (idem). A leitura produz significação ao passo que o leitor “combina seus fragmentos e cria significações inéditas no espaço organizado pela capacidade dos textos para permitir uma pluralidade indefinida de significações” (CERTEAU, 1980, p. 285-286 apud CHARTIER, 2002, p. 54).

Na etapa adulta de sua vida, narrada no segundo livro, McCourt é assombrado pelo pensamento de falhar na vida. Com a leitura e a percepção de que um escritor cria vida, ele percebe que a realidade pode ser alterada pelas palavras. Na literatura, McCourt renasce em seus próprios termos. Tomando emprestadas palavras que Eakin (1988) utiliza para falar sobre Sartre como a criança cujo primeiro encontro com o mundo foi circunscrito pelas paredes cobertas de livros do gabinete de estudos do avô, também para McCourt

*literature is not merely coextensive with reality, it precedes it in the order of being, so that books offer immediate access to the ideal*

*archetypes [...] books permit him to assume alternative identities at will*<sup>28</sup> (EAKIN, 1988, p. 137).

Se para Sartre uma biblioteca estabeleceu o encontro com o mundo, o que determinou o contato de McCourt com o universo narrativo logo cedo foram as histórias de Malachy pai e as palavras da imprensa irlandesa: “eu me sentei na cadeira, olhando para o jornal na mesa, que era nossa toalha, procurando palavras” (McCOURT, 1997b, p. 73). Palavras embalaram os sonhos do menino Frank conduzidos pelas histórias que mesclam folclore irlandês e cotidiano das vielas de Limerick, na voz do pai e com as sombras do fogo, projetadas na parede. Mais tarde vem o encantamento com os livros da biblioteca pública e as peças da BBC no rádio da vizinha Mrs. Purcell. É com palavras ousadas na composição “Jesus e o tempo” que consegue “pular” para uma turma mais avançada na escola. Em uma das primeiras fontes de renda, Frank é leitor para o ancião que lhe apresenta Swift, e mais velho trabalha para os correios, entregando palavras pelos quatro cantos de Limerick. A conquista da passagem de navio para Nova York é alavancada pelas palavras de ameaça que escreve em cartas para os devedores da agiota Mrs. Finucane. Uma vez nos EUA, são as palavras rápida e corretamente datilografadas para o exército americano que lhe possibilitam o ingresso na Universidade, ainda que não tivesse ensino médio. E então se torna professor de Língua Inglesa e palavras de cunho literário em escolas de Nova York, lembrando na segunda autobiografia quais foram as primeiras palavras ditas como professor: “Parem de atirar sanduíches”<sup>29</sup>. Até que, aos 65 anos concretiza, o sonho de ser escritor.

Como diz uma frase de *Hamlet*, “Palavras, palavras, palavras, nada mais que palavras...”. McCourt sempre alimentou a si próprio e teceu seu destino com elas. O contato com a literatura aguça a capacidade de reflexão de Frank, promovendo a sua individualização. E as experiências pessoais compõem o eixo sobre o qual o tecido narrativo se desenvolve. Durante sua juventude, a leitura funciona como evasão da realidade de miséria. Os textos e autores lidos mantêm relação com a escritura memorialista dele. Quando cita o apreço pela leitura e os autores e livros que foram importantes em sua vida, nas autobiografias, há a sugestão de que essa

<sup>28</sup> Literatura não é meramente coextensiva com a realidade, ela a precede na ordem de ser, de tal forma que livros oferecem acesso imediato a arquétipos ideais [...] os livros permitem a ele assumir identidades alternativas como quiser.

<sup>29</sup> *Stop throwing sandwiches* (McCOURT, 1999, p. 226).

prática teve importância na sua composição identitária e pode-se supor que McCourt está narrando a gênese do escritor que viria a ser.

### 3.4 A VARIAÇÃO IDENTITÁRIA DE FRANK McCOURT

A respeito da instabilidade e da natureza performativa da identidade, Forbes (2007) estabelece três inferências teóricas: Em primeiro lugar, quando se discute formação identitária, é preciso fazer uma diferenciação entre os conceitos de “identidade” e de “self”. Para a autora, o sujeito estilhaçado – o *self* – é composto de várias identidades. “*Throughout the memoir, readers are, of course, aware that the adult McCourt as author of Angela’s Ashes is relaying his life, and it is this McCourt, McCourt-as-Author*”<sup>30</sup> (FORBES, 2007, p. 477). McCourt como autor é uma faceta do *self*, uma das identidades possíveis que McCourt assume em sua escrita. Forbes entende que os leitores críticos do quanto há de verdade nas memórias dele, os que insistem em perguntar “ele exagerou?”, “ele maquiou o passado de forma a se tornar mais vendável e apelativo?”, “ele é irlandês ou americano?”, “ele mente ou é confiável?”, esses leitores estão assumindo que o conceito de McCourt como autor deve coincidir com o *self* de Frank McCourt e ser responsável por estabelecer a verdade absoluta na narrativa. Mas, para a autora, identidade é diferente de *self*, ou de “si mesmo”: as identidades são múltiplas e mudam ao longo da vida, enquanto o *self* é único. E cada lembrança evoca uma identidade diversa na memória de McCourt. A segunda inferência de Forbes sobre a natureza performativa da identidade é referente à repetição, ou à falta de repetição, das ações externas do sujeito fragmentado. A identidade do sujeito resulta dos predicados escolhidos por esse sujeito.

*At the precise moment the split subject, the self of McCourt-as-Author, engages in a performance establishing an identity, he immediately and sometimes simultaneously employs a different set of linguistic structures and narrative techniques to both de-institute the former identity and create a new performance yielding a new identity to replace this former*<sup>31</sup> (FORBES, 2007, p. 478).

<sup>30</sup> Ao longo da narrativa, os leitores estão, claro, conscientes de que o McCourt adulto como autor de *As cinzas de Ângela* está comunicando sua vida, e é esse McCourt o McCourt enquanto autor.

<sup>31</sup> No momento preciso de fragmentação do sujeito, o eu de McCourt-como-autor se empenha em uma performance estabelecendo uma identidade, ele imediatamente e às vezes simultaneamente emprega um conjunto diferente de estruturas linguísticas e técnicas narrativas tanto para desinvestir a identidade antiga quanto para criar uma nova performance, produzindo uma nova identidade para substituir essa antiga.

Segundo Forbes (2007), cada grupo de estruturas linguísticas e técnicas narrativas empregadas é um indicativo dos predicados que McCourt-como-autor usa para produzir uma ou múltiplas identidades de seu protagonista. A terceira inferência de Forbes diz que, se o sujeito fragmentado não intenta estabelecer uma identidade padronizada, então se torna impossível repetidamente escolher predicados para estabelecer e continuamente confirmar essa identidade. Ou seja,

*identity represents a categorical concept of structure as a series of substitutions of center for center, as a linked chain of determinations of the center. As the split subject, the self of McCourt-as-Author, institutes and de-institutes numerous and varying identities*<sup>32</sup> (FORBES, 2007, p. 478).

Analisando ACA, Forbes (2007) encontrou seis técnicas de narrativa performativa frequentemente empregadas pelo McCourt autor: como adulto, como outras personagens, como criança, como fabricante (de parte da história), como juiz e como outra identidade performativa. Sobre as diferenças de personalidade identificáveis em ACA, Mitchell (2003) considera que “[t]he child’s voice speaks with an adult wit<sup>33</sup>” (MITCHELL, 2003, p. 616).

O uso da técnica narrativa de representar como adulto se caracteriza pelo uso do passado, pela estrutura de tom reflexivo e traz McCourt como adulto olhando para trás com a intenção de avaliar o que viveu. Quando utiliza essa técnica, ele permite que os leitores estejam conscientes de sua presença como autor. Forbes (2007) acredita que, o tempo todo, Frank é consciente de estar escrevendo para uma “audiência” e fala diretamente a ela em algumas circunstâncias. Exemplo dessa técnica é a abertura de ACA: “Meu pai e minha mãe deveriam ter ficado em Nova York, onde se conheceram e onde nasci. Em vez disso, voltaram à Irlanda quando eu tinha quatro anos...” (MCCOURT, 1997b, p. 9).

Segundo Mitchell (2003), considerando que McCourt publica ACA em Nova York, sua primeira audiência é de americanos. Por isso, ao iniciar a narrativa contando que os pais fizeram o caminho oposto da imigração tida pelo povo americano como a mais acertada possível – de qualquer parte do mundo para os EUA - o autor garante a empatia desses leitores americanos, que supostamente

---

<sup>32</sup> identidade representa um conceito categórico de estrutura enquanto uma série de substituições de centro para centro, como uma corrente unida por determinações vinculadas ao centro. Como o sujeito fragmentado, o eu de McCourt-como-autor institui e desinstitui identidades numerosas e variadas.

<sup>33</sup> a voz da criança fala com a sagacidade de um adulto.

concordariam em que ninguém deveria retirar-se dos EUA depois de ter lá chegado. Fazer o caminho contrário denuncia certa obtusidade dos pais e atinge o orgulho nacional americano, tornando os leitores (norte-americanos, ao menos) acessíveis para adotar a perspectiva do narrador, ou seja, desde o início concordar com o que ele irá narrar.

A técnica da performance como adulto coloca o adulto McCourt à frente da narrativa e nesse sentido difere da técnica narrativa que Forbes chamou performance como outras personagens, pela qual McCourt se posiciona distante e ao fundo da narrativa, a tal ponto que o leitor pode sentir-se como testemunha em primeira mão do evento e pode quase esquecer que é McCourt quem está por trás, moldando a narrativa. Exemplo da técnica de performar como outras personagens é o diálogo das funcionárias do correio de Limerick:

*Mrs. O'Connell has the tight mouth and she won't look at me. She says to Miss Barry, I hear a certain upstart from the lanes walked away from the post office exam. Too good for it, I suppose.*

*True for you, says Miss Barry.*

*Too good for us, I suppose.*

*True for you.*

*Do you think he'd ever tell us why he didn't take the exam?*

*Oh, he might, says Miss Barry, if we went down on our two knees.*

*I tell her, I want to go to America, Mrs. O'Connell.*

*Did you hear that, Miss Barry?*

*I did, indeed, Mrs. O'Connell.*

*He spoke.*

*He did, indeed.*

*He will rue the day, Miss Barry.*

*Rue he will, Mrs. O'Connell*<sup>34</sup> (McCOURT, 1997a, p. 394-395)

---

<sup>34</sup> A Sra. O'Connell fica de lábios cerrados e não me olha na cara. Diz para a Srta. Barry ouvi dizer que um certo metido do beco desistiu de prestar o concurso para o correio. Bom demais para isso, eu acho.

Tem razão, diz a Srta. Barry.

Bom demais para nós, eu acho.

Tem razão.

Será que um dia ele vai nos contar por que não fez o exame?

Ah, acho que sim, diz a Srta. Barry, se ficássemos de joelhos e implorássemos.

Digo para ela quero ir para a América, Sra. O'Connell.

Está ouvindo isso, Srta. Barry?

Estou, decerto que estou, Sra. O'Connell.

Ele falou.

Ele falou, decerto que falou.

Ele vai se arrepender desse dia, Srta. Barry.

Se arrepender ele vai, Sra. O'Connell (McCOURT, 1997b, p. 342).

Nesse fragmento, o narrador fica afastado e o leitor pode sentir-se como testemunha em primeira mão do evento. A omissão das aspas e a introdução do discurso direto misturado ao indireto, opção de McCourt muitas vezes, tanto em ACA como em TM, ajudam a dar a impressão de ausência ou de afastamento do narrador. Esse afastamento pode sugerir a ausência de opinião do narrador sobre o evento e serve para enfatizar a personalidade das outras personagens. Nesse caso, mulheres sem ambição, que soam cômicas pela forma como respondem uma à outra e pela colocação de algumas respostas da senhorita Barry fora da ordem direta de enunciação. O leitor pode sentir como se fosse a primeira testemunha do comportamento dessas personagens e não como se estivesse entrando em contato com elas através da memória do autor. Forbes (2007) destaca esse diálogo das mulheres do correio, em que o narrador se coloca afastado da cena acontecendo em primeiro plano, como exemplar de um bom enredo romanesco, e atenta para a existência de comicidade no fragmento: “*a bit of a comic relief is also included, as readers inevitably chuckle at Mrs. O’Connell’s melodramatic control of Miss. Barry’s words, as well as her dominion, through enforced ritualistic repetition*”<sup>35</sup> (FORBES, 2007, p. 482).

Forbes (2007) encontra três diferentes narradores apresentados nas memórias de McCourt: o que ela chama de “Mccourt como autor”, técnica empregada através de diálogo entre ele e alguma outra personagem, a performance como narrador adulto, e um narrador onisciente em terceira pessoa, que testemunha junto dos leitores atitudes pouco exemplares, como a das mulheres no correio. Sobre a ausência de aspas para introduzir citação, a autora considera que cria um senso de tempo presente e remove o foco de Frank ou de sua performance como narrador para outra personagem, através de fluxo de consciência:

*With this version of the Performance as Other Characters technique, however, the dialogue runs together into a stream of conscious narrative style, moves very quickly, and rolls together as if to aim to heighten the*

---

<sup>35</sup> uma pitada de relaxamento hilário também está inclusa, já que os leitores inevitavelmente riem do controle melodramático da Sra. O’Connell sobre as palavras da Srta. Barry, bem como de seu domínio através da aplicação de uma repetição ritualística.



*necessity of moving the reader quickly through this particularly painful memory*<sup>36</sup> (FORBES, 2007, p. 483).

Conforme Forbes (2007), com a técnica de performar como uma criança, McCourt escreve com estrutura linguística apropriada para a idade que o protagonista tinha na época daquela memória, como no exemplo:

*I'm in a playground [...] with my brother, Malachy. He's two, I'm three. We are on the seesaw.*

*Up, down, up, down.*

*Malachy goes up.*

*I get off.*

*Malachy goes down. Seesaw hits the ground. He screams. His hand is on his mouth and there's blood.*

*Oh, God. Blood is bad. My mother will kill me.*

*And here she is, trying to run across the playground [...]*

*She says, What did you do?*

*I don't know what to say. I don't know what I did*<sup>37</sup> (McCOURT, 1997a, p.11).

A linguagem escolhida é apropriada para a idade que McCourt tem naquele episódio. As frases são curtas e as sentenças simples. Ele escreve como uma criança de três anos poderia falar, uma criança que sabe do machucado do irmão pelo sangue e prevê que terá problemas com a mãe por isso, mas não sabe exatamente o que aconteceu, não consegue inferir que sua saída da gangorra fez com que o irmão caísse subitamente pela ausência do peso na outra extremidade. A primeira lembrança de vivência originariamente de Frank – e não uma memória por ter ouvido alguém contar – ocorre na idade de três anos e é a cena de Malachy cortando a língua por cair na gangorra, o que se harmoniza com uma sequência de eventos traumáticos que pontuarão aquela fase da vida do protagonista.

---

<sup>36</sup> Com essa versão da técnica de performar como outras personagens, no entanto, o diálogo se encaminha a um fluxo de estilo narrativo consciente, movendo-se muito rápido, e vai como se pretendesse aumentar a necessidade de mover o leitor rapidamente através dessa memória particularmente dolorosa.

<sup>37</sup> Estou num playground [...] com meu irmão, Malachy. Ele tem dois anos e eu, três. Estamos na gangorra.

Para cima, para baixo, para cima, para baixo.

Malachy sobe.

Eu desço da gangorra.

Malachy desce. A gangorra bate no chão. Ele grita. Sua mão está na boca e tem sangue.

Oh, Deus. Sangue é ruim. Minha mãe vai me matar.

E aqui está ela, atravessa correndo o playground. [...]

Ela diz o que você fez? [...]

Não sei o que dizer. Não sei o que fiz. (McCOURT, 1997b, p. 18).

Rememorando acontecimentos de quatro para cinco anos, McCourt usa estruturas mais avançadas, que serão ainda mais elaboradas depois que o menino passar a frequentar a escola. Por exemplo:

*Two big women are at the door. They say, Who are you?*

*I'm Frank.*

*Frank! How old are you?*

*I'm four going to five. [...]*

*The big women sit at the table. [...] Philomena says it's terrible what happened to Angela's little baby. They heard all about it and you'd wonder, wouldn't you, what they did with the little body*<sup>38</sup> (McCOURT, 1997a, p. 40-41).

Nesses exemplos, a narrativa é construída para que a identidade da criança Frank seja o foco da atenção do leitor, de forma a conquistar empatia e conseguir se colocar no lugar dessa criança/narrador/protagonista. As declarações das personagens adultas nessa fase são enunciadas também conforme o entendimento da criança. Para Forbes (2007), isso significa que os leitores são duplamente afastados do que a mãe, por exemplo, realmente disse, porque o discurso de Ângela (ou de outro adulto) estaria sendo filtrado primeiro pelo entendimento da criança e depois pelo entendimento do que foi rememorado daquele diálogo pelo McCourt adulto e escritor. “*Such a narrative strategy places Angela at a considerable distance from the reader while simultaneously allowing McCourt absolute power over the conveyance of the narrative*<sup>39</sup>” (FORBES, 2007, p. 485).

Segundo Lacan (2002), o eu concebido em sua constituição essencial só acontece pela idade de três anos, justamente quando coincidem as primeiras lembranças de McCourt enquanto indivíduo. Os leitores, por serem mais maduros que a criança narrando, são capazes de compreender além do que é enunciado e conseqüentemente pressupõem conclusões acerca dos acontecimentos que cercam o então inocente narrador, que ainda não dispõe de experiência para julgar. Com

<sup>38</sup> Duas mulheres grandonas estão à porta. Elas dizem quem é você?

Sou Frank.

Frank! Quantos anos você tem?

Tenho quatro, mas vou fazer cinco. [...]

As mulheres sentam-se à mesa [...] Filomena diz que é terrível o que aconteceu com a neném da Ângela. Alguém contou para elas e não se pode imaginar o que fizeram com o corpinho dela. (McCOURT, 1997b, p. 42-43).

<sup>39</sup> Tal estratégia narrativa coloca Ângela em uma distância considerável do leitor enquanto, simultaneamente, concede a McCourt poder absoluto sobre a condução da narrativa.

essa técnica narrativa, ele atinge alto grau de veracidade e confere posição privilegiada ao leitor, que é quase um co-autor, preenchendo as lacunas do que não pode ser apreendido pela criança Frank. Muito do humor presente na narrativa de McCourt advém do uso dessa técnica, como a informação aos homens da Sociedade São Vicente de Paulo de que os pais estão na Itália, fazendo alusão à divisão da casa criada pelo pai: Irlanda para o andar térreo, frio e inundado pela chuva e esgoto, e Itália para o piso superior, mais aquecido e seco. Não por acaso, muitas passagens com humor acontecem no início de ACA, enquanto Frank é ainda inocente para interpretar os discursos dos adultos. Conforme o protagonista atinge a adolescência, o que prevalece é um humor transmutado em ironia ou sarcasmo.

*The effect of readers having more information, wisdom and experience than the identity of McCourt as a child is that readers feel they are more capable than this young McCourt to evaluate and draw conclusions. Thus with the performance as child technique, McCourt-as-Author empowers the reader and elicits a protective, nurturing and almost parental response from readers. The innocent child needs to be protected, the narrative seems to say [...] McCourt-as-Author paradoxically controls the narrative and readers' response while simultaneously allowing readers themselves to draw this conclusion<sup>40</sup> (FORBES, 2007, p. 485-486).*

Já no fragmento: “Durante dias a língua de Malachy fica inchada e ele quase não pode fazer um som [...]. Mas mesmo se pudesse, ninguém ia prestar atenção, porque temos dois bebês novos que foram trazidos pelo anjo no meio da noite” (McCOURT, 1997b, p. 19), Frank ainda tem três anos, mas aqui o narrador apresenta estrutura linguística mais avançada, tendo optado por não escrever como falaria uma criança dessa idade e sim com o discurso em um nível superior de complexidade. Então, a técnica de performar o discurso tal qual uma criança dá lugar a McCourt como narrador adulto, consciente do que deseja com sua narrativa, e o protagonista de três anos é afastado como testemunha do episódio da tentativa de Malachy em chamar atenção.

Forbes (2007) explica que, quando emprega a técnica narrativa de performar como as outras personagens ou de performar como criança, McCourt cria na mente

---

<sup>40</sup> A consequência de os leitores terem mais informação, sabedoria e experiência do que a identidade de McCourt como uma criança de três anos é que os leitores sentem-se mais capazes que o jovem McCourt para avaliar e chegar a conclusões. Assim, com a técnica de performar como criança, McCourt-como-autor empodera o leitor a construir uma resposta protetora, encorajadora e quase paternal. A criança inocente precisa ser protegida, a narrativa parece dizer [...] McCourt-como-autor paradoxalmente controla a narrativa e a resposta dos leitores quase simultaneamente permitindo que os próprios leitores cheguem a essa conclusão.

dos leitores a identidade do jovem Frank como alguém positivo e de futuro promissor. Essa observação concorda com o que Zagury (1982) chamou de “vocação heróica” destinada ao protagonista da autobiografia. Quando escreve como a criança, McCourt possui a inocência da perplexidade infantil, enquanto que, na chegada a Nova York, em TM, possui uma forma diferente de inocência, que   a do imigrante desorientado e inexperiente em um grande centro urbano.

Outra técnica narrativa observada por Forbes (2007)   a que ela chama “*Performance as Fabricator*”, que ocorre quando McCourt diz, indiretamente, aos leitores que o que eles ficam sabendo, ele próprio possivelmente não sabia de primeira mão, como os fatos anteriores ao seu nascimento e os de quando era recém nascido. Então, McCourt emprega um narrador mais próximo do onisciente, por deter uma sabedoria que vai além do limite do protagonista. Esse narrador onisciente em terceira pessoa narra de forma que o texto assuma mais a forma de uma história tal qual em um romance do que em uma escritura memorialística, construindo uma narrativa ficcionalizada. O principal exemplo da técnica em que performa como fabricante de parte da história (por não t -la vivenciado)   a carta das primas de Ângela para a mãe dela. Como escritor de memórias, ao recorrer a essa técnica de ficcionaliza o inserida na autobiografia, McCourt conta com a cumplicidade do leitor para entender e aceitar como provável verdade o que para Forbes é “obviamente improbabilidade”. A autora complementa que “*readers are aware that McCourt has fabricated parts of the memoir which may explain why Angela’s Ashes was at first alternately identified as fiction*”<sup>41</sup> (FORBES, 2007, p. 489).

Como narrador adulto, McCourt é frequentemente crítico. Forbes (2007) avalia essas referências às primas de Ângela como exemplo do cinismo do narrador adulto, mas a ironia teria ficado difusa, segundo a autora, pelo uso do narrador onisciente em terceira pessoa. McCourt se refere a elas, bem como a outros membros de sua família, como a av  e a tia materna, sob uma luz desfavorável.  s primas, esse narrador adulto atribui a culpa por terem feito a família retornar à Irlanda, já que foi delas a decisão de pedir dinheiro para a av  de Frank para as passagens, o que na opinião do narrador adulto (que julga isso um erro) configurou-

---

<sup>41</sup> Os leitores estão conscientes que McCourt criou partes das memórias, o que pode explicar porque *As cinzas de Ângela* foi inicialmente identificada como fic o

se na ruína dos McCourt. Sem precisar escrever explicitamente o que pensa das primas (apesar da descrição física pejorativa), o narrador adulto encontra uma forma de informar o leitor, seu cúmplice, de que as mulheres não eram sensatas ou brilhantes para decidir sobre a vida alheia ao “fabricar” o conteúdo da carta delas repleto da mesquinhez e egoísmo com que o Frank adulto relembra delas, sempre fazendo julgamentos e incapazes de empatia. Logo ao entrarem no apartamento de Ângela e se depararem com as crianças sujas, o narrador nos diz de uma das primas: “Délia late” (McCOURT, 1997b, p. 43). E quando Malachy pergunta o que é o inferno mencionado pela mulher, ela responde ironicamente: “Vai saber logo, logo” (idem). Pela carta, sabemos que Frank interpretou a ação das primas em enviar Ângela de volta à Irlanda como o desejo das mulheres em se livrarem da responsabilidade de ajudar:

*I am very sorry to tell you that Angela is not in fine form as the baby died [...] To make matters worser we think she's expecting again and that's too much altogether. The minute she losses one child there is another one on the way. We don't know how she does it. She's married four years, five children and another on the way<sup>42</sup> (McCOURT, 1997a, p. 42).*

Quando informa o leitor indiretamente da frieza de seus parentes e mestres, McCourt utiliza o que Forbes (2007) chamou de técnica narrativa de “*Performance as Judge*”, ou performar como juiz. Outro exemplo desse narrador que se vale de seu poder enunciativo para mostrar ao leitor o quão frio era o círculo familiar é a forma como descreve a tia Aggie. O desentendimento entre ela e o marido, o que a levou a estar na casa da mãe quando a família McCourt chega a Limerick, é uma compilação dessa técnica de performar como juiz e também da de performar como fabricante, já que Frank não teria como saber as palavras exatas da briga do casal. Ainda assim, ele escolhe expor a tia ao mundo em suas memórias como aquela que o marido chamou “vaca” e expulsou de casa. Esse narrador juiz, numa forma de compensação tardia à mãe pelo que as primas haviam dito dela na carta e de vingança pessoal pela forma como ele, a mãe e os irmãos eram tratados por Aggie, sugere que havia certa inveja da parte dessas mulheres estereis por Ângela poder

---

<sup>42</sup> Sinto muito dizer que Ângela não está em boa saúde desde o dia que a neném morreu [...] Para piorar a situação, acha que está grávida de novo e isto é demais para ela aguentar. Na hora que perde um, já tem outro a caminho. Não sei como ela consegue fazer isso. Está casada há quatro anos e já teve cinco filhos e um outro a caminho (McCOURT, 1997b, p. 44).

engravidar. McCourt expõe esse fato como um observador passivo que, inocentemente como as crianças podem fazer, repete o que ouviu dos adultos.

*I think he likes me, says Pa, and that's when Aunt Aggie puts down her teacup and starts to bawl, Waah, waah, waah, big teardrops tumbling down her fat red face [...]*

*And Aun Aggie blubbers, To see Pat there with a child on his lap an' me with no hope of having my own. [...]*

*Aunt Aggie sobs, Angela with five born an' one just gone an' her so useless she couldn't scrub a floor an' me with none an' I can scrub an' clean with the best and make any class of a stew or a fry<sup>43</sup> (McCOURT, 1997a, p. 76).*

Em cada passagem, McCourt ressalta uma identidade específica ou a combinação de várias identidades de si mesmo, pela forma como escolhe narrar. E assim mostra ao leitor facetas suas como caridoso (quando dá sua uva passa ao colega), responsável (quando diz à mãe que quer continuar ajudando Sr. Hannon a distribuir o carvão, apesar da doença nos olhos), generoso, criança inocente, adulto que julga, observador passivo, crítico, autobiógrafo cínico, talentoso contador de histórias, etc. Para estabelecer essas identidades diversas, ele usa diferentes estruturas linguísticas e técnicas narrativas. E essas identidades performadas, de alguma forma, refletem o próprio Frank McCourt. Assim, o autor escreve suas memórias como uma coleção de identidades performáveis e diversas técnicas narrativas na mesma passagem. Para Lima (2006), todo sujeito humano contém em si uma pluralidade que nos coloca aptos a experimentar ou encarar o diferente, sendo, portanto, uma pluralidade positiva. A questão que se apresentaria a esses sujeitos todos é como lidar com tal pluralidade em tempos de exaltação da individualidade. Conforme Lima:

O sujeito humano contém em si mesmo a alteridade, pela impossibilidade de uma lógica que satisfaça seus campos de ação indispensáveis – desde a técnica de domínio até o estabelecimento de ilusões – somos necessariamente plurais; tal pluralidade não significa fragmentação no sentido negativo, mas o ajuste a experiências fundamentais e dessemelhantes. Nossa dificuldade não está no múltiplo interno que trazemos, senão em saber como lidar com ele. Desde que a individualidade deixou de ser estabelecida por uma fronteira externa (a família, o clã, a

<sup>43</sup> Acho que ele gosta de mim, diz Pa, e então é quando tia Aggie põe sua xícara na mesa e começa a berrar uah uah uah lágrimas enormes caem de seu rosto vermelho. [...]

E tia Aggie choraminga, ver o Pa ali com uma criança no colo e eu sem esperança de ter uma para mim. [...]

Tia Aggie soluça, Ângela com cinco nascidos e um morto e ela tão inútil que não consegue esfregar um chão e eu sem nenhum, podendo limpar e esfregar melhor que ninguém, podendo fazer cozido, fritura e tudo (McCOURT, 1997b, p. 72).

comunidade, a nação), não temos uma educação que nos prepare para o paradoxal e contraditório que somos. Carecemos dessa educação e a tememos. Daí a facilidade das experiências traumáticas e o cinismo ser a disposição psíquica mais adequada contra a multiplicação das culpas (LIMA, 2006, p. 139).

O McCourt escritor existe a partir da agregação dessas diferenças e do ambiente narrativamente criativo em que cresceu. Quando a família sente-se abandonada pelo pai, Frank assume a posição de homem da casa. Nesse período, ele rouba das portas das casas dos ricos para alimentar a família, mas também assume a tarefa do pai de alimentá-los com histórias, um hábito de Malachy que tem muita influência sobre a identidade de Frank e que o redime de (quase) toda negligência para com a família, nas memórias do filho. Assim, Frank inventa histórias para os irmãos, em que mistura verdade, imaginação e humor, da forma como faria no futuro, nas autobiografias.

Na tarefa de traduzir o comunicável de seu eu, Frank McCourt depara-se com dualidades ou fragmentações, como a questão de ter tido uma infância pobre em bens materiais, mas rica em narrativas. A forma identitária definitiva de McCourt a que temos acesso é sua personalidade de escritor. Como tal, ele opta por escrever o drama de sua vida com humor, acentuando a dramaticidade exatamente quando não fala dela e pode provocar o riso do leitor, que acha graça, mas vislumbra certa tristeza por detrás. Quando aponta a carência de uma educação para manejar nossa pluralidade, no excerto recém citado, Lima (2006) antecipa o que analiso no último capítulo, sobre a forma cômica e sarcástica com que McCourt adéqua suas memórias de culpa ou as lembranças mal resolvidas no relacionamento familiar, e a forma como ele posiciona a razão para a opinião própria sobre certas pessoas, expondo os erros daqueles que lhe foram cruéis ao fazer deles agentes de comicidade e evocar o que Bergson explica em *O riso*, sobre a função “disciplinadora” do humor.

A variação identitária rumo à idade adulta de McCourt acontece como uma jornada interior, em que as experiências de responsabilidades como adulto transformam a perspectiva da criança. A oportuna morte da Sra. Finucane leva ao renascimento de McCourt como um adulto livre. O final de ACA, que dialoga com o

início de TM, marca a morte do narrador como criança, ao qual muito do sucesso de McCourt é atribuído.

### 3.5 DA INFLUÊNCIA DOS OUTROS

Algumas personagens ganham destaque na narrativa de McCourt como influenciadoras na formação de sua identidade, principalmente as personagens masculinas. Apesar de a sua primeira autobiografia referenciar a mãe, é com o pai que Frank tem mais intimidade. Ele desenvolve com Malachy pai uma verdadeira amizade. O afeto entre eles cresce nas manhãs lendo o jornal, quando Frank tem o privilégio de beber do seu chá e de ser seu interlocutor/ouvinte para as histórias de lutas da Irlanda e de Cuchulain, personagem mitológica cuja história é responsável pela tomada de consciência de McCourt sobre sua identidade irlandesa, como pontua Schneider (2001).

Uma das personagens mais importantes nas autobiografias de McCourt pela influência literária e criativa que foi ao autor, e também porque é responsável por muitos dos infortúnios que levam Frank a ponderar sobre como foi possível ter sobrevivido, Malachy pai nasceu em Toome, uma aldeia no condado de Antrim, na Irlanda do Norte. Neto de avós prósperos, Malachy recebeu educação formal de qualidade<sup>44</sup>, tendo aprendido Latim. Era um dos poucos moradores das *lanes* de Limerick capaz de ler com desenvoltura e escrever, na década de 1930. Era motivo de orgulho para Frank quando alguém pedia ao pai que redigisse uma carta. Descomprometido com a família, apesar de atento às questões nacionais, Malachy McCourt é uma espécie irlandesa do boêmio Capitão Rodrigo Cambará, personagem de Erico Verissimo na trilogia *O tempo e o Vento*, para fazer uma aproximação com um tipo da literatura gaúcha. Suas caminhadas para o interior enquanto Ângela está mendigando na fila da São Vicente de Paulo são uma forma de fuga da realidade, ao passo que busca integração ao espaço rural que remete a sua aldeia natal, pois na cidade de Limerick ele é forasteiro por ser do norte e *outsider* por ser culto. Conforme Certeau (2013), o ato de caminhar está relacionado

---

<sup>44</sup> Essa informação foi obtida no museu Frank McCourt, em Limerick, onde constam fotos da família paterna, quadros com gravuras dos avós de Malachy McCourt e o portão frontal da residência dos pais dele, local onde os McCourt pernoveram ao chegar na Irlanda, em 1934, antes de ir para Limerick, na República da Irlanda.



à enunciação do próprio indivíduo, que está dizendo algo ao praticar o entrosamento passo a passo com o espaço físico.

Para Helena Schneider (2001), Malachy foi para Frank a janela para o mundo e para o passado pela forma como dizia ao filho sobre como as pessoas na Irlanda viviam antigamente e por seu amor por histórias e poesia. Ele também mantém a tradição irlandesa da narrativa oral ao inventar as próprias histórias a partir do que lia no jornal ou das sombras da lareira que viam projetadas na parede. Em artigo que busca responder ao questionamento proposto por McCourt na primeira página de ACA, de como teria sido possível a ele sobreviver, tanto física quanto mentalmente saudáveis, em ambiente adverso, Schneider aponta o fato de Malachy buscar refúgio para sua realidade adversa no mundo literário, e que Frank teria aprendido desde cedo a fazer o mesmo, enganando a fome ao recorrer à literatura. *“The fact he is a drinker and a dreamer at the same time proves that Malachy McCourt lives rather in his own world than in the real circumstances his family have to face<sup>45</sup>”* (SCHNEIDER, 2001, p. 7).

Schneider (2001) percebe semelhanças nas personalidades de Frank e do pai no que se refere ao apreço à literatura e ao conhecimento, e acredita que podem ter sido essas características que auxiliaram McCourt a sobreviver saudável física e mentalmente à miséria. *“One of the main characteristics of Malachy McCourt is imagination, and this goes for Frank as well. His father likes dreaming and so does Frank<sup>46</sup>”* (SCHNEIDER, 2001, p. 10). A imaginação ajuda Frank a sobreviver. Assim como a leitura, ela é uma forma de escape. O cinema e a biblioteca pública substituem um dos papéis do pai quando ele abandona a família, que é o papel de ser uma janela para o mundo.

A atitude de McCourt em relação ao pai, na narrativa, não é de rancor, mas de compaixão. Ele o define como a Santíssima Trindade, a explicação católica para a tripla manifestação do divino. Um que lê os jornais de manhã e sabe opinar sobre os acontecimentos do mundo, um que imagina histórias à noite, e um que chega em casa com cheiro de uísque e faz com que ele e os irmãos jurem morrer pela Irlanda. O comentário de Frank contém certa crítica ao catolicismo, posto que admite ao

---

<sup>45</sup> O fato de que ele é um bêbado e um sonhador ao mesmo tempo prova que Malachy McCourt vive mais em seu próprio mundo do que nas reais circunstâncias que sua família tem de enfrentar.

<sup>46</sup> Uma das principais características de Malachy McCourt é a imaginação, e isso se estende ao Frank também. Assim como o pai, ele gosta de sonhar.

menos uma faceta perversa para a Santíssima Trindade. Mas a imagem do pai que McCourt eterniza é a do sonhador *outsider*, menos que a de vilão. Como vilões das autobiografias, ele aponta o Rio Shannon, com sua capacidade de manter a cidade sempre úmida, e o primo da mãe, Laman Griffin.

Outra figura masculina que influencia McCourt durante a infância é o tio Pa Keating. Ele é o contraponto do pai alcoolizado e sonhador. Pa Keating é prático e ensina Frank sobre o humor e o sarcasmo irlandês, que consiste, muitas vezes, em fazer piada de si próprio. Mas talvez o que Frank mais admire nele seja sua atitude em relação ao mundo, sem se importar com a opinião alheia, fiel a seus princípios. McCourt procura adotar a mesma perspectiva do tio diante da vida, de um ponto de vista cômico. Isso o ajuda a tomar distância das situações difíceis e a não se tornar amargo. Do tio Pa Keating, que responde a tudo com humor e cujo humor concentra uma noção de igualdade, Frank apreende um olhar para as dificuldades de forma leve, sem acentuar o drama e mantendo o foco na praticidade que as circunstâncias exigem.

O professor O'Hallaron é também uma figura importante porque alimenta Frank com esperança e ensina que tudo tem dois lados. É dele a frase "Você pode ser pobre, seus sapatos podem estar esfarrapados, mas sua mente é um palácio" (McCOURT, 1997b, p. 209), que ensina McCourt a escolher os pensamentos e manter uma atitude positiva, apesar do frio, das pulgas e da fome. Para crianças que não tinham quase nada, esse professor contribuiu com a ideia de que o conhecimento lhes era um direito e que deveriam povoar os pensamentos de informações positivas. Ao final do que seria o equivalente ao ensino fundamental na *Leamy School*, ele incentiva Ângela a tentar uma vaga de ensino médio para Frank na escola *Christian Brothers* e também é um incentivador para que o garoto deixe a Irlanda e busque oportunidades na América.

O amadurecimento de McCourt ganha fôlego com a descoberta dos múltiplos ângulos que compõem uma história. Ele entende a importância de questionar e não aceitar opiniões prontas quando esse mestre conta sobre a crueldade da Irlanda na rivalidade com os ingleses, porque até então todos falavam do país somente como vítima. Essa característica torna-se parte da personalidade do narrador/protagonista, que passa a ponderar sobre a verdade do Catolicismo frente ao Protestantismo.

## **PARTE II: HISTÓRIA E HUMOR**



#### 4. A HISTÓRIA NA IDENTIDADE E NO HUMOR DE McCOURT

A história pessoal de McCourt é simultaneamente ligada à história cultural e política da Irlanda. Suas autobiografias permitem conhecer um pouco do contexto histórico irlandês e do cosmopolitismo nova-iorquino do século XX, porque existe uma série de relações entre a história pessoal do indivíduo e o mundo social. Quanto à proximidade com o discurso histórico, McCourt procura relacionar suas memórias a fatos históricos determinantes para o espaço em que está inserida a narrativa. Por exemplo, na Irlanda, a vida do pai é marcada pela participação no grupo revolucionário IRA. Ele, por sua vez, participa da Guerra da Coreia e visita o campo desativado de Dachau, na Alemanha. Além disso, toda narrativa é permeada pelo intrincamento com outras culturas, como os judeus vizinhos no Brooklin, quando Frank é criança, a senhoria polonesa e o discernimento no tratamento para com porto-riquenhos e com irlandeses, em Nova York. Por todas essas marcas e pelos deslocamentos espaciais do protagonista, além das mudanças de espaço pelas quais ele passa ao longo da narrativa, as autobiografias de McCourt podem ser estudadas sob o enfoque da literatura de migração.

A abordagem da memória na literatura autobiográfica possibilita a representação de vivências no âmbito individual e no coletivo, além de apresentar o entrelaçamento entre o real e o ficcional, estabelecendo um diálogo com a História. Ao retomar suas lembranças, o autor retoma também o modo de ser e de pensar do grupo social em que esteve inserido no período narrado. O potencial da comunidade em assumir a vergonha dos traumas de família pode ser apresentado com orgulho ou com um certo grau de temor, como se memórias pessoais fossem de alguma forma incongruentes com as percepções generalizadas do período. Isso explicaria a mágoa de alguns habitantes de Limerick com McCourt que, ao expor suas mazelas, fez publicidade da miséria de muita gente naquela cidade.

Segundo Roger Chartier (2002), as propriedades sociais objetivas e a sua interiorização nos indivíduos se articulam sob forma de um *habitus* social que comanda pensamentos e ações. Quanto à formação da memória individual, Tauffer (2007, p. 55-56) considera que estrutura-se na medida em que está simultaneamente ligada a uma existência social, isto é, as relações entre o indivíduo e o grupo social no qual está inserido. O curso da história e como a valorização

social evolui dos grupos para os indivíduos são fatores que mantêm um paralelo com o formato de autobiografias como as conhecemos. Como explica Luiz Costa Lima (1986), foi

preciso que os modelos de ordem política ou religiosa deixassem de se afirmar com exclusividade, deixassem de ser os modos imprescindíveis para o reconhecimento individual, para que o eu se visse e fosse visto como um indivíduo individualizado (LIMA, 1986, p. 300).

Sendo assim, a identidade está associada ao espaço, à nação. Para cada pessoa, a nação é uma comunidade imaginada a partir da vivência e aprendizado individual. O conceito de nação limitada e soberana tem raízes no Iluminismo e na Revolução Francesa, quando a legitimidade dos reinos dinásticos e da descendência divina dos reis foi combatida em favor de Estados soberanos. Passa-se então a pensar em limites políticos da nação, e os indivíduos nascidos em cada nação passam a agregar um sentimento de pertencimento ao espaço.

Para Hall (2006), o discurso simbólico e representativo de uma cultura nacional é um modo de construir sentido no que tange à cultura nacional, e influencia tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.

As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre 'a nação', sentido com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2006, p. 51, grifo do autor).

Já para Rancière (2009), há uma relação entre literatura e historicidade. A respeito da ligação entre a existência individual e o contexto social, Baptista (s. d.) explica que “de nada adianta o narrador de suas memórias centrar-se em si mesmo ou em suas ações pretéritas, como meros aglomerados de situações vividas, por mais dramáticas ou interessantes que elas possam parecer” (BAPTISTA, s.d., p. 78). Assim, também, as motivações para o humor estão “ligadas ao espaço da experiência vivenciado por cada indivíduo” (KUYUMJIAN e MELLO, 2012, p. 38<sup>1</sup>), o que permite afirmar que o humor é cultural.

Para Costa Lima (1986), o “eu” da autobiografia só será legitimado se for contemporâneo de determinadas coordenadas históricas. Além de suas aspirações

---

<sup>1</sup> No capítulo: NUNES, Daniela. “O riso sob diferentes perspectivas: uma breve análise”.

individuais, o narrador/personagem deve estar ligado a valores, ideologias e sociabilidades dentro do contexto histórico em que vive. Acontecimentos com os quais sua história interagiu, que marcaram sua vivência de forma definitiva. Por exemplo, McCourt e a repercussão da interferência do Catolicismo na vida privada dos irlandeses, refletida na culpa católica que acompanha o protagonista depois de adulto, quando começa a conviver com pessoas de outros credos e sente desconforto quanto ao seu desejo sexual.

O “eu” é matéria indispensável para a autobiografia, mas é o intercâmbio desse eu com o mundo que será seu traço absoluto. Como explica Lima (1986), “a autobiografia supõe um duplo e simultâneo foco: como o eu reage ao mundo e como o mundo experimenta o eu” (LIMA, 1986, p. 255). Conforme Mitchell (2003), uma autobiografia pode ser lida como um produto cultural. Por exemplo, a fome e o permanente estado de miséria da família McCourt replica o episódio histórico da Grande Fome, na Irlanda. E, conseqüentemente, replica também outras questões históricas do país ao longo de séculos, como a exploração britânica, lembrada constantemente na obra de McCourt, e a presença da religião Católica na sociedade irlandesa.

É possível dizer que a vida de Frank McCourt foi moldada “na” e “pela” Irlanda. Os McCourt retornam para o país como resultado direto da morte da bebê Margaret, mas sua mudança também é indicativa de um momento particular que alterou as características da emigração irlandesa para os EUA. Conforme Lynch (2009), por volta da década de 1930, tem início uma política de restrição de quotas para entrada nos EUA, fazendo com que a emigração irlandesa para esse país, pela primeira vez em um século, fosse maior no número de homens retornando à Irlanda do que deixando a ilha rumo à América.

Já a Grande Fome, de 1845 a 1849, representou um choque social que entrou para a memória popular, sendo um dos pontos mais lembrados pelos movimentos nacionalistas irlandeses. A causa foi uma doença que contaminou as batatas em toda Europa, por volta de 1840. Estima-se que quase trinta por cento da população irlandesa teria perecido. Considerando que a crise desencadeada pela “ferrugem” da batata marcou o povo irlandês pela onda de mortes provocadas pela fome no século XIX, a fome dos McCourt, de certa forma, retoma esse episódio

histórico: família perde três crianças doentes possivelmente pelas condições precárias e pela carência alimentar a que estavam submetidos.

Portanto, ao falar de si, a literatura testemunhal de McCourt possibilita uma crítica à situação histórico/social irlandesa da primeira metade do século XX. A história singular de Frank se torna plural por ter sido recorrente a muitos irlandeses católicos, moradores de becos insalubres<sup>2</sup>. Quando é criança, na década de 1930, o imaginário da fome, da total ausência de alimentos, está ainda muito vivo na psique do irlandês, dos parentes mais velhos e da forma como a família se relaciona com a comida. Essa memória da fome vivida pela Irlanda e por Frank numa escala mais individualizada influencia a relação dele com a alimentação até a idade adulta.

O passado de fome faz com que McCourt desenvolva com os alimentos uma relação de quase reverência. Depois de adulto, nos EUA, convivendo com pessoas de outras culturas, ele se impressiona com o fato de deixarem comida no prato, quando ele e a família, tendo a oportunidade de “desfrutar” de uma refeição, nunca deixariam nada. A esse respeito, escreve, em TM, que se escrevesse para casa contando como alguns conhecidos empurram o prato ainda contendo comida, ninguém em Limerick acreditaria. A mudança de alimentos consumidos por McCourt indica diferentes fases de sua vida, por exemplo: pão frito com chá, em casa, durante a infância; maçãs e leite roubados direto das macieiras e vacas leiteiras dos campos próximos a Limerick, quando é garoto e começa a lutar pela própria sobrevivência; torta de maçã com cerveja de gengibre logo que chega a Nova York (num indicativo de um paladar ainda um tanto infantil); lingüiça de fígado e cerveja quando trabalha nas docas e armazéns (uma refeição pesada para quem exerce um serviço duro), e café com sanduíche de queijo na cafeteria da NYU, quando seu estilo de vida inicia a tomar um rumo de possível refinamento.

---

<sup>2</sup> O protagonista Frank McCourt lembra a personagem Stephen Dedalus, de James Joyce, em *O Retrato do Artista Quando Jovem* (2012). Os dois são irlandeses pertencentes a famílias católicas pobres, cujos pais bebem o sustento dos muitos irmãos e os dois, como irmãos mais velhos, nutrem pela mãe o sentimento ambíguo de ressentimento por ela ter tido tantos filhos naquela situação de miséria e piedade pelo sofrimento dela em ver os filhos passarem fome. De Joyce, McCourt pode ter aproveitado também a ideia da emigração, ou do auto-exílio, como forma narrativa e modelo de performance enquanto artista. McCourt usa estratégias estilísticas para adotar o modelo joyceano de “Romance de formação”, que revela o crescimento, maturação e desenvolvimento do escritor como artista, bem como seus esforços em achar seu lugar no mundo. Para Eaton (2017, p. 161), Joyce é uma das inspirações de McCourt para se movimentar narrativamente do sério para o humorado, do mundano ao divino, do catastrófico ao cômico.



Outras questões abordadas na narrativa de McCourt que reverberam a história irlandesa são a influência da Igreja Católica e a dominação britânica. O poder do catolicismo na ilha foi uma instância que interferiu nas esferas econômica, social e privada de muitas famílias, sendo que a instituição ainda hoje é muito presente na ilha. Interferiu na economia porque, pelo incentivo à natalidade e rejeição de métodos contraceptivos, empobreceu muitos lares ao passo que as famílias aumentavam enormemente. A interferência na vida social e privada das pessoas se deu pela própria essência dos princípios católicos, que classificava atos naturais da vida privada como pecaminosos e desviava os cidadãos do rumo em que poderiam agir por vontade própria através de ameaças de “danação eterna” e por intermédio das confissões. Quando grande parte da população vive sob dominação ideológica e não compreende sua situação com clareza, perde oportunidades de tomar decisões e agir por mudanças:

Na medida em que o sujeito não tem percepção de sua própria situação de dominado, em razão do controle ideológico, ele não corresponde ao perfil de um sujeito pleno. Ele não pode dominar plenamente a si mesmo ou a natureza (GINZBURG, 2012, p. 74).

Quanto à dominação inglesa, segundo Barker (1979), teria durado oito séculos, iniciado durante a Idade Média, com o rei Henry II, e se fortalecido com o Ato de União de 1800, quando então o Parlamento Irlandês foi dissolvido e o país passou a ser governado pelo Parlamento Inglês. O século XVIII foi o pior período e entrou para a História da Irlanda como o “século-mau”, quando as leis se tornaram mais severas e a produção literária em Gaélico foi proibida. A dominação e exploração prolongada fizeram com que emergissem grupos nacionalistas pelo país, os quais buscavam quebrar as amarras que ligavam a Irlanda à Inglaterra. Nessa época, a Irlanda era apenas uma das colônias do Império Britânico, e não recebia muita consideração por parte da Inglaterra Vitoriana. Um dos grupos nacionalistas que buscou devolver a Irlanda aos irlandeses por meios pacíficos foi o *Sinn Féin* (em Gaélico: “Nós Mesmos”), que acabou dando origem ao Exército Republicano Irlandês (IRA). Alguns anos depois, o IRA trocava as táticas diplomáticas por conflitos armados. A independência da Irlanda em relação ao país britânico aconteceu somente em 1921, sendo que o norte do país ficou, voluntariamente, vinculado ao Reino Unido.

Retomar brevemente esse contexto histórico/social que definiu a Irlanda por tanto tempo é importante porque, conforme explica Leite (1985), o meio em que viveu o artista colabora com as visões de mundo que transpiram da obra. Em seu estudo sobre o ato autobiográfico, Elizabeth Bruss (1998) considera que tudo que é relevante à ordem social pode afetar a autobiografia. É fácil concordar com essa proposição já que o gênero tem como inspiração vidas humanas, que são, de alguma forma, afetadas pelas mudanças sociais.

*Because the various symbolic and nonsymbolic institutions of a culture are also related to each other systematically, changes in any of the occupations and preoccupations that constitute a social order will affect autobiography as necessarily (if not quite as dramatically) as social cataclysms<sup>3</sup> (BRUSS, 1998, p. 16).*

McCourt, principalmente em TM, amplia gradualmente seu foco para incluir mais das forças que o cercam e que influenciam a direção de seu amadurecimento. Analisando o complexo do desmame, Lacan (2002) considera que o acabamento da personalidade exige o abandono da segurança familiar, que o psicanalista chama de “novo desmame”. Ele explica que o “abandono das seguranças que a economia familiar comporta tem o alcance de uma repetição do desmame e, na maioria das vezes, é apenas nessa ocasião que o complexo é liquidado suficientemente” (LACAN, 2002, p. 29). Para Lacan, o complexo do desmame é o “mais primitivo do desenvolvimento psíquico”, “fixa no psiquismo a relação da alimentação” e “funda os sentimentos mais arcaicos e mais estáveis que unem o indivíduo à família” (idem, p. 22). Essa relação é pertinente de ser analisada nas autobiografias de McCourt porque o escritor narra sua história sempre tendo a mãe como referência e a falta de alimentação, a fome, a carência de nutrientes como constantes em seu desenvolvimento.

A dificuldade de Ângela em alimentar os filhos, bem como a si própria e aos outros filhos, é o grande tema de ACA. Enquanto lactante, não há referências a dificuldades de Ângela para manter Frank nutrido. Quando deixa de ser lactante, ele passa a assistir ao suplício da mãe por não mais conseguir ser provedora e tornar-se

---

<sup>3</sup> Porque as várias instituições simbólicas e não-simbólicas de uma cultura são também relacionadas entre si sistematicamente, mudanças em quaisquer das ocupações e preocupações que constituem a ordem social afetarão a autobiografia necessariamente tanto quanto cataclismos sociais (ainda que não tão dramaticamente).

apática e deprimida. Durante a infância de McCourt, a falta de alimentos é determinante.

Em relação à presença dos ingleses em solo irlandês, pode-se considerar que deixou marcas também na forma de viver, de encarar o cotidiano. Considerando a Inglaterra como berço do sentido moderno do termo humor e a influência inglesa na Irlanda, na sua cultura e idioma e a proximidade com esse país, o irlandês deve ter apreendido com eles algo do olhar o mundo pela lente do humor e do chiste, característica da cultura inglesa. Ou seja, Frank cresce em um espaço onde o rir da própria desgraça pode ser considerado algo comum, uma prática que o garoto aprende junto do sotaque e do modo de ser da Ilha Esmeralda. Minois, em *História do riso e do escárnio* (2003) explica que desde o início do século XVII a técnica humorística instala-se na Inglaterra de forma perfeita, a ponto de ser difícil discernir o sério do humorístico. Se, por um lado, a presença britânica na Irlanda e sua influência na divisão política do território em dois países distintos colaborou para a formação identitária do irlandês no que se refere a certa autopiedade, por outro lado, a Inglaterra pode ter contribuído legando a espirituosidade para assimilar o espaço, o tempo e o indivíduo em si.

Em 1771 aparece, na Enciclopédia Britânica, o termo “*wit*” referente ao “espírito”, “ao senso de agilidade intelectual”. Quanto ao “ler a vida” de forma espirituosa, Freud (1996) chama “pessoas de espírito” àquelas capazes de utilizar o método dos chistes e dispor da técnica consideravelmente. O “espírito” seria uma capacidade especial que emerge independente das outras faculdades mentais, tal como inteligência, imaginação e memória. “Devemos, portanto, presumir, nessas pessoas ‘espirituosas’, a presença de disposições especiais herdadas ou de determinantes psíquicos que permitem ou favorecem a elaboração do chiste” (FREUD, 1996, V. VIII, p. 135).

A respeito do humor na literatura a partir do Renascimento, Mikhail Bakhtin (1987) o considera como um ponto de vista ao mesmo tempo particular e universal sobre o mundo, percebendo-o de forma diferente, mas não menos importante que o sério: “somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 57). Bakhtin sublinha o caráter positivo do riso no Renascimento (bem como de algumas fontes mais antigas, já que a prática do riso nesse período é determinada pelas tradições da cultura cômica

popular da Idade Média) quando o humor tem significação regeneradora e criadora, diferentemente das teorias e filosofias posteriores, incluindo a de Henri Bergson, que acentua uma faceta negativa (o riso que aponta o erro, o diferente).

Na literatura de McCourt estão as duas facetas do humor, positiva e negativa. A face positiva do humor está em o autor transmutar sua história triste em um relato marcado pela comicidade, o que convida o leitor a uma aproximação, gera empatia. Mas o escritor coloca como agentes dessa comicidade, geralmente, pessoas das quais pretende mostrar um erro, provocando o riso do leitor sobre a falha dessas personagens e utilizando assim a faceta negativa do humor, a qual Bergson aponta como um riso didático, que nivela pelo apontamento do vício. Segundo Bakhtin (1987), é a partir do século XVII que o riso passa também a ser visto “relacionado com o típico, o generalizado, o medíocre, o banal” (BAKHTIN, 1987, p. 98) e pode assim ser “dirigido contra uma pessoa isolada” (idem).

A forma humorada com que McCourt escolhe narrar suas memórias colabora para o desvendamento das questões culturais e históricas que são pano de fundo de sua vida. Conforme Beth Brait (1996):

[A]s formas de construção, manifestação e recepção do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade. O deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza significativa do humor. Assim sendo, uma manifestação humorística tanto pode revelar a agressão a instituições vigentes, quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios. Mas pode também confirmar, transmitir ou instaurar preconceitos (BRAIT, 1996, p. 15).

Assim como o humor acentua a dramaticidade dos episódios narrados por McCourt, a ironia acentua a crítica social. O discurso irônico pode ser uma forma de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos. Por exemplo, o escritor aponta a apatia masculina como um fenômeno quase cultural nos bicos de Limerick, quando era criança, e com isso mostra, ironicamente, uma característica cultural/histórica irlandesa daquele período:

*In fine weather men sit outside smoking their cigarettes if they have them [...] Women stand with their arms folded [...] They don't sit because all they do is stay at home, take care of the children, clean the house and cook a bit and the men need the chairs. The men sit because they're worn out from walking*

*to the Labour Exchange every morning to sign for the dole*<sup>4</sup> (McCOURT, 1997a, p. 118).

A ironia está na exposição de McCourt como criança da preguiça dos homens desempregados, que não cedem as cadeiras às mulheres que fazem o cansativo trabalho doméstico. Segundo o humorista Ziraldo (PINTO, 1970), o conceito do humor britânico nasce de uma peça de Ben Jonson, *Every Man Out Of His Humour*. Para Minois (2003), narrativas humorísticas como as que se tornaram comuns na Inglaterra a partir do século XVII também desempenham função de cimento social, excluindo os diferentes, os *outsiders*, os estrangeiros, todos que não são queridos. Segundo esse autor, os ingleses veem no humor um sentido de liberdade.

o riso consolida assim os preconceitos e contribui para construir uma sociabilidade por exclusão. Um estudo sociológico dos temas das histórias engraçadas é um bom indicador da evolução das mentalidades (MINOIS, 2003, p. 307).

É possível dizer que os irlandeses herdaram essa capacidade e, além do sentido de liberdade, veem no humor uma ferramenta para abordar assuntos sérios e tristes, como funerais, que eram tema na literatura irlandesa antiga e seguem bastante presentes em obras modernas, como em Joyce e em McCourt.

#### 4.1 RELIGIÃO NA IRLANDA E NA VIDA DE MCCOURT

A autoridade da Igreja Católica mantém relação com a exploração da Irlanda pela Inglaterra. A instituição dava aos irlandeses certo senso de identidade em oposição aos seculares rivais protestantes do Ulster e da Inglaterra, mas sem necessariamente reverter algo positivo à comunidade irlandesa adepta de seu dogmatismo. Dominada pela cultura anglo-saxônica desde o princípio do século XVII, com o fim do Antigo Estado Gaélico de origem Celta, a Irlanda viu na fidelidade à fé de Roma a possibilidade de desenvolvimento de uma identidade própria, que pudesse fazer frente à Inglaterra. Além de grande parte das terras cultiváveis, os

---

<sup>4</sup> Em dias de sol, os homens se sentam do lado de fora, fumando cigarros se tiverem [...] As mulheres ficam de pé com os braços cruzados [...] Elas não se sentam porque só o que fazem é ficar em casa, tomando conta dos filhos, limpando a casa e cozinhando um pouco, e os homens precisam das cadeiras. Os homens se sentam porque estão exaustos de caminharem para o Departamento de Trabalho todo dia de manhã para assinar o livro e receber o subsídio (McCOURT, 1997b, p. 106-107).

protestantes (ingleses e alguns anglo-irlandeses) tinham uma tradição de dominação sobre os melhores empregos, moravam nas áreas mais nobres das cidades da Irlanda e, retendo o capital, construíam os melhores colégios para suas crianças, relegando aos irlandeses, que já se sentiam estrangeiros em sua própria terra por ter de falar um idioma que não era o seu, uma carência financeira e cultural, além da prolongada baixa autoestima.

De acordo com Inglis (2007), na Irlanda, ser católico ou protestante impactava nos casamentos, famílias, educação, rede social, esportes e na empregabilidade. Nesse sentido, a identidade religiosa afetava as vidas das pessoas em relação as suas oportunidades e posição social. Ao atender os serviços religiosos, orando e lendo a Bíblia, bem como seguindo os conselhos dos padres ou ministros sobre como viver uma vida decente, as pessoas iam acumulando “capital religioso”. E assim conseguiam acesso a outras formas de capital, como capital cultural, social, político, econômico e simbólico, representado por honra e respeito, por exemplo. Há uma extensão de áreas do que o ser católico permeia na história social da Irlanda. Essas áreas atingidas pela mentalidade católica pertencentes a outros campos que não o religioso eram lincadas não somente a uma forte identidade religiosa com a igreja – representada no discurso do “*us Catholics should always stick together*”<sup>5</sup> citado em TM – mas também nos modos pelos quais esse vínculo ajuda as pessoas a acumular outras formas de capital e altas posições sociais na comunidade. Por isso, quando se distancia de sua comunidade, McCourt sente necessidade de ainda estar pertencente à esfera das atividades católicas, que supostamente deveriam ser as mesmas em Nova York como na Irlanda. A ideia de que os irlandeses - subentendendo irlandeses católicos - deviam permanecer unidos é repetida em TM, quando Frank sente nessa sentença mais obrigação do que acolhimento. “*You have to stick with your own*”<sup>6</sup>, diz a Frank um velho irlandês em um pub, no capítulo 33 de TM, contando que trabalhou a vida toda nos EUA, mas sempre junto de irlandeses. McCourt introduz esse fragmento como uma ironia a um juízo de valor irlandês e também católico no que se refere aos votos sagrados do casamento e a real importância por trás de sua indissolubilidade para a igreja: a proteção da propriedade. McCourt posiciona tal opinião ironicamente no discurso dessa personagem, que ele posiciona narrativamente como ignorante e preconceituoso,

---

<sup>5</sup> Nós católicos devemos ficar juntos

<sup>6</sup> Você deve colar nos seus

para mostrar a superficialidade dessa forma de pensar, que sugere certa promiscuidade em outros grupos que não os irlandeses:

*I stuck with me own and I seen young fellas comin' over marryin' all kinds an' losin' their faith an' the next thing they're goin' to baseball games an' that's the end of them. [...] honor the men and women of Ireland who stick with their own so that when a child is born they know who the father is and that, by Christ [...] is the most important thing of all, knowing who the father is. [...]*

*I'm in New York, land of the free and home of the brave, but I'm supposed to behave as if I were still in Limerick, Irish at all times*<sup>7</sup> (McCOURT, 1999, p.205-6).

A influência católica poder ser considerada negativa, na Irlanda, por conta das imposições, proibições e forma de pensar que colaborou para que os adeptos dessa fé ficassem empobrecidos, e por essa instituição ter sido uma espécie de polícia dos costumes. Essa Igreja, no entanto, dava aos irlandeses certo senso de identidade em oposição aos seculares rivais protestantes da Inglaterra. Por muitos anos, vigorou a rivalidade entre as duas Igrejas, Católica e Protestante, como pode ser verificado nas autobiografias de Frank McCourt. Criado em família Católica, o escritor utiliza essa religião como um dos motes sobre os quais constrói humor, e aponta esse humor como “arma” para ridicularizar os excessos do Catolicismo. Logo na abertura de ACA, Frank atribui ao Catolicismo sua parcela de culpa pela infância miserável da família, ao declarar que pior que uma infância irlandesa pobre é a infância irlandesa pobre e católica. Ele também ironiza sobre a igreja como o espaço de conforto em Limerick, por ser a única construção acessível aos pobres devidamente imune à umidade, na cidade:

*The rain drove us into the church – our refuge, our strenght, our only dry place. At Mass, Benediction, novenas, we huddled in great damp clumps, dozing through priest drone, while steam rose again from our clothes to mingle with the sweetness of incense, flowers and candles.*

*Limerick gained a reputation for piety, but we knew it was only the rain*<sup>8</sup> (McCOURT, 1997a, p.2).

---

<sup>7</sup> Eu fiquei com os meus e vi caras novos virem e casarem com todos os tipos e perderem a fé deles, e a próxima coisa que estavam fazendo era irem a jogos de baseball e isso era o fim deles. [...] em honra dos homens e mulheres da Irlanda que ficam com os seus e não quando uma criança nasce eles sabem que é o pai e isso, por Cristo [...] é a coisa mais importante de todas, saber quem é o pai. [...] Estou em NY, terra dos livres e lar dos bravos, mas supõe-se que me comporte como se estivesse em Limerick, irlandês o tempo todo

Assim, a Igreja é representada ora como opressiva, ora como refúgio nas autobiografias de McCourt. A fé e o prédio sendo representados como refúgio quando, por exemplo, Frank se sente bem ao desabafar com a estátua de São Francisco e rogar-lhe que mude de classe, na escola; e a ordem sendo representada como opressora, por exemplo, pelos padres que escolhem os meninos em melhor situação financeira para serem coroinhas e batem a porta aos pedidos de Malachy para que aceitem seu primogênito. Tendo a religiosidade dos familiares como exemplo para contar episódios marcantes de sua infância, McCourt aponta para como a religião operava no dia-a-dia da vida social irlandesa, no início do século XX.

A narrativa referente à infância reserva um olhar inocente para os ritos católicos, com a tentativa de entendimento do mundo, natural da criança, em um espaço em que as referências ao catolicismo são frequentes. Nessa época, durante uma missa, Frank se pergunta como é possível que o bebê que está na manjedoura, ao mesmo tempo em que está sendo representado como bebê, seja visto adulto, pendurado na cruz. Enquanto isso o irmão, Malachy, não entende por que não pode ir até a frente pegar o que as pessoas estão colocando na boca, já que está com fome (McCOURT, 1997b, p. 107).

Os dogmas católicos repetidos ao longo da infância e da juventude só irão soar ameaçadores e se converter em culpa pelo viés do pecado iminente das tentações da vida de adulto, quando, ironicamente, McCourt deixa a Irlanda e vai morar na liberal Nova York. Até então ele havia irrompido em pensamentos acerca da prática de pecados associados a atos sexuais na adolescência, em Limerick, mas o sentimento de culpa católica é reforçado quando se afasta da observação dos ritos, o que é mencionado em TM.

McCourt contrapõe a sensatez do amigo Mikey Molloy, aos onze anos, à hipocrisia dos adultos, com os homens bebendo e as mulheres apáticas, esperando em casa. Contando a dificuldade desse amigo em engolir a hóstia para fazer a primeira comunhão, o autor também diferencia a postura flexível do bispo em oposição à rigidez do padre local, ocupado com detalhes da vida dos fiéis, mas sem

---

<sup>8</sup> A chuva nos levava à igreja – nosso refúgio, nossa força, nosso único lugar seco. Para a Missa, o Benedictus, as novenas, nos aglomeravam em grupos úmidos, cochilando durante a prédica dos padres, enquanto o vapor subia de nossas roupas para se misturar ao doce aroma do incenso, das flores e das velas. Limerick ganhou a reputação de devoção, mas sabíamos que era apenas por causa da chuva (McCOURT, 1997b, p. 10).



ajudar a comunidade efetivamente: “Mikey continuou cuspiendo para fora até que o mestre ficou furioso e o mandou para um padre, que escreveu para o bispo, que disse não me aborreça, tome as providências você mesmo” (McCOURT, 1997b, p. 115). Falta de flexibilidade é uma das causas da comicidade negativa, que gera reação de banimento, segundo Henri Bergson (2001). Em outro fragmento, referente a anos mais tarde, Mikey refere-se à Igreja Católica com criticidade e ironia, ao falar dos bebês concebidos fora do casamento, como Frank: “Faz a gente se perguntar sobre Deus em seu trono sagrado sem nenhuma misericórdia para com os pequenos bebês” (idem, p. 257).

Em Nova York, sentindo-se só por não ter com quem falar sobre o que o padre fez no hotel, como demonstra o fragmento: ... “ninguém iria acreditar que um padre iria mexer com você em um quarto de hotel, especialmente gente como Eddie ou o Sr. Carey com esposas doentes sempre correndo para a confissão<sup>9</sup>”, McCourt pensa que a Igreja poderia ser um lugar acolhedor por supor que a missa católica siga um padrão em todo o mundo, mas percebe que a segregação da congregação para com os pobres e diferentes é o que segue o padrão que ele já conhecia de Limerick: ele é impedido de sentar por não ser freqüentador daquela igreja, em uma missa de Natal. Nesse caso, a missa é um ambiente de exclusão.

Historicamente a religião católica se opõe ao humor. O cristianismo primitivo condena o riso. Mas, durante o medievo, embora o riso fosse proibido nas celebrações oficiais e nas religiosas, havia espaço para comemorações com aspecto popular e cômico, como festejos de Carnaval, Festa dos Loucos e Festa do Asno, nas quais o riso era tolerado. Era como se as autoridades estivessem conscientes de que o povo precisava de alguns dias de relaxamento, de riso autorizado, para suportar a tensão dos costumes no restante do ano.

Assim, o catolicismo chega ao século XX pouco amistoso ao humor. A seriedade punitiva se conserva como a tônica dessa religião. É com humor que McCourt lembra como o catecismo era ensinado na escola, mas o relato também constitui uma crítica ao método e à inadequação do trato do professor para com os alunos:

---

<sup>9</sup> ... *no one would ever believe a priest would interfere with you in a hotel room especially people like Eddie or Mr. Carey with sick wives always running to confession* (McCOURT, 1999, p. 62).

*The master, Mr. Benson, is very old. He roars and spits all over us every day. The boys in the front row hope he has no diseases for it's the spit that carries all the diseases and he might be spreading consumption right and left. He tells us we have to know the catechism backwards, forwards and sideways*<sup>10</sup> (McCOURT, 1997a, p. 129).

Aos gritos e desprovida de flexibilidade e acolhimento, a religião vai sendo fixada nas identidades irlandesas, e os dogmas católicos assimilados como regras, introjetados na visão de mundo da criança pelo discurso diário, como a exemplificação do padre de como receber a hóstia: “Ele abre os olhos para pegar o menino que está rindo, mas não pode dizer nada porque está com Deus na língua e este é um momento sagrado” (McCOURT, 1997b, p. 121). Quando cresce e vai para Nova York, McCourt passa por crises de culpa pela possibilidade de não estar agindo como um bom católico. A mentalidade católica que é parte do cotidiano irlandês na infância fica registrada, ainda que inconscientemente. Estudando a história das mentalidades e das ideias na historiografia francesa da década de 1960, Chartier (2002) retoma Jacques Le Goff sobre o conceito de mentalidade como sendo o que um indivíduo tem de comum com outros homens de seu tempo, ou ainda “o nível da história das mentalidades é aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos individuais da história porque revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento” (CHARTIER, 2002, p. 34-35). Segundo Chartier, a mentalidade armazena os valores coletivos e se opõe à individualização, à opinião livre e diferente:

à ideia, construção consciente de uma mente individualizada, opõe-se termo a termo à mentalidade sempre coletiva que regula, sem que eles o saibam, as representações e julgamentos dos atores sociais. A relação entre a consciência e o pensamento é, portanto, estabelecida de uma nova maneira [...] enfatizando os esquemas ou os conteúdos de pensamento que, mesmo que sejam enunciados sobre o modo individual, dependem, na verdade, dos condicionamentos inconscientes e interiorizados que fazem com que um grupo ou sociedade compartilhe, sem que seja preciso explicitá-los, um sistema de representações e um sistema de valores (CHARTIER, 2002, p. 35).

Ainda que se considerem individuais, portanto, os pensamentos estariam condicionados pelos valores coletivos interiorizados inconscientemente. Para Arfuch

---

<sup>10</sup> O mestre, Sr. Benson, é bem velhinho. Berra e cospe em cima da gente todos os dias. Os meninos da fila da frente esperam que ele não tenha doenças, porque é no cuspe que se carrega todo tipo de moléstias e ele pode estar espalhando a tísica por todos os cantos. Ele diz que devemos saber o nosso catecismo de trás para frente, da frente para trás e dos lados também (McCOURT, 1997b, p. 117).

(2010), não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade. Assim, todo relato de experiência é, de certa forma, “coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade” (ARFUCH, 2010, p. 100). Segundo a autora, é essa qualidade de ser coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna as histórias de vida relevantes: “não há texto possível fora de um contexto” (idem, p. 132), e o contexto permite a legibilidade do texto. A autobiografia envolve o que Arfuch chamou de

a relação do sujeito com seu contexto imediato, aquele que permite se situar no (auto)reconhecimento: a família, a linhagem, a cultura, a nacionalidade. Nenhum autorretrato, então, poderá se desprender da moldura de uma época e, nesse sentido, falará também de uma comunidade (ARFUCH, 2010, p. 141).

Inglis (2007) explica que uma das tarefas-chave das organizações religiosas é gerar um senso de consciência coletiva que una as pessoas em uma comunidade moral única. Isso seria necessário porque, para que uma igreja ou secto sobreviva, há de persuadir seus membros de que eles são, para determinados propósitos, idênticos uns aos outros. E, conseqüentemente, diferentes dos membros de outros credos.

*In other words, for religious professionals, the maintenance of a sense of religious identity and belonging is closely connected with the perpetuation of a sense of difference – and with it a sense of fear and anxiety about the religious “other”* (INGLIS, 2007, p. 117)<sup>11</sup>.

A igreja colabora para perpetuar a “distinção de classe”, entre outras maneiras, pelo sistema educacional. A *Leamy School*, apesar de reafirmar os preceitos católicos, não é administrada por padres. As escolas católicas de meninos de Limerick da época da infância do narrador/protagonista são a *Christian Brothers School* e a *Jesuit School - Crescent College*, ambas reservadas aos filhos dos católicos menos empobrecidos da cidade. Elas preparam os alunos para assumirem empregos melhores na sociedade irlandesa ou irem à faculdade. Da escola em que Frank faz o Ensino Fundamental, a *Leamy School*, os alunos dificilmente ingressam no Ensino Médio e são orientados e estimulados a seguirem profissões de prestação de serviço, como mensageiros dos correios, mantendo as diferenças sociais entre

---

<sup>11</sup> Em outras palavras, para os profissionais da religião, a manutenção de um senso de identidade religiosa e pertencimento é intimamente conectada à perpetuação de um senso de diferença – e com isso um senso de apreensão e ansiedade sobre a religiosidade do “outro”.

pobres e ricos. A divisão das classes, mesmo entre as crianças, acontece inclusive na ocupação dos espaços, na cidade:

*We go to school through lanes and back streets so that we won't meet the respectable boys who go to the Christian Brothers School or the rich ones who go to the Jesuit school, Crescent College. The Christian Brothers' boys wear tweed jackets, warm woolen sweaters, shirts, ties and shiny new boots. We know they're the ones who will get jobs in the civil service and help the people who run the world. The Crescent College boys wear blazers and school scarves tossed around their necks and over their shoulders to show they're cock o' the walk. [...] We know they're the ones who will go to university, take over the family business, run the government, run the world. We'll be the messenger boys on bicycles who deliver their groceries or we'll go to England to work on the building sites. Our sisters will mind their children and scrub their floors [...] Our masters will have no patience with us and our fights because their sons go to the rich schools and, Ye have no right to raise your hands to a better class of people so ye don't<sup>12</sup> (McCOURT, 1997a, p. 316-317).*

O fragmento contém ironia ao mostrar como, mesmo entre os alunos das melhores escolas católicas, há uma divisão de classes, entre os que irão “ajudar a fazer o mundo girar” com empregos públicos e os que herdaram os negócios de família, não precisando, portanto, conseguir empregos, irão à universidade e “dirigirão o mundo”. E há tristeza, dessa vez expressa sem humor, na constatação infantil da injustiça do mundo. A última sentença desse parágrafo expressa uma mudança de voz narrativa, do protagonista para um mestre, preconceituoso e punitivo.

A Escola *Christian Brothers*, que oferecia Ensino Médio, nega uma vaga a Frank ao final do Ensino Fundamental, obrigando-o a abandonar os estudos, apesar de todo Latim que havia aprendido com o pai e da indicação do professor O'Halloran. A recusa acontece não devido às qualificações do garoto, mas pela classe pobre a que pertence, conforme conclusão de Ângela, classe essa considerada inadequada para a convivência com os bem nascidos de Limerick.

<sup>12</sup> Vamos à escola pelos becos e ruas pequenas, assim não encontramos os meninos respeitáveis que vão para a Escola dos Irmãos Cristãos, que usam jaqueta de tweed, suéteres de lã quentinhas, camisas, gravatas e botas novas, reluzentes. Sabemos que eles são os que conseguirão os empregos na prefeitura e ajudarão a fazer o mundo girar. Os meninos do Colégio Crescente usam jaquetas e cachecóis da escola enrolados no pescoço e por cima dos ombros para mostrarem que são os galos do galinheiro. [...] Sabemos que eles são os que vão para a universidade, tomar conta dos negócios da família, dirigir o governo, dirigir o mundo. Nós seremos meninos mensageiros de bicicleta entregando as encomendas para eles ou iremos à Inglaterra trabalhar nas obras de construções. Nossas irmãs serão babás para seus filhos ou vão esfregar o chão deles. [...] Nossos mestres não têm paciência conosco e nossas brigas, porque seus filhos vão para as escolas dos ricos. Vocês não têm o direito de levantar suas mãos para uma classe de gente melhor, não têm mesmo (McCOURT, 1997b, p. 275-6).

Ironicamente, as carteiras daquela época da *Christian Brothers* foram doadas ao museu Frank McCourt para compor uma sala de aula de época que ajuda a contar para turistas do mundo todo sobre as críticas sociais narradas pelo autor.

Outro exemplo de regulação social por parte da igreja está na distinção que a católica Sociedade São Vicente de Paulo faz, priorizando a caridade para as famílias que se mostram mais assíduas à missa. McCourt decide entrar, ainda que por pouco tempo, para a divisão de garotos da “*Arch Confraternity*” para que a mãe pudesse contar isso na São Vicente de Paulo e eles tivessem algum “crédito” como bons católicos. Mas o que Frank encontra nessa fraternidade é um ambiente de autoritarismo e violência que, ponderadas a memória e a imaginação infantil, beira a barbárie: “se você não aparece por três noites seguidas [...] um grupo de cinco ou seis meninos maiores [...] saem pelas ruas procurando para ver se você está se divertindo, quando deveria estar de joelhos na Confraternidade” (McCOURT, 1997b, p. 146).

#### 4.2 NACIONALISMO IRLANDÊS

A Igreja Católica teve sua parcela de contribuição em que algumas famílias irlandesas não dessem tanta atenção a métodos contraceptivos e tivessem muitos filhos, o que colaborou para uma persistência das mães fora do mercado de trabalho, dependendo unicamente dos pais para o sustento do grupo familiar, como foi o caso dos McCourt. Interferindo na natalidade, a igreja interfere indiretamente na economia. Com a crescente secularização dessa mentalidade atrelada ao catolicismo, os danos da religião na composição familiar e na economia ficam atenuados. Há uma diferença entre a realidade de prosperidade irlandesa da época na qual McCourt escreve e da época sobre a qual ele escreve. ACA é escrita durante a era “Tigre Celta”, quando a Irlanda estava em plena prosperidade. Como explica Eaton: “*Ireland had finally emerged from economic stagnation, and the conservative Catholic state had lost its absolute power*” (EATON, 2017, p. 7)<sup>13</sup>. De acordo com Lynch (2009), ACA se tornaria representativa da era Tigre Celta porque evoca uma Irlanda antitética àquela associada a seu tempo de produção e publicação.

---

<sup>13</sup> A Irlanda havia finalmente emergido da estagnação econômica, e o estado Católico conservador havia perdido seu poder absoluto.

Eaton (2017) explica que a Irlanda que McCourt evoca em ACA é uma em que o nacionalismo estava em alta. À época, o país era marcado por extremo conservadorismo e estava concentrado em se definir cultural e politicamente em oposição à Grã-Bretanha. E a música nacionalista foi importante ferramenta ideológica, tanto culturalmente, quanto em prol dos movimentos políticos. Através da personagem do pai, McCourt alude ao nacionalismo irlandês: ele recorre, para tanto, às canções e à convicção na “mãe Irlanda” do ex-combatente do IRA. Para Eaton, são essas canções, associadas ao pai, que permitem o senso de “comunidade irlandesa” conseguido por McCourt desde o primeiro capítulo.

*Those songs call to mind a form of national/ethnic identity that is communal, shared, narrated and transmitted through performance to resonate across groups and subsequent generations. This process exemplifies how cultural memory describes those transformative historical experiences that define a culture, even as time passes and it adapts to new influences (EATON, 2017, p. 21)<sup>14</sup>.*

Mas a forma como Malachy acessa o conteúdo dessas canções distorce a noção de comunidade e de solidariedade, porque se lembra delas quando está embriagado e deixou a família em desespero. Em contrapartida, as canções caras a Ângela somente são entoadas quando há um senso de união e positividade. Isso reforça a forma como McCourt mostra a personalidade dos pais: o pai, saudoso por um passado glorioso nacional e lamentoso da exploração britânica na Ilha Esmeralda. Preocupado com o país, mas egoísta e indiferente à miséria da família. A mãe, atenta às necessidades básicas de sobrevivência e à urgência das questões referentes à criação dos filhos.

O pai de McCourt nunca se integra na sociedade de Limerick e constantemente afirma seu sentimento de nacionalidade através das canções que remetem à bravura dos moradores do norte. Ele insiste em usar camisa e gravata mesmo para ir trabalhar na fábrica de cimento, porque acredita que, sem isso, não teria respeito por si mesmo. Malachy pai clama por uma certa dignidade quando está sóbrio que destoa de suas atitudes quando embriagado, e que o povo de Limerick não reconhece nele, em parte por ser do norte, e em parte por seu comportamento.

---

<sup>14</sup> Aquelas canções acionam uma forma de identidade nacional/étnica que é comunitária, compartilhada, narrada e transmitida através da proeza de ressoar atravessando grupos e finalmente gerações. Esse processo exemplifica como a memória cultural descreve aquelas experiências históricas transformadoras que definem a cultura, mesmo que o tempo passe e se adaptem a novas influências.

McCourt associa o sentimento revolucionário irlandês com a figura de fracasso e alcoolismo do pai. Essa é uma forma de indicar sua não identificação com a Irlanda, a partir da fase que sucede a primeira infância e do apreço por Cuchulain. Frank apresenta as canções dos rebeldes como parte fundamental da identidade irlandesa tradicional, refletindo aspectos políticos da história do país. Enquanto sugere que as canções de rebelião são uma forma da geração paterna de encontrar expressão, ao apresentar essas baladas na voz do pai embriagado, ele difama esses traços de militância nacionalista. Colocar tais canções na voz do pai perdedor e bêbado ilustra como a personalidade do cantor pode afetar a apreciação do conteúdo entoado. Frank aprende o passado de luta da Irlanda por independência pela figura negligente do pai, quando está agindo de forma egoísta para com a família, e assim não se identifica com o nacionalismo irlandês. Os adultos, principalmente o pai, tornam o nacionalismo irlandês desinteressante e enfadonho para McCourt.

Para Eaton (2017), a música é parte da estratégia de McCourt para alcançar verossimilhança, bem como um meio significativo de comunicar eventos históricos e sentimentos políticos. Quando redige suas autobiografias, ele está ciente da habilidade poderosa das canções em documentar mudanças sociais. O comportamento de Malachy chegando bêbado em casa no meio da noite e acordando os filhos para que jurem morrer pela Irlanda é ritualístico e permite ao leitor ser transportado a um senso de intimidade doméstica, já que as referências providas pelo autor incorporam a narrativa com sonoridade e verossimilhança, devidamente alicerçadas no fato histórico de luta pela independência irlandesa evocado nas canções e em nomes como o de Roddy McCorley, um rebelde irlandês que se tornou uma lenda nacionalista.

McCourt alinha a história do pai com a história da Irlanda pela alusão a figuras históricas presentes em duas canções preferidas de Malachy. Uma é a balada “Kevin Barry”, que comemora a coragem do estudante de medicina de 18 anos que, em 20 de setembro de 1920, participou de uma emboscada a um caminhão do exército Britânico, na qual três soldados ingleses foram mortos a tiros. Preso e torturado, Kevin Barry se recusa a delatar seus companheiros e é enforcado na prisão Mountjoy, em Dublin, em 1º de novembro do mesmo ano. A execução de Barry foi usada pelo partido pró-independência da Irlanda, *Sinn Féin*, para fomentar

sentimentos antibritânicos, e muitos jovens se uniram ao Exército Republicano Irlandês (em Inglês *Irish Republican Army* – IRA) como resultado. Ao evocar esse complexo contexto da luta pela independência irlandesa pela apresentação de fragmentos editados das canções que aludem aos revolucionários, McCourt mostra seu posicionamento diante da História. Eaton (2017) atenta para o fato de que a canção possui outros versos bem mais “inflamados” de nacionalismo, como “*Another martyr for old Ireland/ Another murder for the crown*<sup>15</sup>” ou “*Shoot me like a soldier/ Do not hang me like a dog*<sup>16</sup>”, que McCourt escolhe não citar nas cantorias do pai. Ele foi educado por Malachy com essas canções no princípio do nacionalismo, mas o adulto memorialista seleciona criticamente os versos que melhor transmitirão sua posição de neutralidade. A outra canção preferida de Malachy é “Roddy McCorley” e essa ele canta quando não está tão embriagado. Menos alcoolizado, canta um mártir do norte, de um passado mais distante. Roddy McCorley foi um revolucionário irlandês que lutou contra a Inglaterra em 1798.

*For McCourt's father, this song invokes an affinity with Toome his birthplace, and the place of McCorley's execution, thereby forming a connection with both landscape and identity, as well as the obvious political associations (EATON, 2017, p. 71)*<sup>17</sup>.

Frank diz sobre essa balada: “eu sei que é o meu pai porque ele é o único em Limerick que canta essa canção do norte” (McCOURT, 1997b, p. 110). Malachy solicita que os filhos jurem morrer pela Irlanda tal qual os mártires dessas duas canções, já que é a virtude que define o “ser irlandês” para ele. Ironicamente, o próprio Malachy não compartilha dos valores de seus ídolos revolucionários, pois quando teve oportunidade de combater pelo IRA, desertou. Além disso, as baladas de tributo aos heróis irlandeses evocam sentimentos como solidariedade, patriotismo e lealdade, o que era apreciado por Malachy, mas também evocam autoridade e liderança, traços ausentes no pai fraco e negligente. As canções escolhidas por ele apontam que poderia necessitar de um modelo a seguir. Em contrapartida, quando está sóbrio e exercendo o papel de pai, Malachy alude a Cuchulain, um mito Gaélico da Irlanda arcaica e independente, de quando o país possuía orgulho nacional e

<sup>15</sup> Outro mártir para a Irlanda/ Outro assassinado para a Coroa

<sup>16</sup> Atire em mim como a um soldado/ Não me enforque como a um cão

<sup>17</sup> Para o pai de McCourt, essa canção invoca uma afinidade com sua terra natal Toome, que é também o local da execução de McCorley, assim formando uma conexão tanto com o espaço quanto com a identidade, bem como com as óbvias associações políticas.



auto-estima. Muito mais do que com os heróis revolucionários das baladas, é com a figura mítica que Frank tem afinidade quando pequeno. Já o pai, que, segundo Eaton (2017), pensa o mundo polarizado em vítimas e vilões, vê a si como uma vítima. Consta aqui uma grande diferença entre pai e filho: se Malachy preenche seu despreparo para ser chefe de família com canções nacionalistas, Frank atenua a fome se alimentando de palavras de cunho literário.

#### 4.3 SOBRE A HISTÓRIA DO HUMOR

Assim como a autobiografia é difícil de ser conceituada, também o humor tem como característica escapar às definições. Para Georges Minois (2003), o humor existe desde tempos pré-históricos, quando o homem toma consciência de si mesmo, “de ser aquele e ao mesmo tempo de não o ser, e achou isso muito estranho e divertido” (MINOIS, 2003, p. 79). Nessa citação, o primórdio do humor se aproxima do conceito de identidade analisado no terceiro capítulo, que diz da formação identitária de cada indivíduo poder reconhecer-se pela diferença e pela presença do outro. Da mesma forma, o humor está associado à tomada de consciência de si perante o outro. Para Minois, uma das qualidades do humor é o fato de ser universal. Sempre ultrapassa o chão que lhe dá origem, sendo como um sexto sentido do qual somente alguns são dotados. Quem possui senso de humor é capaz de assumir uma distância crítica, de se desprender da sua representação do mundo, de ser mais livre, enfim. Minois retoma Shakespeare ao dizer que “o mundo inteiro é um palco” e homens e mulheres, simples atores, desempenhando papéis.

As origens do pensar sobre humor no Ocidente remontam a Platão e Aristóteles. Platão associa humor com risadas viciosas em pessoas relativamente empobrecidas, e vê essa atitude com certa malícia em relação a tais pessoas. Para ele, humor é uma emoção conectada à perda do controle da racionalidade e, assim sendo, algo a ser evitado. Aristóteles concorda com Platão nesse aspecto, enfatizando o caráter ridículo da risada, que causaria dor àqueles que são alvo das piadas. Na comédia, segundo Aristóteles, olhamos para os baixos caracteres, para o que é inferior.

A primeira vez que a noção de humor foi registrada em seu significado moderno, segundo Bremmer e Roodenburg (2000), foi na Inglaterra, em 1682. Antes

disso, significava disposição mental ou temperamento. O termo Inglês “humour” originou-se do Francês no sentido de um dos quatro fluídos principais do corpo: sangue, fleuma, bílis e bílis negra. Até o século XVII, segundo Edward Forster (1998), o termo *humour* estava relacionado a temperamento. *Humorous* correspondia a úmido, pela crença vigente de que circulavam pelo corpo humano quatro humores, que determinavam o temperamento e o caráter. Essa teoria, criada pelo médico grego Hipócrates (460-370 a.C.) e difundida pelo médico romano Galeno (131-201 d.C.), representa um avanço no pensamento médico porque desvincula nossas ações da vontade divina e as conecta à fisiologia. Ela atesta que quatro temperamentos são resultantes do predomínio de um dos humores: colérico, resultante da prevalência da bile amarela; fleumático, da prevalência de fleuma; melancólico, do predomínio da bile negra; e sanguíneo, do predomínio de sangue.

No mesmo período, o filósofo e teórico político Thomas Hobbes lança atenção sobre o humor ao enunciar que os humanos estão em constante competição uns com os outros, aguardando e procurando as deficiências das outras pessoas. Ele considera a risada como expressão da repentina realização de que somos melhores que os outros, uma expressão de glória. Platão, Aristóteles e Hobbes não consideraram nenhuma relação entre o riso e o desprezo, ou sobre que muito do que nos diverte não envolve sentimento de superioridade. O sentir-se superior não é condição necessária do humor e não está presente na maioria dos enunciados humorados de McCourt, que visam contar o triste da própria história.

Segundo Minois (2003), é a partir do século VII que o riso adquire caráter ambivalente, visto próximo das lágrimas, misturado ao sofrimento. No século XVI ocorre uma importante mudança nos domínios do humor: o riso vai deixando de ser visto como algo coletivo ou ligado à concepção de mundo e vai passando a ser encarado como algo particular, individual, próprio da vida cotidiana. Bakhtin (1987) considera humor, ironia e sarcasmo como formas reduzidas do riso que se estabelecem a partir do século XVIII e que “evoluirão como componentes estilísticas dos gêneros sérios (principalmente o romance)” (BAKHTIN, 1987, p. 103).

O humor pode ser a forma como lidamos e entendemos nosso meio e suas ambiguidades. Pode ser usado para transmitir conteúdos sérios e como ferramenta para negociar assuntos que podem ser difíceis de abordar abertamente, bem como pode expressar concordância ou dissidência, como no humor agressivo. Quando

usado como dispositivo de provocação é uma forma de crítica que dispensa o ataque aberto. Como função social, o humor pode carregar informação séria, ajudar a lidar com desapontamentos e reformular situações: respostas humoradas em condições estressantes têm sido discutidas por vários autores em termos de uma habilidade cognitiva para distanciar a si próprio de experiências negativas e conseguir uma perspectiva mais ampla (ARELLANO, 2014, p. 336).

Sobre o aspecto cultural do humor, ele pode ser um “instrumento de análise do processo de interação entre os indivíduos [...] o que evidencia que as formas de humor não coincidem necessariamente entre os povos de culturas distintas” (KUYUMJIAN e MELLO, 2012, p. 50). Assim, o sentido de humor e de cômico para uma época e determinado povo pode ser inacessível ou sem sentido para outra época: “no âmbito de cada cultura, grupos distintos possuem sentidos de humor diversos e meios plurais de expressá-los, além do caráter individual que modifica a percepção de mundo e, conseqüentemente, do cômico” (idem). O riso caracteriza uma ação humana e universal, mas o humor, o que leva ao riso é fenômeno isolado e determinado histórica, cultural e socialmente. O humor está atrelado “ao modo de leitura que o homem faz de si mesmo e do mundo social ao qual está inserido” (idem, p. 53).

A contextualização da experiência do humor na sociedade depende da adoção de uma perspectiva relativista, ou seja, de buscar relacionar as produções de humor dentro das circunstâncias vividas pela sociedade que produz e consome esse humor:

Ao ouvirmos uma piada ou trocadilho, é necessário que tenhamos em nossa memória uma espécie de bagagem conceitual que nos possibilite a localização da graça, do cômico, dentro de um dado discurso; ou seja, temos que ter algum conhecimento das circunstâncias, das opiniões difundidas e, ainda, da própria linguagem na qual é expressa a fala ou escrito o texto, para que assim esse discurso não caia no vazio. Temos que recebê-lo dentro de um sistema de referências sem o qual ele não teria nenhum sentido (KUYUMJIAN e MELLO, 2012, p. 127).

O humor pode ser uma propriedade discursiva reveladora dos problemas sociais de um tempo, não necessariamente de forma agressiva, mas ainda assim incisiva: “Por meio do discurso do humor [...] podem aparecer conflitos que muitas vezes estão latentes, imersos nos tecidos sociais” (KUYUMJIAN e MELLO, 2012, p.139). Essa emoção evolui no sentido de transformações e ampliações em sua

dinâmica. Por exemplo, de acordo com Kuyumjian e Mello, o humor contemporâneo dialoga com mais sistemas de referência e associa uma maior variedade de linguagens em sua expressão (2012, p. 146).

#### 4.4 TRADIÇÃO DO HUMOR IRLANDÊS

Os irlandeses compartilham com os brasileiros a capacidade de rir de si mesmos, fazer humor dos próprios problemas. María Arellano (2014) associa essa capacidade dos irlandeses com a sua modéstia. Para ela, os irlandeses usam humor como uma importante ferramenta de amizade, e o nível de intimidade tende a ser proporcional à profundidade da amizade. Não por acaso, McCourt faz agentes de comicidade personagens dos quais ele tem algum defeito a expor, mas também personagens pelos quais nutre afeto, como os tios Pa Keating e Aggie. O humor irlandês é baseado em conversação espirituosa e, como é comum em enunciados cômicos, requer concentração de todos os interlocutores.

Segundo Vivian Mercier (1962), uma tradição de cômico pode ser traçada na literatura irlandesa desde aproximadamente o século IX até o presente, sendo que o cenário das narrativas do folclore irlandês pode ser mais antigo, remontando ao século II a.C. Ele atribui esse fenômeno a causas culturais: desde tempos remotos a literatura Gaélica se mostrou propensa ao humor rebelde, ao prazer na espirituosidade dos jogos de palavras e uma tendência a considerar sátira como uma das funções indispensáveis ao homem literato, daí a prevalência dessas características na literatura Anglo-Irlandesa como provável continuidade dessa cultura.

Mercier (1962) conceitua as formas humor, sagacidade (wit), sátira, ironia e paródia: o humor seria a forma intelectualmente mais simples de comicidade; a sagacidade, espirituosidade ou perspicácia (wit) seria intelectualmente superior e mais complexa que o humor, sendo ao mesmo tempo absurdo e verdade, ou paradoxal; a sátira corresponderia a um estágio ainda mais avançado de complexidade, que emprega outras ferramentas do cômico; por ironia poderia-se entender que demanda uma atenção mais complexa que a sagacidade, por parte do interlocutor. A sagacidade nos confrontaria com um absurdo patente e nos pediria que fizesse desse absurdo algum sentido, enquanto a ironia sutil poderia ser

confundida com um enunciado literalmente verdadeiro. Já a paródia, pela classificação de Mercier, pediria ainda mais do leitor/interlocutor que, em primeira instância, precisaria reconhecer a obra ou o gênero parodiado. Depois, deveria perceber o absurdo da paródia por comparação com o original e, finalmente, esse absurdo deveria ser refletido da paródia ao original para que o leitor pudesse ver no original a tendência implícita do absurdo, o qual tornou a paródia possível de ser iniciada.

Essas formas de comicidade são incorporadas ao discurso literário em diferentes períodos de tempo, e estão relacionadas ao trabalho dos mágicos, druidas e bardos que condensavam as funções de compositor, instrumentistas, seres letrados e cultos que exerciam atividade cultural, comunicativa e de entretenimento, viajando pelos vilarejos e castelos do território irlandês. Algumas das expressões de comicidade irlandesa podem estar relacionadas ao passado celta e místico do país, e ligadas ao ofício dos druidas e bardos, homens sábios na comunidade celta, que descobrem nos jogos de palavras carregados de comicidade um artefato de poder para ridicularizar desafetos, ou seja, usam o humor das palavras como instrumento de poder. Mercier (1962) encontra esses elementos na forma escrita em manuscritos ainda do século IX.

Alguns tipos de humor na tradição cômica irlandesa se originam na mágica não-verbal e no mito. O jogo de palavras se origina na mágica verbal e se torna sagacidade conforme os elementos mágicos gradualmente desvanecem. O autor explica que a sátira na literatura irlandesa desenvolveu-se dos encantamentos injuriosos dos mágicos druidas quando esses evoluem a bardos e poetas. Já a paródia aparece ao passo que os poetas abandonam inteiramente suas antigas pretensões de mágicos e se tornam habilidosos artesãos das palavras, plenamente conscientes de que efeitos literários são atributos de técnicas e não de poderes ocultos, e sabedores de que a técnica pode ser imitada e aperfeiçoada.

Na literatura Gaélica, eram atribuídos significados mágicos a alguns jogos de palavras antes que fossem vistos como cômicos. Para Mercier (1962), há uma sequência evolutiva da palavra mágica para o jogo com palavras e desse para “*wit*”. Esse autor acredita que algumas das melhores realizações da literatura anglo/irlandesa estão no reino do cômico pelo que absorveu do arcaico na literatura Gaélica: “*It’s contact with the play-spirit of an archaic civilization has enabled it to*

*play with words, with ideas, with taboos, in a mood of abandon which has won the fascinated if somewhat apprehensive admiration of most of the literate world*<sup>18</sup> (MERCIER, 1962, p.10).

Com isso, Mercier (1962) quer dizer que a comicidade da literatura irlandesa tem origens rituais e místicas. Alguns dos aspectos mais característicos do humor irlandês, para Mercier, são a fantasia, o macabro e o grotesco. A fantasia advinda das palavras com atributos de poder dos rituais mágicos, o macabro dos contos de heróis pagãos e o grotesco associado à sexualidade expressa tanto em esculturas celtas quanto presente em contos da oralidade. A comicidade já era encontrada na literatura Gaélica, conforme Mercier constata pelos contos preservados da oralidade, mas mudanças de inflexão do macabro e do grotesco para uma forma cômica acontecem depois da cristianização da Irlanda, ao longo do século XIX, quando então monges passam a transcrever e traduzir esses contos difundidos oralmente.

A mágica não verbal, que origina o humor fantástico, é ainda mais primitiva que o mito, que teria originado as formas de humor macabro e grotesco. Mercier (1962) localiza ciclos mitológicos irlandeses de histórias de mágicos com poderes de divindade, em contos humorados. Ele cita Cuchulain, o mito irlandês ao qual McCourt se refere como sua história preferida na infância, como exemplo de humor fantástico que não envolve mágica, mas ao invés disso um herói com força extraordinária e ferocidade. Há contos humorados em todos os ciclos mitológicos irlandeses, envolvendo gigantes e leprechauns. Muitos desses seres dotados de poderes mágicos, mas nunca com atribuições de divindade, o que remete à atribuição do humor de posicionar o discurso sem distinção de níveis, já que tanto gigantes quanto leprechauns exerciam ora função de agentes do humor e ora eram as vítimas de chacotas de outras personagens.

Mercier (1962) atenta para o fato de que a origem do humor vinculada à mágica mostra que a ação preexiste ao discurso, logo, *“the origins of humor are pre-verbal, whereas wit, satire and [...] parody depend on words for their very existence. [...] wit was derived from word play, which in turn was derived from magic spells*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> O contato com a espiritualidade de uma civilização arcaica habilitou-o ao jogo com palavras, com ideias, com tabus, num estado de espírito de naturalidade que conquistou a admiração fascinada, embora um tanto apreensiva, da maioria do mundo literário.

<sup>19</sup> As origens do humor são pré-verbais, enquanto que a sagacidade, sátira e paródia dependem de palavras para sua existência. [...] Sagacidade derivou do jogo de palavras, que por sua vez derivou de feitiços

(MERCIER, 1962, p. 5). A constatação de que o humor é independente da possibilidade de decodificação ou manipulação linguística aumenta o indício de que o fazer e o entender humor pode ser um traço da personalidade, uma característica identitária, e assim algo que pode ser apreendido junto da cultura desde a primeira infância. A parcial desvinculação do humor de uma capacidade intelectual o coloca como algo mais puro do ser e, possivelmente, mais universal.

A *Irish Literary Revival*, do século XX, foi conscientemente uma tentativa de reviver a tradição gaélica. Esse esforço em reviver o passado, agregado à afinidade desse período por parte de diferentes partes do mundo pelo macabro e pelo grotesco, conferiu um padrão especial a recentes obras primas da literatura irlandesa escritas em Inglês. Como exemplo pode-se citar a peça de Synge “Playboy do Ocidente” (*Playboy of the Western World* - 1907), que explora as possibilidades cômicas do parricídio, e “O arado e as estrelas” (*The Plough and the Stars* - 1926), de Sean O’Casey, com humor macabro, o qual, para Mercier (1962), pode ser um mecanismo de defesa para o medo da morte.

Segundo Mercier (1962), é comum, ao se falar em características nacionais irlandesas, vir à tona alguma referência à “*Irish wit*”. Isso teria se tornado um clichê, muito embora alguns dos que utilizam a expressão estejam na verdade fazendo menção a humor e não à sagacidade. Para Mercier, a reputação da sagacidade irlandesa se deve mais a uma tradição de brincar com palavras do que com ideias, sendo que os jogos de palavras remontam aos primórdios da literatura Gaélica. Logo, o arcaísmo literário irlandês ajuda a explicar o gênio cômico dessa cultura. Há

*three archaic attitudes which have remained imbedded in the popular beliefs of the Irish: first, that the wisdom can be demonstrated by the propounding or answering of seemingly insoluble riddles; second, that the dexterous use of verbal ambiguity is inseparable from wit and wisdom; third, that truth can be arrived at by witty dialectic. The witty and humorous cross-examination of witnesses who match their own wit and humour against the barrister’s is a part of Irish legal tradition*<sup>20</sup> (MERCIER, 1962, p. 86).

---

<sup>20</sup> Três atitudes antigas que permaneceram incrustadas nas crenças populares dos irlandeses: primeira, que sabedoria pode ser demonstrada pela proposição ou respostas a enigmas aparentemente sem solução; segunda, que o uso habilidoso de ambiguidades verbais é inseparável de sagacidade e sabedoria; terceira, que se pode chegar à verdade pela sagacidade dialética. O interrogatório espirituoso e bem-humorado de testemunha cujas inteligência e humor coincidem com as do advogado é parte da tradição legal irlandesa.

Quando o protagonista Frank ainda é jovem para entender essa cultura e desenvolver esses jogos mentais, o autor McCourt exemplifica a prática no discurso de adultos. Por exemplo, no capítulo VI de ACA há uma referência à Segunda Guerra Mundial, como pano de fundo da história de vida. O mestre de Frank explica que retas paralelas nunca se encontrarão, “embora tenha um judeu alemão que está causando problemas ao mundo com suas ideias sobre linhas paralelas” (McCOURT, 1997b, p. 151), numa referência ao expansionismo empreendido por Hitler. Em TM, com o protagonista adulto, a sagacidade e o jogo com palavras estão no discurso de Frank, bem como de outras personagens. Por exemplo, quando alguém questiona o jovem professor que ele se tornara em Nova York sobre quando abrirá um pub, a exemplo dos irmãos, que estão sendo bem sucedidos nesse ramo de negócios, e Frank responde: “Quando meus irmãos se tornarem professores<sup>21</sup>” ou ainda quando reflete sobre o peso de ser uma “vida hifenizada”: “Gostaria de ser irlandês quando é hora para uma canção ou um poema. Gostaria de ser americano quando leciono. Gostaria de ser irlandês/americano ou americano/irlandês, embora eu saiba que não posso ser duas coisas”.<sup>22</sup>

Mercier (1962) divide a literatura Gaélica ou Irlandesa arcaica nos períodos *Early*, *Middle* e *Modern*. Para esse autor, desde o período da *Early Irish Literature*, o mais antigo, o humor e a sátira cumprem uma função moralizante, principalmente em relação aos defeitos da não hospitalidade e da mesquinhez. Quando os irlandeses haviam perdido seu país para os ingleses e estavam perdendo o direito ao uso de seu idioma, o gaélico, eles ainda podiam, ocasionalmente, comover-se e rir de seus conquistadores. Sua língua, assim como a cultura que ela representa, ainda era um escudo de trás do qual podiam atirar nos ingleses. Divertiam-se com isso fazendo jogos de palavras apesar de que, como observa Mercier, deve ser pequena a satisfação de cujo ataque a condição essencial é que o inimigo nunca venha a entender o discurso de zombaria endereçado a ele.

Segundo Mercier (1962, p. 242), a literatura Irlandesa conta com quatro dons preciosos oriundos da ancestralidade Celta: o contato com um folclore vivo e, assim, com a mitologia; contato com o discurso folclórico vívido; um tradicional senso da profissão de escritor, que é quase um prestígio sagrado pela poesia e pelo

<sup>21</sup> *When my brothers become teachers* (McCOURT, 1999, p. 267).

<sup>22</sup> *I'd like to be Irish when it's time for a song or a poem. I'd like to be American when I teach. I'd like to be Irish/American or American/Irish though I know I can't be two things* (McCOURT, 1999, p. 269).



aprendizado; um tradicional senso da importância suprema da técnica para o escritor, acrescido da crença de que tal técnica deve ser aprendida por imitação, estudo e prática. O humor na literatura irlandesa nasce do folclore, da mágica e da mitologia. “*Wit*” e jogos com palavras permeiam o discurso folclórico irlandês, a sátira é inseparável da tradição de prestígio da poesia, enquanto a paródia cresce naturalmente da obsessão dos poetas gaélicos pela técnica.

“...there is an Irish comic tradition one which can be traced from the very beginnings of Gaelic literature and be shown to flourish in the Anglo-Irish literature of our own day. [...] Anglo-Irish contemporary cannot be fully understood and appreciated without some knowledge of that tradition<sup>23</sup>” (MERCIER, 1962, p. 246).

Para Waters<sup>24</sup> (In: WEITZ, 2014), a Irlanda apresenta uma paisagem cômica como um efeito colateral inevitável do seu passado. Ele considera que a piada que é intrínseca à Irlanda e ao seu povo gravita em torno de uma ideia de cultura. No que se refere às autobiografias de McCourt, que tratam aspectos do sério e do triste de forma humorada, além da tradição irlandesa do trocadilho cômico e do sarcasmo, há a coincidência com relação à origem do nome da cidade em que o protagonista cresce na Irlanda. Segundo Ó’Floinn (2014, p.117), a palavra “*limerick*” está associada a outro gênero literário amplamente praticado em território irlandês e ainda mais antigo que a prática da autobiografia: a poesia. “*Limerick*”, conforme esse autor, refere-se ao nome do verso de cinco linhas que é, às vezes, cômico e vulgar.

Como autobiógrafo e ficcionista, McCourt enriquece a literatura pela construção de uma narrativa que, apesar do subjetivismo, deixa espaço à tensão social e à reflexão histórica. A infância narrada por ele se configura como a representação de um período que rompe com o mito da infância feliz, conforme anuncia já no segundo parágrafo do primeiro livro, ACA: “Foi, é claro, uma infância miserável: uma infância feliz não conta muito” (McCOURT, 1997b, p. 9). Mas McCourt não parece relatar sua história com o intuito tanto de entendê-la. Apesar de lançar, no início de ACA, a suposta indagação de “como foi possível ter sobrevivido”

<sup>23</sup> ...há uma tradição cômica irlandesa a qual pode ser rastreada dos primórdios da literatura Gaélica e pode ser vista florescer na literatura Anglo/Irlandesa dos nossos dias. [...] A contemporaneidade Anglo/Irlandesa não pode ser totalmente entendida e apreciada sem o conhecimento dessa tradição.

<sup>24</sup> WATERS, John. “‘Talk about laugh’: Why is the Irish personality renowned for being so funny but Irish comedy on television somewhat less so?”. In: WEITZ, 2014.

(idem), o resultado desse projeto literário é mais o de dividir com o leitor essa façanha que foi a sobrevivência do que averiguar causas.

## 5. HUMOR COMO VIA PRIVILEGIADA DE COMPREENSÃO DO MUNDO

“Posso eu aprender a sofrer  
Sem dizer algo irônico ou engraçado  
Sobre o sofrimento?”  
(W. H. Auden<sup>1</sup> – “O mar e o espelho”)

Todos os humanos riem, mas não das mesmas coisas ou sob as mesmas circunstâncias, porque o achar algo engraçado é cultural e um enunciado engraçado demanda um elemento de surpresa, que pode funcionar para uns e não para outros. De acordo com Weitz (2014), o humor - uma transação social dedicada, entre outras coisas, a levar ao riso – é uma ferramenta de interatividade altamente sofisticada, encarregado de suavizar o desconforto, ganhar consenso, assegurar ausência de má vontade, seduzir (nos diversos sentidos da palavra), entre outros projetos interpessoais. Esse autor acredita que é pelo bem de nossa sanidade que os humanos estão “equipados” com senso de humor.

Geralmente associa-se o humor à alegria, e isso acontece possivelmente porque os dois estados – humor e alegria – podem levar ao riso. Mas humor e alegria são conceitos diferentes, são sensações que podem existir independentes e descoladas, inclusive, do ato de rir ou sorrir. Assim como é possível uma narrativa nada cômica estimular o riso, também não é impossível encontrar enunciados preñes de humor, dos quais o leitor não se sente estimulado ao riso, seja por motivo relacionado ao texto ou por inclinação pessoal (pode ser um sujeito contido, não habituado a demonstrar fisicamente o quanto é atingido por enunciados humorados, ou um sujeito temporariamente indisposto a rir). Essa constatação antecipa uma das principais características do humor na literatura: a necessidade da participação do leitor para se completar. Mas a intenção agora é apontar o humor como desvinculado do estado de alegria e, sendo assim, passível de acontecer vinculado a outros estados de emoção, como o grotesco, o melancólico, e o triste. Nas autobiografias de Frank McCourt, a possibilidade de humor - já que para ser humor depende de uma decodificação bem sucedida do leitor – é uma forma narrativa, uma maneira de organizar o texto na qual se pode observar a leveza do

---

<sup>1</sup> Wystan Hugh Auden, poeta anglo-americano

humor, que acontece para intensificar o significado triste do que está sendo enunciado.

A base do humor, para Lélia Duarte<sup>2</sup> (In: ANAIS, 1994), é um astucioso jogo de linguagem apresentado em dois níveis: “o da armadilha lúdica e o da sua explicitação” (ANAIS, 1994, p. 14). É um discurso que se aproveita da polivalência da linguagem. Segundo a autora, no campo do humor, a voz que se faz ouvir é a voz da linguagem consciente de si mesma. Quem consegue rir de si mesmo toma distância de si para se ver como um outro, percebe o que existe de representação na vida e balança suas certezas, aproxima-se da fragilidade humana, da inevitabilidade do sofrimento e da “fatalidade da sujeição do indivíduo a uma cultura que o domina” (idem, p. 15). Já para Freud (1996), “[n]ão há dúvida de que a essência do humor é poupar os afetos a que a situação naturalmente daria origem e afastar com uma pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção” (FREUD, V. XXI, 1996, p. 166). Tanto em um como no outro caso, percebe-se no ato de enunciar com humor um distanciamento da vaidade e do superficial das relações, seja entre indivíduos ou do sujeito consigo mesmo, e o direcionamento energético para um estado emocional harmônico, proporcionado pelo relaxamento advindo do riso e da concentração no texto humorado. Sendo assim, é possível depreender do enunciar humor certa maturidade e inteligência emocional. Para Duarte

O humor exhibe sua intenção de produzir incongruências, fingindo ser capaz de opor-se às normas interiorizadas pelo sujeito que as produz e que se sabe capturado pela linguagem. [...] o humor revela-se como consciência de elaboração do texto, ou apresenta-se como exibição de uma criatividade autoconsciente que aparentemente ignora as normas e cria armadilhas para o leitor, de cuja capacidade de aceitação desse jogo depende a compreensão e apreciação do texto recebido (ANAIS, 1994, p. 14).

O humor pode levar ao riso, que por sua vez pode conduzir à reflexão e à visada, por parte do leitor, da personagem como identificação humana, cuja situação vivida pode estar mais próxima do trágico do que do cômico. Frank McCourt escolhe o enfoque do humor para dar o tom de sua narrativa: em episódios cômicos, ele sublinha o triste da situação. Em suas autobiografias, o trágico é comunicado a partir do entendimento do humor. A comicidade em sua obra memorialista é fruto do olhar maduro do escritor sobre as mazelas da juventude, e não significa que a criança,

---

<sup>2</sup> DUARTE, Lélia Parreira. Conferência de abertura do XXVI SENAPULLI. In: Anais **Humor e Ironia na Literatura**.

enquanto vivenciava tais circunstâncias, conseguisse extrair humor dessas situações.

As cenas humoradas, no curso da narrativa de fatos dramáticos, podem introduzir alívio para a intensidade emotiva, além de enaltecer a seriedade do episódio, por contraste. Em ACA, McCourt é “vítima” do despreparo dos pais para a vida adulta, como no episódio da requisição da certidão de nascimento. O que McCourt apresenta logo nas primeiras páginas de ACA é o humor clownesco, que provoca o riso pelo inusitado da peripécia e do descompasso estabelecido entre o gestual do protagonista da situação – o palhaço – e o espaço em que atua. Um exemplo é a cerimônia de batismo de Frank:

*Angela, new mother, agitated, forgot she was holding the child and let him slip into the baptismal font, a total immersion of the Protestant type. The altar boy assisting the priest plucked the infant from the font and restored him to Angela [...] dripping...*<sup>3</sup> (McCOURT, 1997a, p. 9).

O relato, que pode ser interpretado como engraçado pelo descuido da jovem mãe com o bebê e por ser uma peripécia em um ambiente sério, substitui a queixa pela negligência dos pais, sem deixar de apontar suas faltas. Além de humor, esse episódio mostra a ironia do McCourt escritor em comparar o batismo do filho dos católicos Ângela e Malachy com uma imersão total ao estilo de algumas correntes da fé protestante. Nessa fase da narrativa, o narrador refere-se a si mesmo na terceira pessoa, sendo que a referência em primeira pessoa passa a acontecer quando o protagonista tem a partir de três anos, com o episódio do *playground*.

O olhar humorado na narrativa de McCourt não é eschachado, mas está implícito em situações que poderiam ser irrelevantes na totalidade do enredo e que poderiam ser lidas como dramáticas ou poderiam nem ser notadas. É um humor sutil, que quase passa despercebido e que é frequente no período que antecede seu nascimento e nos primeiros anos de vida, e vai se modificando para ironia ou sarcasmo ao passo que o protagonista cresce. Exemplo desse humor sutil é a sentença em que McCourt diz que judeus são “Não muito ativos no departamento de

---

<sup>3</sup> Ângela, mãe de poucos meses, agitada, esqueceu que estava segurando a criança e deixou-a cair na pia batismal, uma imersão total, como a de um batismo protestante. O coroinha que estava ajudando o padre fogueou o infante da pia e o devolveu pingando a Ângela... (McCOURT, 1997b, p. 16).

gorjetas <sup>4</sup> que contém um juízo de valor pelo qual judeus são apegados ao dinheiro, econômicos ou não muito dados à caridade, mas que quase pode passar despercebida por um leitor menos atento, até porque é amenizada pelo argumento de que agem dessa forma “Porque pagam tudo adiantado e não têm que carregar dinheiro <sup>5</sup>”.

Outra característica desse humor é que não está relacionado a episódios felizes, como poderia ser o mais provável, mas sim a aspectos tristes da vida do protagonista e de quem convive com ele. É uma forma de narrativa da qual se pode depreender comicidade e cujo conteúdo é triste, é informação que pode gerar piedade ou melancolia. Considerando que um texto pode-se desdobrar em forma narrativa e conteúdo abordado, o que se tem é humor enquanto forma narrativa, mas que aponta uma tristeza enquanto conteúdo narrado. Assim como humor não é sinônimo de felicidade, nem sempre a reação advinda da percepção de um enunciado humorado será o riso ou a gargalhada. Muitas vezes, a reação de quem se depara com forma humorada de narrativa pode ser arregalar dos olhos e arquear das sobrancelhas, como em um estado de surpresa admiração. Isso porque o humor, principalmente quando associado a assunto triste, pode provocar uma quebra da expectativa da sequência do enunciado. Esse humor que pode espantar porque relacionado a assunto triste é a forma ou estilo narrativo de McCourt.

No início da primeira autobiografia, não há necessariamente um agente praticando humor, mas o engraçado emerge das situações e é uma forma de contar o que poderia ser puramente triste ou dramático. Com o decorrer da narrativa, os episódios de comicidade antecedem enunciados tristes para sublinhar sua intensidade.

Essa opção por narrar o triste a partir do cômico estabelece cumplicidade com o leitor, que se vê “envolvido” pela ação primeiramente pelo convite ao riso e, depois, pelo entendimento do ato dramático. O fato de a comicidade se complementar com a presença de um interlocutor dialoga com o pré-requisito autobiográfico de que esse gênero narrativo, mais do que outros, conta com a cumplicidade de um leitor.

---

<sup>4</sup> *not too active in the tipping department* (McCOURT, 1999, p. 55)

<sup>5</sup> *because they pay everything in advance and don't have to carry cash* (McCOURT, 1999, p. 55)

McCourt aprende a olhar o que é triste de forma espirituosa com os pais, que por sua vez crescem inseridos na cultura irlandesa de comicidade ou capacidade de atenuar a tristeza com o riso. Ele cita como uma frase recorrente de Ângela: “você está com a bexiga perto dos olhos”, cujo objetivo é provocar riso no filho sempre que ele estivesse por chorar. A frase repetida por Ângela quando percebe o sofrimento dos filhos almeja fazer rir pela referência à bexiga, que eles podem associar à urina, a algo risível pelas crianças, e tem como consequência deslocar o pensamento daquilo que estava provocando o choro para algo cômico – a bexiga perto dos olhos, fazer xixi pelos olhos - e adiar o sofrimento, substituindo-o por um sorriso. Adiar o sofrimento, o que é uma das funções do humor segundo Freud (1996), constitui-se o mote da forma de narrar de McCourt, que destaca episódios sofridos com algo cômico ou que ao menos convida o leitor a um sorriso.

É importante destacar que o choro infantil interrompido pela espirituosidade de Ângela não é decorrente de alguma picuinha ou amolação das crianças, mas sempre um choro fundamentado por alguma questão que não deveria fazer parte do universo infantil, como a fome ou o sentimento de impotência quando Frank precisa parar de entregar carvão em função da doença nos olhos e com isso deixa de ganhar dinheiro para ajudar em casa. “A bexiga perto dos olhos” também se refere a alguma periodicidade em chorar, por ser um órgão que enche e precisa ser esvaziado várias vezes ao dia, e não um choro esporádico. Na cena evocada por Ângela da bexiga perto dos olhos, o cômico seria alguém ter lágrimas de urina, ou urinar pelos olhos. Em TM, quando recorda a sentença repetida pela mãe, o autobiógrafo explica a intenção dela: “Eu sei que ela diria isso para provocar uma risada e manter suas próprias lágrimas longe, de forma que nós todos não seríamos intimidados e envergonhados pelas nossas lágrimas<sup>6</sup>”. A passagem também mostra dificuldade em lidar com as emoções e uma saída encontrada por Ângela para dar cabo à situação desconfortável de expressar sentimentalismo.

A temática da urina está presente no discurso da família e dos amigos como mote de comicidade. Além da frase repetida por Ângela, McCourt escutava na vizinhança que seus olhos inflamados pareciam buracos de urina na neve, uma forma humorada de se referir à coloração dos olhos doentes na pele pálida: “Mas

---

<sup>6</sup> *I know she'd say that to bring on a laugh and keep her own tears back so that we wouldn't all feel shy and ashamed of our tears* (McCOURT, 1999, p. 104).

não sei como vou conseguir uma graduação e crescer no mundo sem diploma de ensino médio e dois olhos que parecem buracos de mijo na neve, como todo mundo me diz<sup>7</sup>". Considerando a espirituosidade uma forma da comicidade que é própria de um sujeito, há o enunciado de Bergson para esse termo, pelo qual a pessoa espirituosa não se esquece de si, ela "transparece mais ou menos por trás do que diz e do que faz" (BERGSON, 2001, p. 78). O autor considera que a característica tem a ver com uma forma de pensar, em que a pessoa manipula diferentes ideias, fazendo-as dialogar, construindo com isso enunciados humorados:

Por um lado, vemos que não há diferença essencial entre uma frase cômica e uma frase espirituosa, e por outro lado a frase espirituosa, embora ligada a uma figura de linguagem, evoca a imagem confusa ou nítida de uma cena cômica (BERGSON, 2001, p. 82).

A capacidade de ser cômico, ou a espirituosidade estaria, portanto, relacionada à inteligência emocional. Mas será possível dizer que usar o humor para introduzir a dramaticidade de uma situação de forma acentuada constitui uma técnica narrativa? Se sim, podemos concluir que pode ser empregada tanto na literatura quanto em narrativas cinematográficas. E seria possível dizer que essa técnica acontece, por exemplo, nos filmes de Charlie Chaplin, em que o palhaço Carlitos atua em episódios engraçados, mas que vistos como um todo, enunciam uma mensagem triste. Propp (1992) cita como exemplo de comicidade inserida em uma história dramática o filme de Chaplin *Tempos Modernos*, em que, entre outras cenas cômicas com fundo triste, o herói, um maltrapilho, vai tomar banho em um córrego próximo a seu barraco, mas o riacho é raso e ele se machuca ao jogar-se efusivamente para o banho. "O caso é cômico e triste ao mesmo tempo, característica esta própria dos filmes de Chaplin" (PROPP, 1992, p. 94). A comicidade da cena é reforçada pela ótima disposição do herói para o banho, que saiu do barraco de toalha a tiracolo, e essa disposição é interrompida. Conforme Propp, ocorre um inesperado malogro de uma vontade humana, que gera comicidade. Sobre as comédias de Chaplin, Menezes (1974) considera que

é como se nelas houvesse superposição e interdependência de dois tipos de discursos narrativos, que podem ser decodificados diferentemente (ou concomitantemente) pelo público, conforme seu nível de sensibilidade e argúcia (MENEZES, 1974, p. 11).

---

<sup>7</sup> *But I don't know how I'll ever get a college degree and rise in the world with no high school diploma and two eyes like piss holes in the snow, as everybody tells me* (McCOURT, 1999, p. 64).



Considerando que esses dois tipos de discursos a serem decodificados são o episódio engraçado e o “subtexto” dramático, pode-se dizer que acontece o mesmo nas autobiografias de McCourt. Se é correto dizer que a comicidade “prepara” a audiência, seja de espectadores ou de leitores, para a recepção do que é trágico, podemos pensar que o humor atua nesse sentido porque, ao rirmos, acontece um relaxamento da musculatura, que permite concentrar atenção no que está sendo narrado, um conforto físico que proporciona concentração psíquica ou emocional no enunciado apresentado. Bergson (2001) acredita que “nada desarma tanto quanto o riso” (BERGSON, 2001, p. 102), e Menezes (1974) concorda, ao elaborar como uma das funções do humor “atrair a atenção do próximo e conseguir atitudes favoráveis a uma ação conjugada e a uma reciprocidade de perspectivas” (MENEZES, 1974, p. 9).

Já para Silva<sup>8</sup> (2012), o humor tem a prerrogativa de poder estimular uma fonte de sensibilidade exacerbada, porque os discursos humorados podem possuir potencial de persuasão. E Minois (2003) cita H. Spencer, cuja *Fisiologia do Riso*, de 1891, enuncia que “o riso marca a passagem brutal de um estado de tensão física para um estado de relaxamento, de distensão” (MINOIS, 2003, p. 522). Para Minois, o riso pode ser comparado ao charme físico, uma vez que “aquele que ri não resiste mais” (idem, p. 611).

## 5.1 O RISO COMO ALÍVIO DA ANSIEDADE

Associando o riso a relaxamento do corpo e da mente, podemos entender que ficamos mais propensos a receber uma informação triste com maior intensidade após um episódio cômico. Quando rimos, nos concentramos no que nos fez encontrar comicidade e, assim, receberíamos a mensagem “séria” enunciada a seguir com mais atenção. Seria, então, mais impactante enunciar algo dramático após uma passagem espirituosa ou um conjunto de passagens engraçadas do que iniciar a narrativa pelo trágico.

Freud (1996) considera que a risada é causada primeiramente pelo alívio da ansiedade. Fazer um chiste, ou formular o cômico com duplo sentido, é, para Freud,

---

<sup>8</sup> Hélio Mendes da Silva, em “Expressões da risibilidade: da comunidade do palhaço aos elementos do grotesco”. In: KUYUJIAN e MELLO, 2012, p. 86.

algo prazeroso pela liberdade de pensamento que proporciona, pela possibilidade de retorno ao prazer de brincar com as palavras e combiná-las sem restrição, algo que nos é cerceado conforme nos tornamos adultos, e pelo retorno ao prazer do absurdo, ou seja, um retorno à liberdade de pensamento. Para o psicanalista, a produção do prazer humorístico surge de uma economia de gasto em relação ao sentimento:

Há duas maneiras pelas quais o processo humorístico pode realizar-se. Ele pode dar-se com relação a uma pessoa isolada, que, ela própria, adota a atitude humorística, ao passo que uma segunda pessoa representa o papel de espectador que dela deriva prazer; ou pode efetuar-se entre duas pessoas, uma das quais não toma parte alguma no processo humorístico, mas é tornada objeto de contemplação humorística pela outra (FREUD, 1996, V. XXI, p. 165).

Para Freud (1996), a economia da compaixão é uma das mais frequentes fontes do prazer humorístico, e o humor do sorriso entre lágrimas “[r]etira parte de sua energia do afeto e em troca lhe dá um toque de humor” (FREUD, 1996, V. VIII, p. 216). Assim, o prazer no humor procede de uma economia na despesa com o sentimento. Exemplo dessa forma de humor surge quando um escritor ou narrador descreve o comportamento de personagens de modo humorístico. As próprias personagens

não precisam demonstrar humor algum; a atitude humorística interessa apenas à pessoa que as está tomando como seu objeto e [...] o leitor ou ouvinte partilha da fruição do humor [...] a atitude humorística [...] é possível de ser dirigida quer para o próprio eu do indivíduo quer para outras pessoas; é de supor que ocasione uma produção de prazer à pessoa que a adota, e uma produção semelhante de prazer vem a ser a quota do assistente não participante (FREUD, 1996, V. XXI, p. 165).

As obras permeadas de humor podem provocar, no leitor ou ouvinte, um eco da atitude mental do “humorista” pela expectativa emocional desapontada por quem esperava outra reação. Por exemplo, Frank McCourt anuncia na primeira página que contará uma história triste, mas tão logo começamos a ler, somos surpreendidos pelo humor. O sentimento “economizado”, segundo Freud (1996), se transforma em prazer humorístico. A atitude de Ângela em provocar o riso em Frank com o comentário de se ele estaria com a bexiga perto dos olhos quando está por chorar adia a perda energética com o sofrer e proporciona o prazer do riso. Assim, McCourt aprende desde cedo a adiar o sofrer com humor. Tira o triste do foco da atenção por meio de uma “rebelião” em aceitar a crueldade da vida. De acordo com Freud,

como os chistes e o cômico, o humor tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e de elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor [...] O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais (FREUD, 1996, V. XXI, p. 166).

Para o psicanalista, o humor seria um dos métodos que a mente humana construiu para fugir de uma possível compulsão em sofrer. Por meio da atitude humorística, a pessoa se recusaria a sofrer, e isso sem ultrapassar os limites da saúde mental. Para McCourt, o sofrimento não se apresenta necessariamente como compulsão, mas o conceito do psicanalista se adéqua à utilidade que Ângela dava a sua frase humorada – da bexiga perto dos olhos - e que educou os filhos no distanciamento de pensamentos dolorosos pelo refúgio no engraçado.

No intuito de descobrir a essência do cômico, Freud (1996) desnuda uma conexão pré-consciente com o infantil, que conecta humor e sofrimento e, nesse ponto, se afasta dos conceitos bergsonianos ao vincular o prazer advindo do cômico não a um prazer recordado, mas a uma comparação, e considerar como maior obstáculo para a emergência do cômico a liberação de aflições pela dificuldade que essa tarefa impõe. De acordo com o psicanalista,

o humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração desses afetos, coloca-se no lugar deles. As condições para seu aparecimento são fornecidas se existe uma situação na qual, de acordo com nossos hábitos usuais, devíamos ser tentados a liberar um afeto penoso e então operam sobre estes motivos que o suprimem *in statu nascendi* [...] O prazer do humor, se existe, revela-se [...] ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre: procede de *uma economia na despesa de afeto* (FREUD, 1996, V. VIII, p. 212).

Uma definição possível para o chiste é jogar livremente com as ideias, ou “a habilidade de encontrar similaridades entre coisas dessemelhantes, isto é, descobrir similaridades escondidas” (FREUD, 1996, V. VIII, p. 19). Mas nem sempre o chiste pretende comparar, encontrar similaridades. De acordo com o filósofo Kuno Fischer,

citado por Freud, o chiste seria “a habilidade de fundir, com surpreendente rapidez, várias ideias, de fato diversas umas das outras, tanto em seu conteúdo interno, como no nexos com aquilo a que pertencem” (idem). À característica de aproximar diferenças, agrega-se então a velocidade no arquitetar do chiste, que deve, ele próprio, ser breve. Quanto à característica da brevidade, conforme o psicanalista, assim como o humor em geral, as técnicas de chiste também seriam dominadas por uma tendência à compressão, ou à economia. E, como o humor, o chiste visa a derivar prazer dos processos mentais. Citar essa forma de enunciados cômicos aqui se justifica pela ocorrência desse tipo de construções em que ideias se opõem para em seguida se complementarem humoradamente por quem as decodifica, tanto no texto de McCourt, como na literatura/cultura irlandesa em geral.

Freud (1996) explica a técnica como uma condensação, uma abreviação da mensagem que contém todo o pensamento condensado no chiste, acompanhada pela formação de um substituto. Interessado em decifrar essa técnica, o psicanalista parece ter concluído a importância linguística de composição das sentenças com potencial para chiste, bem como da escolha das palavras e das combinações entre palavras. Conforme explicado no capítulo 4, o jogo de palavras, ou de ideias, é parte importante tanto da literatura irlandesa quanto da comicidade que é característica dessa cultura específica. Os chistes, que pelos exemplos de Freud parecem compor-se de trocadilhos, requerem de quem os produz domínio da língua, da ortografia, do campo lexical. McCourt, que cresce tendo palavras como toalha de mesa e leitura embaixo do poste de luz como jantar, preenche esse requisito para vir a ser arquiteto de chistes. A necessidade de domínio da língua para ter êxito nos trocadilhos nos informa que, muito provavelmente, quando nos apresenta algo assim, o escritor está fazendo uso da imaginação e de sua capacidade intelectual de adulto, muito mais do que reproduzir a cena exatamente como aconteceu ou como ele lembra. Portanto, é possível pensar que McCourt lapida algumas lembranças para torná-las mais interessantes ao leitor e para adequar o episódio ao formato engraçado<sup>9</sup>.

Os chistes exibem, ainda que disfarçadamente, algum *nonsense*, ou estupidez, ou absurdo. De acordo com Freud (1996), a única técnica que caracteriza

---

<sup>9</sup> Escrever o triste com comicidade pode ter sido uma opção do escritor, mas Ellen McCourt acredita que Frank narra suas autobiografias dessa forma porque era como funcionava seu pensamento e como fluía naturalmente seu discurso.

a ironia é a representação pelo contrário, mas ele reconhece a possibilidade de chistes irônicos, que estariam desobrigados dessa regra. Assim, o chiste pode ser hostil, servindo ao propósito de agressividade, sátira ou defesa, tornando possível a satisfação de um instinto. A origem dessa utilidade do chiste estaria em que desde a infância os impulsos hostis contra os outros são reprimidos. “A hostilidade brutal, proibida por lei, foi substituída pela inventiva verbal” (FREUD, 1996, V. VIII, p. 102). O humor pode ser uma válvula para a agressividade e algumas teorias conectam o humor a ódio, sexo, morte e violência verbal. McCourt usa a comicidade, seja por meio de chistes ou outras técnicas, para expor a dureza da realidade em que cresceu e pessoas que lhe foram cruéis, como também para fazer crítica social, o que concorda com o enunciado de Lynch (2009), de que em uma cultura que valoriza a sagacidade rápida e o discurso enfático, a sátira é tanto pessoal quanto social.

Arquitetar chistes, como exercício mental de jogar com as palavras, acarreta prazer. Freud (1996) considera que esse prazer deriva tanto do jogo com as palavras quanto “da liberação do *nonsense* e que o significado nos chistes pretende simplesmente proteger o prazer contra sua supressão pela crítica” (FREUD, 1996, V. VIII, p.127). Assim, os trocadilhos contêm algo de subversivo, pois driblam a censura da disciplina imposta na infância e na juventude, quando Frank tinha de ser obediente como filho, aluno e empregado. Mas o McCourt autor está liberado para censurar o que julgava errado quando era jovem e não podia se expressar com total liberdade. Ou seja, os chistes liberam prazer pelo descarte das inibições.

Um chiste nos permite explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente, devido a obstáculos no caminho; ainda uma vez, *o chiste evitará as restrições e abrirá fontes de prazer que se tinham tornado inacessíveis*. Ele ademais subornará o ouvinte com sua produção de prazer, fazendo com que ele se alinhe conosco sem uma investigação mais detida (FREUD, 1996, V. VIII, p. 103, grifo do autor).

O próprio Freud ressalta a similaridade entre os conceitos de humor, ironia e chiste, e o quanto podem ser inter-relacionados. Ele também alude à necessidade de propensão do interlocutor - no caso, o leitor – para usufruir da comicidade. Só depreenderá comicidade de um discurso quem estiver minimamente propenso a sorrir. O chiste, que para produzir efeito integral no ouvinte deve ser novidade e chegar como uma surpresa, perderia seu efeito de riso se requeresse uma despesa ou um trabalho intelectual. “As alusões feitas em um chiste devem ser óbvias e as

omissões facilmente preenchíveis; um despertar do interesse intelectual impossibilita o efeito do chiste” (FREUD, 1996, V.VIII, p. 144). Teríamos então um enigma no lugar do chiste.

## 5.2 A SEDUÇÃO DO HUMOR

Ao permear de humor sua narrativa, o autobiógrafo sabe que efetua um jogo literário que valoriza a comunicação e “explicita o seu caráter de arte que, ludicamente, liberta o homem do jugo de sua condição humana” (ANAIS, 1994, p. 15). As autobiografias de McCourt não apontam necessariamente para a comicidade em toda sua extensão, mas há situações cômicas em que o motivo engraçado se encontra a distância, misturado à ingenuidade ou à hipocrisia dos costumes. Por exemplo, em TM, quando constata que mesmo usando o uniforme do exército americano, Frank não teria a atenção das pessoas quando descobrissem seu sotaque de Limerick, ao retornar à Irlanda: “Eu poderia fazer um sotaque americano, mas já tentei isso com minha mãe e ela ficou histérica, rindo. Ela disse que soei como Edward G. Robinson debaixo d’água <sup>10</sup>”. Com essa solução narrativa para mostrar algo característico dos costumes do interior da Irlanda e que também foi algo que o feriu durante a juventude – o ajuste ao sotaque – McCourt se coloca numa posição de humildade, despe-se de toda vaidade e convida o leitor a rir da situação que outrora lhe foi incômoda.

Outro exemplo em que esse movimento de “conquista da audiência pelo desarme” pode ser observado é o premiado filme “A vida é bela”, do diretor Roberto Benigni, vencedor do Oscar de filme estrangeiro em 1999. A produção conta um episódio dramático da história da humanidade: o holocausto e a forma como famílias foram separadas em campos de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial. Mas o diretor inicia a narrativa hilariamente, com o protagonista comportando-se como um garçom *clown*. É suposto que o espectador que gargalha e relaxa com a hilaridade das primeiras cenas do filme estará mais propenso a se emocionar com a dramaticidade encenada a seguir, porque seu nível de comprometimento com a narrativa poderá ser maior. Conforme Jodi Sherman (2002), em artigo sobre o humor nos filmes *A vida é bela*, de Benigni, e *O grande Ditador*, de Charlie Chaplin, o riso

---

<sup>10</sup>*I could put on an American accent but I already tried that with my mother and she went into hysterics, laughing. She said I sounded like Edward G. Robinson<sup>10</sup> under water (McCOURT, 1999, p. 114).*

do espectador pode ser uma forma de conexão com as imagens de dor e degradação mostradas ou sugeridas pela obra: “*Laughter itself is a raw, visceral experience; the muscles of the body clench, often to the point of pain, breathing and heart rate increase, eyes tear, and the vocal chords produce loud sounds*” (SHERMAN, 2002, p. 81)<sup>11</sup>. Para essa autora, ao rir com a obra, o leitor ou espectador não pode mais recuar ou se distanciar, porque está então ativamente envolvido. Conforme descrito anteriormente, no início deste capítulo, além do riso e da gargalhada, outra possibilidade de reação por parte do leitor/espectador que decodifica o enunciado humorado pode ser um arregalar de olhos, arquear de sobrancelhas e uma breve abertura da boca, como numa reação de surpresa. Só se surpreende quem está atento ao texto (escrito ou imagético) recebido.

Escrever com humor é parte de uma habilidade em observar tanto o que é peculiar quanto as simplicidades corriqueiras da vida e reposicioná-las de um modo cômico, que de alguma forma conquiste o leitor. Interessado em determinar os procedimentos que impulsionam a comicidade, Henri Bergson (2001), em *O riso*, chega a alguns postulados:

- 1) A comicidade só existe no que é humano;
- 2) A insensibilidade acompanha o riso. “Parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranqüila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção” (BERGSON, 2001, p. 3). Segundo o autor, para rir de uma pessoa que nos inspira piedade ou afeição é preciso, ainda que por alguns instantes, esquecer essa afeição, calar essa piedade. De acordo com Bergson, “para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura” (idem, p. 4).
- 3) “Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados” (idem, p. 4). Ou seja, a comicidade mantém relação com a interação humana, já que “o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (idem, p. 5).

---

<sup>11</sup> Rir é em si uma experiência crua, visceral; os músculos do corpo se contraem, frequentemente a ponto de doer, as frequências cardíaca e respiratória aumentam, os olhos lacrimejam, e as cordas vocais produzem sons altos

O humor nas autobiografias de Frank McCourt aponta para uma relação com os postulados de Bergson (2001). Faz sentido que, para apreender o humor do escritor americano/irlandês, tenhamos de nos posicionar numa atitude parcialmente insensível, porque é um humor que brota da história de uma criança faminta, vivendo em condições miseráveis. É possível, no entanto, ir além da piedade pela criança, porque ela sobreviveu a tudo que passou, cresceu e se tornou um adulto lúcido o suficiente para relatar essa história, e não apenas relatar, mas fazer isso com humor! Logo, a tristeza apresentada já foi superada e podemos rir sem culpa, já que é o próprio Frank, que foi a criança faminta, quem está extraíndo humor da tristeza. Se o leitor toma a narrativa como um sofrimento atual e mantém a concentração na própria piedade pelas mazelas descritas, dificilmente verá humor em ACA e TM. Segundo Bergson, a explicação de um ato engraçado não está necessariamente no ato em si, mas naquilo que ele nos sugere e é às sugestões humoradas de McCourt que podemos rir, não dos fatos, porque esses são tristes.

Propp (1992), no entanto, discorda de Bergson (2001) quanto à necessidade de anestesia do coração para que a comicidade se manifeste. Ele pensa que isso só é verdadeiro no riso de zombaria, ligado à comicidade dos defeitos humanos, mas falsa quanto aos outros tipos de riso. Para rir, não é necessário ser, segundo Propp, ainda que por um momento, cruel ou insensível às desgraças alheias. Ele explica que

a primeira condição para a comicidade e para o riso que ela suscita consistirá no fato de que quem ri tem algumas concepções do que seria justo, moral, correto ou, antes, um certo instinto completamente inconsciente daquilo que, do ponto de vista das exigências morais ou mesmo simplesmente de uma natureza humana sadia, é considerado justo e conveniente (PROPP, 1992, p. 173)<sup>12</sup>.

Ainda que discorde do filósofo, com esse enunciado, Propp compactua com a ideia dele do riso que nivela, que corrige as diferenças. Analisando a comicidade das

---

<sup>12</sup> Conforme Boris Schnaiderman, no prefácio de *Comicidade e Riso*, tanto Mikhail Bakhtin, com seu estudo sobre o riso na Idade Média através da obra de Rabelais, quanto Valdimir Propp voltaram seus interesses para o estudo do humor enquanto sofriam perseguições pelo estado stalinista, quando os dois autores estavam “em meio ao sombrio e terrível da vida russa e sofrendo na pele as vicissitudes da época” (PROPP, 1992, p.7). Essa constatação dialoga com a opção de McCourt em narrar sua juventude triste de forma humorada. Parece que, para esses autores, o humor não é gratuito, mas uma paga da vida, um brinde da maturidade de quem já conheceu de perto o terror e percebe que o humor pode salvar a sanidade. Da opção desses autores em escrever sobre humor ou de forma que se depreenda humor fica que a capacidade de olhar a vida e o passado sob o prisma do humor pode ser um desdobramento de ter sentido algo do horror de uma experiência dolorosa.



autobiografias de McCourt, o enunciado de Bergson (2001) é válido no sentido de que o leitor percebe o humor graças ao distanciamento que o narrador/protagonista tem da tristeza narrada, e com isso a piedade do leitor também é amenizada, sendo possível encontrar humor em algo que, num primeiro instante, é apenas triste.

Nós, brasileiros, somos experimentados na arte de extrair humor da própria desgraça: pelo menos desde o fim do período ditatorial que terminou, teoricamente, em 1985, os brasileiros fazem pilhéria abertamente dos próprios problemas políticos e sociais. O humorista brasileiro Ziraldo (PINTO, 1970) ajuda a entender o distanciamento postulado por Bergson ao explicar que “o humor não pode se deixar envolver pelo seu tema [...] nem comprometer-se com ele. [...] É impossível ver o lado humorístico de um problema na medida em que você está envolvido por ele” (PINTO, 1970, p. 27).

Humor pode ser também um mecanismo de defesa contra a inumanidade e as sociedades autoritárias, e McCourt usa esse mecanismo em defesa da criança que foi, em prol de reforçar o quanto ele e os irmãos foram negligenciados e no mérito deles em como sobreviveram em um espaço em que tudo contribuía para aniquilá-los: a cidade úmida, a comunidade preconceituosa, o beco sem rede de esgoto, o pai alcoólatra, a mãe apática, a igreja hipócrita, os mestres cruéis. Nos momentos em que o riso pode aflorar nas obras analisadas, a mensagem aponta para o abandono instaurado por esses fatores. Em alguns desses casos, o trágico e o cômico são articulados na ambiguidade “chistosa” promovida pela ironia ou pelo sarcasmo, que pode ser considerado uma forma de humor mais ácido.

Na maior parte das vezes, Frank não atua como agente das situações espirituosas. O humor está na situação, ou quem atua como agente engraçado é outra personagem. Em ACA, é geralmente alguém que o narrador/protagonista pretende ridicularizar ou de quem pretende salientar a ignorância ou o despreparo em determinada esfera. Uma exceção a isso é o episódio em que Frank dança com um só sapato na casa de um colega, o que leva o pai do menino a perguntar para Ângela se o filho é um pouco estranho. “Dancei ao redor do quarto com um sapato só, porque esqueci de tirá-lo” (McCOURT, 1997b, p. 164). Esse exemplo é uma ação de Frank que desencadeia a comicidade, ainda que sem objetivo de expor ou ridicularizar alguém. Mas o humor raramente é gratuito em McCourt. Aqui, a comicidade revela o espanto da criança diante de uma família em situação de

miséria maior que a sua própria, e, portanto, não há drama diretamente ligado a ele. Quando o drama é alheio, não se faz necessário o artifício do humor com objetivo de intensificar a tristeza da situação e o protagonista pode aparecer como agente cômico.

Uma das formas de McCourt narrar sua história com humor, utilizada principalmente em *ACA*, é o discurso direto em que um adulto ou alguém mais experiente enuncia um conceito e em seguida esmiúça esse conceito por meio de perguntas para algum subordinado ou para crianças, buscando confirmar o entendimento do que foi enunciado. Os fragmentos assim podem ser uma crítica à forma repetitiva e baseada em decorar sentenças, empregada pelos mestres, no período escolar de Frank. Segue como exemplo um discurso sobre a Hóstia Sagrada proferido por um professor que é ridicularizado na narrativa de McCourt pela mecanicidade com que age:

*He paces back and forth, waves his stick, tells us we must never forget that the moment the Holy Communion is placed on our tongues we become members of that most glorious congregation [...] that for two thousand years men, women and children have died for the Faith, that the Irish have nothing to be ashamed of in the martyr department. Haven't we provide martyrs galore? Haven't we bared our necks to the Protestant ax? Haven't we mounted the scaffold, singing, as if embarking on a picnic, haven't we, boys?*

*We have, sir.*

*What have we done, boys?*

*Bared our necks to the Protestant ax, sir.*

*And?*

*Mounted the scaffold singing, sir.*

*As if?*

*Embarking on a picnic, sir*<sup>13</sup> (McCOURT, 1997a, p. 135).

---

<sup>13</sup> Ele passeia para cima e para baixo, sacode sua vara, diz que nunca devemos esquecer que no momento em que a Hóstia Sagrada é colocada na nossa língua, nos tornamos membros da congregação mais gloriosa, [...] que por dois mil anos homens, mulheres e crianças morreram pela fé, que o irlandês não tem nada de que se envergonhar no que diz respeito aos mártires. Não fornecemos mártires em abundância? Não mostramos nossa nuca à foice protestante? Não subimos cantando no palco da morte, como se embarcando num piquenique, meninos?

Subimos, mestre.

O que fizemos, meninos?

Mostramos nossa nuca à foice protestante, mestre.

Que mais?

Subimos cantando no palco da morte, mestre.

Como?

Como se embarcando num piquenique, mestre (McCOURT, 1997b, p. 121-122).

Nesse exemplo, a comicidade parte do automatismo das respostas dos alunos. Conforme assinalou Bergson (2001), o automatismo nos faz rir quando é um automatismo próximo da simples distração.

Quando Frank cresce, os episódios de humor para destacar acontecimentos que foram tristes ou incompreensíveis na sua infância vão sendo, pouco a pouco, substituídos pela reflexão do narrador/protagonista, o que leva aos enunciados de ironia ou sarcasmo. Como quando ele tem onze anos e, em função de uma hospitalização da mãe, vai com os irmãos passar alguns dias na casa da tia Aggie. Ela, que anteriormente é muitas vezes descrita com humor por ter sido insensível, é, em certo momento, foco da reflexão de Frank:

*I don't know why she's always angry. Her flat is warm and dry. She has electric light in the house and her own lavatory in the backyard. Uncle Pa has a steady job and he brings home his wages every Friday. [...] You can tell she never has grand times like that. Electric light and a lavatory but no grand times<sup>14</sup> (McCOURT, 1997a, p. 283-285).*

Em TM, muitas vezes, McCourt não foca a narrativa em si, ao contrário do que acontece predominantemente em ACA, em que ele figura como centro de quase todos os episódios. Na segunda autobiografia, a história de vida é narrada muito a partir da convivência com personagens secundárias, das quais são destacados episódios humorados que sublinham a miséria, ou a falta de perspectiva, ou a tristeza que aquela personagem enfrentava e que, de certa forma, dialoga com o momento vivido por Frank, então uma testemunha do drama alheio, autorizada a transformar esse drama em comicidade. Por exemplo, quando tem caxumba, ele é levado ao hospital por um oficial do exército que atua como agente de humor pela forma fanática com que administra sua fé. O humor irrompe também da atitude cautelosa de McCourt para com ele: “Há espuma nos cantos da sua boca e eu sei por ter crescido em Limerick que esse é um claro sinal de loucura e se eu não me ajoelhar com John Calhoun ele pode se tornar violento em nome de Deus<sup>15</sup>”. O fragmento também é indicativo da presença de doenças mentais entre aqueles com

<sup>14</sup> Não sei porque ela está sempre com raiva. Seu apartamento é quente e seco. Tem luz elétrica na casa e seu sanitário fica no quintal. Tio Pa tem um emprego bom e traz o salário para casa todas as sextas-feiras. [...] Dá para ver que ela nunca se diverte assim. Toda aquela luz elétrica e o sanitário, mas nunca se diverte (McCOURT, 1997b, p. 248 - 250).

<sup>15</sup> *There's froth at the corners of his mouth and I know from growing up in Limerick that's a sure sign of lunacy and if I don't drop to my knees with John Calhoun he might turn violent in the name of God* (McCOURT, 1999, p. 97).

quem Frank conviveu, em Limerick. E atua como crítica à pouca atenção destinada à saúde psíquica dos oficiais do exército americano durante a Guerra da Coreia.

### 5.3 IRONIA HUMORESQUE

A ironia no texto de McCourt pode ser vista como um elemento que compõe o enunciado humorístico. Conforme Muecke (1995), em matéria de ironia, é impossível acertar todos os relógios por um só. Para ele, o fenômeno que vemos, a que reagimos e que praticamos deve ser distinguido tanto da palavra “ironia” quanto do conceito da figura de linguagem pela qual se diz o contrário do que é enunciado. O autor explica que no final do século XVIII a palavra “ironia” assume significados novos, sem que os antigos se perdessem. Os significados incorporados destacam a natureza dupla da ironia, ora instrumental (alguém sendo irônico), ora observável (coisas vistas ou apresentadas como irônicas). Segundo Lélia Parreira Duarte (2006), ironia implica o reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. O conceito abrigaria então uma contrariedade, para a qual a autora atenta que pode ser tomada como uma diferença, ou seja, a ironia expressa mais do que diz.

De fato, na obra de McCourt a definição de ironia é mais abrangente, significando o que pretende, mas de forma a despertar o *nonsense* da situação. Suas ironias possuem quase sempre um tom cômico, principalmente se o narrador utiliza tempo presente e se são enunciadas por McCourt como criança. Como no fragmento: “Tentei me balançar sozinho, mas só o que faço é me mover para a frente e para trás e fico com raiva porque Freddie e Malachy estão rindo do jeito que eu me balanço. São grandes amigos, agora, Freddie, sete anos, Malachy, dois” (McCOURT, 1997b, p. 20). Uma das principais características da ironia em McCourt é o choque provocado no leitor pela lucidez de quem enuncia uma verdade crua, como a constatação da “criança”, no exemplo acima, da fragilidade da amizade entre crianças de 7 e 2 anos. É uma ironia sutil que, quando decodificada, soa como comicidade por ter sido formulada por McCourt como criança.

Para que humor e ironia funcionem juntas, é preciso “que haja uma interação, uma cumplicidade entre quem pronuncia e quem recebe o discurso” (KUYUMJIAN e MELLO, 2012, p. 128). Assim como a autobiografia e a potencialidade de humor em

uma narrativa, também a ironia depende de um leitor atento e participante. Conforme Duarte (2006), essa característica da ironia na literatura pode acontecer porque a linguagem não tem significados fixos. Nesse sentido, a estrutura comunicativa irônica é provocada pelo estranhamento e entendê-la se relaciona com sagacidade.

Quanto à característica do humor em corrigir as diferenças no sentido de ver comicidade a partir de um ponto de vista que determina o que é o correto, há comicidade no texto de McCourt também na variação linguística do discurso da tia Aggie quando a família chega a Limerick. As crianças interpretam como um falar errado e, por isso, riem. O erro linguístico cometido pela tia é a expressão “ye” para se referir à segunda pessoa do plural, uma variação do “you” de segunda pessoa do plural, e que é amplamente utilizada no interior da Irlanda<sup>16</sup>: “*In the morning, Aunt Aggie came for her bicycle telling us, Will ye mind yeerselves, will ye? Will ye get out of my way?*”<sup>17</sup> (McCOURT, 1997a, p. 58).

O interdiscurso irônico pode conferir ao texto um tom cômico ou jocoso. Exemplo disso é a forma como o Frank criança se refere à cerveja preta típica irlandesa, que o pai consome antes de chorar e cantar. Como criança atrelada às regras de uma comunidade machista e submisso a normas de conduta católica, o narrador retoma o entendimento infantil de que o direito de chorar, para os homens, estaria vinculado ao consumo de bebida alcoólica: “papai, tio Pa Keating e tio Pat Sheehan parecem tristes mas não choram e achei que se você é homem, só pode chorar quando toma aquele negócio preto feito de malte” (McCOURT, 1997b, p. 74-75).

É irônico e funciona como crítica à mentalidade da época dramatizada que a contrariedade a uma norma católica proporcione conforto aos McCourt: Frank consegue dinheiro para proporcionar um jantar decente à família, com presunto, tomates, pão, manteiga e geléia, com a venda das páginas que deveriam ter sido

<sup>16</sup> Informação fornecida por Simon Deevy, funcionário do Frank McCourt Museum, em 2019, à época em que fui voluntária, durante o Doutorado Sanduíche, em Limerick. Esse episódio é sempre repetido por Simon no *tour*, quando fala da chegada dos McCourt a Limerick e do estranhamento das crianças à forma de falar dos parentes do interior da Irlanda, sendo que o motivo do humor é plenamente entendido pelos turistas irlandeses e ingleses conhecedores dessa expressão “ye”.

<sup>17</sup> De manhã, tia Aggie vem pegar a bicicleta nos dizendo, ôceis olhem por onde andam, ôceis vão sair do caminho?

descartadas de uma revista protestante, com reportagem sobre métodos contraceptivos e que na Irlanda foi uma matéria censurada<sup>18</sup>:

*Mr. McCaffrey runs into every shop with us behind him. He grabs the magazines, hands each of us a pile and tells us start tearing [...] tells them, Government orders [...] There is filth in John O'London [...] that's not fit for any Irish eyes and we are here to do God's work. [...] We throw the pages on the floor of the van and when Mr. McCaffrey is in a shop arguing we stuff some into our shirts. There are old magazines in the van and we tear and scatter them so that Mr. McCaffrey will think they're all page sixteen*<sup>19</sup> (McCOURT, 1997a, p. 409-410).

Não há sentimento de culpa em McCourt pela desobediência ao chefe, porque ele nem sabia o significado de controle de natalidade e, como no episódio do velório do amigo, sua prioridade é a alimentação dele e da família, que nesse dia é patrocinada pela venda das páginas proibidas. Como ironista, McCourt assume uma atitude crítica em relação a si mesmo, à família e aos moradores de Limerick, por exemplo, quando conta que algumas famílias do beco comemoram a Segunda Guerra Mundial, pois graças a ela os maridos foram chamados para trabalhar na Inglaterra e estão enviando dinheiro para comida e eletricidade. O humor irônico assume, assim, a característica de ser crítico, carregado de historicidade.

<sup>18</sup> De acordo com Anthony Keating (2014), o Ato de Censura de Publicações, de 1929, marcou um desenvolvimento significativo para a inclusão dos ensinamentos católicos irlandeses no sistema legal do Estado Livre. *"The 1929 of Publications Act was the product of pressure from well organised Catholic lay organizations and the hierarchy of the Irish Catholic Church"* (KEATING, 2014, p. 68). Tal ato se referia a assuntos como sexo, moralidade sexual, contracepção e aborto em publicações irlandesas e nas publicações estrangeiras que poderiam circular na nova República. Para Keating, o Ato foi uma *"campaign that had at its heart the desire to control the actions and thoughts of the Irish people"* (p. 67). Posicionar-se contra a censura significava ser anti-igreja e anti-irlandês (p. 73).

O Ato dura até 1949, tendo vigorado por quase todo período em que McCourt vive em Limerick. Quando alude à necessidade de se desfazer de páginas de uma revista, na qualidade de entregador da Eason, McCourt pode estar fazendo referência a um contratempo que aconteceu em um passado recuado ao presente diegético: em 1934, F. O'Reilly, gerente da Sociedade da Verdade Católica da Irlanda entra em desacordo em uma série de correspondências trocadas com o protestante Charles Eason, proprietário da distribuidora de livros e revistas Eason, por esse último estar distribuindo um título que a referida Sociedade considerou inapropriada ao público irlandês. O título em questão era a revista britânica *The Freethinker*, fundada em 1881 e declarada pelo seu editor, G. W. Foote como antirreligiosa, anticristã, contrária a superstições em geral e comprometida com a divulgação de pesquisas científicas: *"and it will not to scruple to employ for the same purpose any weapons of ridicule or sarcasm that may be borroewd from the armoury of Common Sense"* (p. 74).

<sup>19</sup> O Sr. McCaffrey corre para dentro de cada loja com a gente atrás dele. Pega as revistas, entrega uma pilha para cada um de nós e nos manda começar a rasgar [...] diz, são ordens do governo [...] Têm imundice no *John O'London's Weekly* [...] que não serve para os olhos irlandeses e estamos aqui a serviço de Deus. [...] Jogamos as páginas no chão do furgão e quando o Sr. McCaffrey está numa loja discutindo com o dono, enfiamos as páginas dentro de nossas camisas. Há revistas antigas no furgão e rasgamos as páginas e as espalhamos, assim o Sr. McCaffrey vai pensar que são as páginas dezesseis" (McCOURT, 1997b, p. 355).

A ironia permeada pelo humor, como a de McCourt, seria “ironia humoresque” ou um tipo de ironia cuja intenção não é dizer algo para significar o oposto, mas manter a ambiguidade para demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo. Para explicar esse conceito, Duarte (2006) cita Vladimir Jankélévitch (1964), para quem ironizar vincula-se ao distanciamento e questionamento do si mesmo, ideia atrelada à memória e, portanto, também à autobiografia.

A ironia humoresque surge da mistura dos tons cômico e sério na narrativa, numa tentativa de representação mais verossímil do real, como no contraste entre o sublime e o ridículo, o trágico e o cômico. Por exemplo, quando escreve “*Jesus and the Weather*”, Frank está sendo cômico e irônico, misturando assunto sagrado em contexto profano, ao sugerir que, em Limerick, leva uma vida ainda mais difícil do que a de Jesus. Para Brait (1996), em certos casos, a ironia concretiza e delimita o aspecto do humor de não ser necessariamente cômico, porque a ironia pode conter um efeito humorado enquanto é provocativa: “tanto humor quanto ironia dizem respeito a uma série de artifícios expressivos produzidos em diferentes níveis linguísticos” (BRAIT, 1996, p. 14). Como quando os homens da Sociedade São Vicente de Paulo visitam a casa dos McCourt e escolhem um nome mais adequado que “Itália” para nomear o andar de cima:

*One night there is a knock on the door and Mam sends me down to see who it is. There are two men from the St. Vincent de Paul and they want to see my mother and father. I tell them my parents are upstairs in Italy and they say, What? [...]*

*They're careful the way they step into the lake in the kitchen and they make tsk tsk and tut tut noises and they tell one another. Isn't this a disgrace? Till they get upstairs to Italy [...]*

*I have to go downstairs again and show the men where to step to keep their feet dry. They keep shaking their heads and saying, God Almighty and Mother of God, this is desperate. **That's not Italy they have upstairs, that's Calcutta**<sup>20</sup> (McCOURT, 1997a, p. 113-114).*

---

<sup>20</sup> Uma noite alguém bate na porta e mamãe me manda descer para ver quem é. São dois homens da São Vicente de Paulo e querem falar com minha mãe e meu pai. Digo para eles que meus pais estão lá em cima, na Itália, e eles dizem o quê? [...]

Eles tomam cuidado ao passar pela cozinha alagada e fazem tch tch e humm humm e falam um para o outro isto não é uma calamidade?, até subirem e chegarem na Itália. [...]

Tenho de descer de novo e mostrar aos homens onde pisar para não molharem os pés. Continuam balançando a cabeça e dizendo, Deus todo-poderoso e Minha Nossa Senhora, isto é uma calamidade. **Não é a Itália onde vivem lá em cima, é Calcutá**” (McCOURT, 1997b, p. 103-104, grifo meu).

A sentença contém comicidade no distanciamento contido em uma criança abrir a porta de uma casa miserável, na Irlanda, e responder que os pais estão na Itália, quando não tinham condições para as necessidades básicas, e é irônica, porque substitui a Itália, país quente, porém economicamente desenvolvido em relação à Irlanda àquela época, por Calcutá, cidade indiana também quente, mas cuja precariedade no que diz respeito a políticas públicas combina mais com a inundação por chuva e esgoto da casa dos McCourt.

Brait (1996) aponta diferenças entre o riso e o cômico, entendendo o riso como um fenômeno fisiológico, e o cômico como uma construção da linguagem. Ela cita Denise Jardon, que acomoda ironia, sátira, humor e paródia como tipos de discursos cômicos, “com base numa perspectiva que privilegia a abordagem linguística, bem como o fato de esses quatro tipos de discurso estarem de alguma maneira relacionados ao riso” (JARDON, 1988 apud BRAIT, 1996, p. 58). De acordo com Brait (1996), conceber a ironia como uma forma de discurso permite

compreender o humor, a paródia, a intertextualidade, a interdiscursividade e outros elementos elencados no universo anteriormente mencionado, como mecanismos que participam, ao mesmo tempo ou não, da estruturação de um discurso irônico, ou que se oferecem como efeito de sentido provocado pela ironia (BRAIT, 1996, p. 58).

Muitos fragmentos irônicos em McCourt são caracterizados por certa maldade propositadamente explicitada por parte de quem enuncia, a personagem exposta como agente da ironia ou do cômico. Assim como as tiradas cômicas, também os episódios dessa “maldade esclarecedora” quase nunca partem do narrador/protagonista, mas estão no discurso de outra personagem, geralmente a quem Frank atribui características negativas: a avó má, os homens que “fiscalizam” a pobreza da família dele... Para Muecke (1995), uma das causas da ironia na narrativa é os maus tornarem-se vítimas de maldade, pela baixa probabilidade de que isso aconteça fora de um contexto literário. No texto de McCourt, isso acontece à medida que os maus são ridicularizados, mostrados em ações exageradas, expostos pela sua ineficiência ou inaptidão no trato social.

Quando o comentário irônico parte da criança Frank, fica acentuado o tom cômico da situação. Por exemplo, Frank e os irmãos são acostumados a ser acordados no meio da noite pelo pai que, alcoolizado e melancólico pela situação



política irlandesa, coloca os garotos para fora da cama para que, ainda sonolentos, jurem morrer pela Irlanda. Nas vésperas da primeira comunhão, o professor de Frank ressalta a importância de morrer pela fé: “O mestre diz que é uma coisa gloriosa morrer pela fé e papai diz que é uma coisa gloriosa morrer pela Irlanda e eu me pergunto se existe alguém no mundo que nos quer vivos” (McCOURT, 1997b, p. 112). Antes da crisma, os padres contam que essa cerimônia dá o direito de morrer e ser mártir: “Morrer de novo. Quero dizer para eles que não vou poder morrer pela Fé, porque já estou alistado para morrer pela Irlanda” (idem, p. 187). Esses exemplos expõem tanto a negligência do pai quanto o exagero católico no sistema educacional regido pela igreja. O humor está na ponderação da criança sobre a inutilidade de morrer por alguma causa e a ironia reside na consciência do pequeno Frank da inexorabilidade da morte, o que não ocorre aos adultos, que deveriam zelar pela vida das crianças e não impor-lhes a tarefa de serem mártires. Aproximando humor e ironia, Bergson (2001) ressalta o caráter linguístico das duas práticas:

Ambos são formas de sátira, mas a ironia é de natureza oratória, enquanto o *humour* tem algo mais científico. Acentuamos a ironia deixando-nos elevar cada vez mais pela ideia do bem que deveria existir: por isso é que a ironia pode exaltar-se interiormente até tornar-se, de algum modo, eloquência sob pressão. Para acentuar o *humour*, ao contrário, descemos cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com a indiferença mais fria (BERGSON, 2001, p. 95).

Brait (1996) atenta para que “a ironia só pode ser detectada na medida em que dois enunciados forem tomados como uma unidade coerente, que tem alguns elementos de coesão instauradores dessa coerência” (BRAIT, 1996, p. 65). A autora destaca outro elemento no conjunto das reflexões sobre o discurso irônico: “é o aspecto que centraliza o eixo produtor da ironia entre a tensão existente entre dois polos, ou seja, o do ‘sentido literal’ e o do ‘sentido figurado’” (idem, p. 72). Em muitas situações, o efeito humorístico acontece porque o leitor faz a opção por um sentido, literal ou figurado, e o efeito irônico acontece quando o leitor percebe os dois sentidos ao mesmo tempo.

[O] discurso irônico joga essencialmente com a ambiguidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla decodificação, isto é, linguística e discursiva. Esse convite à participação ativa coloca o receptor na condição de co-produtor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor (BRAIT, 1996, p. 96).

Esse conceito possibilita nomear as ocorrências do discurso irônico em McCourt como, de fato, ironia, além de ressaltar a participação do leitor no discurso humorado/irônico. O efeito irônico é instaurado pela ambiguidade entre as referências explícitas e as implícitas. Conforme Beth Brait:

A multiplicação das possibilidades de interpretação desse processo de captação de um efeito irônico advém de um conjunto de aspectos dimensionados discursivamente e que incluem a manipulação, a sedução, visando a cumplicidade para um ponto de vista, para uma determinada postura. Por essa perspectiva, o processo irônico é necessariamente um processo metaenunciativo que diz respeito às relações existentes entre o sujeito e sua linguagem (BRAIT, 1996, p. 198).

Exemplo de ironia num processo metaenunciativo, que conecta relações entre os sujeitos e a linguagem, no texto de McCourt, é o fragmento da aproximação de Frank com o Sr. Timoney. Entregando jornal com o tio Pat, Frank conhece esse senhor, que o paga para ler porque não enxerga bem. Ele pede que o garoto pegue na estante *As viagens de Gulliver*, mas o que Frank deve ler é o ensaio que está no final do livro: *A Modest Proposal*. Os dois textos são de autoria do irlandês Jonathan Swift, mas diferem quanto ao teor da narrativa. Enquanto *As viagens de Gulliver* é ficção, o ensaio escrito em 1729 e cujo título completo pode ser traduzido como “*Uma modesta proposta para prevenir que, na Irlanda, as crianças dos pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para torná-las benéficas para a República*”, consiste de uma proposta sarcástica para diminuir a superpopulação de pobres na Irlanda, solucionar a questão da fome e, ao mesmo tempo, apontar a possibilidade de geração de empregos. A sugestão de Swift, que então já contava com prestígio como escritor, é para que os pobres vendam seus bebês com um ano de idade para que sejam servidos como iguaria nas mesas de quem pudesse pagar, diminuindo a pobreza das famílias provedoras de bebês e gerando trabalho para quem desejasse desenvolver utensílios feitos da pele das crianças. De forma irônica e afrontosa à mentalidade católica, cuja normatização estimulava a reprodução sem se importar com o empobrecimento das famílias, Swift assegura que os bebês serviriam a vários pratos e a introdução deles na culinária faria diminuir a crescente massa de jovens pobres que se envolvem com o crime por não ter alternativa, na Irlanda do século XVIII:

Foi-me garantido por um muito sábio americano do meu conhecimento, em Londres, que uma criança jovem e saudável, bem alimentada, com um ano de idade, é do mais delicioso, o alimento mais nutriente e completo – seja

estufada, grelhada, assada ou cozida. E não tenho qualquer dúvida de que poderá igualmente ser servida de *fricassé* ou num *ragout* (SWIFT, 2004, p. 3).

É interessante que o Sr. Timoney pergunte a opinião do garoto sobre o texto. McCourt não escreve sobre qual foi sua opinião ou se ficou chocado naquela ocasião, mas o fato de lembrar desse episódio para incluir em seu primeiro livro é indicativo de que Swift o marcou de alguma forma. Até porque, o humor negro<sup>21</sup> ou o escárnio do autor de *As viagens de Gulliver* é do mesmo tipo que McCourt faz em ACA e em TM. É essa “temperatura” de humor que Frank coloca nas páginas de suas autobiografias.

Além da ironia contida no ensaio, esse fragmento da leitura de Swift concentra uma tripla ironia em ACA. Há ironia por parte do Sr. Timoney, que possui uma cachorra que quase come suas visitas vivas, em pedir a Frank, uma criança pobre vinda de uma família com muitas outras crianças (e Timoney sabe disso porque outro sobrinho de Pat já havia lhe entregado jornal) para ler um ensaio em que é sugerido que se comam crianças de famílias numerosas e pobres. Há ironia também por parte da editora, ao colocar *A Modest Proposal* no final de *As viagens de Gulliver*, um texto que pode interessar a crianças. E, ainda, há ironia do escritor McCourt ao relatar o comentário de Ângela quando pergunta ao filho o que o Sr. Timoney pediu que ele lesse: “ela diz está bem, é apenas um livro infantil” (McCOURT, 1997b, p. 176). Mais tarde, quando está em tratamento pelo problema nos olhos, Frank encontra o Sr. Timoney no hospital. O homem se queixa de tudo que lhe foi tirado e pergunta, ironicamente: “Não acha que este mundo é uma piada?” (idem, p. 230), levando Frank, mais uma vez, a refletir sobre a possibilidade de humor implícito em tudo que nos cerca, inclusive no que é triste, como as queixas pelas perdas do senhor Timoney. Mercier (1962) destaca a importância de Swift na história da literatura humorada irlandesa ao considerar que o autor adiciona um novo

---

<sup>21</sup> A expressão “humor negro” foi introduzida pelo surrealista André Breton, na 1ª edição da *Anthologie de l’humor noir* (1939), um conjunto de textos em que o humor negro aparece como “uma revolta superior do espírito” (KUYUMJIAN e MELLO, 2012, p.67). Nascida no Surrealismo, a expressão “humor negro” era sinônima de denúncia e revolta. Mas, segundo Edileuza Penha de Souza, no capítulo “A seriedade do riso e do risível no humor negro de Maurício Pestana” da obra recém citada, a expressão “humor negro” já se fazia presente nas intervenções Dadaístas, bem como na literatura e na pintura Surrealistas de 1920.

elemento à tradição cômica gaélica: a ironia, com a qual tem início a sátira Anglo/Irlandesa<sup>22</sup>.

O fato de a ironia resultante do comentário de Ângela sobre a leitura que Frank faz para o Sr. Timoney ter sido de uma história infantil resulta de sua ingenuidade. Muitas vezes a ingenuidade é o estopim da comicidade em McCourt. Certos excertos de sarcasmo também podem ser classificados como chistes, forma humorística que Moraes (1974) explica como agressão bem empacotada, ou, “do ângulo intelectual, o ponto mais alto do riso adulto” (MORAES, 1974, p. 28).

Georges Minois, em *História do riso e do escárnio*, atenta para o vínculo inelutável do riso com a agressividade: “É reveladora essa associação do riso com a agressão verbal, com as forças obscuras da vida, do caos, da subversão” (MINOIS, 2003, p. 37). Para o autor, o riso, como irrupção de forças vitais irracionais, está no centro da tragédia humana. Daí a possibilidade de utilização da comicidade para sublinhar o que há de dramático em uma narrativa. A partir de 400 a. C. acontece a evolução do “riso arcaico, devastador, agressivo e triunfante ao riso moderno, irônico, comedido, colocado a serviço da moral e do conhecimento” (idem, p. 60). De acordo com Vivian Mercier, “*all literature, tragedy included, shows the operation of the play-spirit, but it is obviously much easier to see this spirit at work in comedy*”<sup>23</sup> (MERCIER, 1962, p. 247).

Moraes (1974) aproxima algumas variações de humor citadas neste capítulo ao dizer que entre o cômico e o chiste está a ingenuidade, e entre o chiste e o cômico intencional, a ironia. Os episódios irônicos no texto de McCourt poderiam ser classificados como fragmentos alegóricos, no sentido em que alegoria era entendida na antiguidade, designando um discurso em que as palavras conservam o seu sentido próprio, mas, considerando a totalidade, revelam um sentido simbólico. Há humor nos fragmentos selecionados como irônicos nas autobiografias de McCourt, mas, quando se observa a história como um todo, trata-se da narrativa de um passado sofrido.

---

<sup>22</sup> Em *Irish Comic Tradition*, Vivian Mercier não se refere a um tipo de humor conhecido como um “fenômeno Anglo-Irlandês”, que enfatiza bebedeiras, belicosidade, peripécias amorosas, superstições... por considerar que esse se trata de resultado de observação dos modos do folclore Gaélico vistos pelas lentes de uma cultura diferente, a inglesa. Ao invés disso, concentra-se nas temáticas da fantasia, do macabro e do humor grotesco, além de *wit* (sagacidade), jogos de palavras e sátira como manifestações originárias da cultura Celta antiga.

<sup>23</sup> “toda literatura, incluindo a tragédia, mostra a articulação da espirotuosidade, mas é obviamente mais fácil ver a espirotuosidade atuar na comédia”.

A união das ideias de “comicidade”, “liberação” e “objetividade” constituem o que Muecke (1995) chama “postura arquetípica da Ironia Fechada”, que se caracteriza pelos sentimentos de superioridade, liberdade, divertimento por parte do ironista. Fazer de seus algozes vítimas de seu discurso irônico coloca McCourt em uma posição superior, ou em uma posição de Deus, o possível “ironista por excelência”.

Rancores de longa data e valores claros da comunidade do contexto da narrativa de McCourt mostram preconceito com os diferentes, os forasteiros, e sugerem a existência de infâncias miseráveis ocorrendo paralelamente no entorno da família do narrador/protagonista. Quando descreve os hábitos de fofocas e picuinhas em Limerick, ele os apresenta como representativos dos residentes locais e como tendo uma ampla significância nacional.

*Grandma won't talk to Mam anymore because of what I did with God in her backyard. Mam doesn't talk to her sister, Aunt Aggie, or her brother Uncle Tom. Dad doesn't talk to anyone in Mam's family and they don't talk to him because he's from the North and he has the odd manner. No one talks to Uncle Tom's wife, Jane, because she's from Galway and she has the look of a Spaniard. [...] People in families in the lanes of Limerick have their ways of not talking to each other and it takes years of practice<sup>24</sup> (McCOURT, 1997a, p. 146).*

Em muitos fragmentos de TM, como no que conta a visita do padre, em Nova York, depois do incidente no hotel, o humor surge da exposição simples do pensamento do adolescente, como em ponderar como pode um padre que o assediou não pensar em outra coisa além de almoçar: “Ele provavelmente está pensado que eu tenho incorrido em todo tipo de pecado e ele está certo, mas pelo menos eu não sou um padre e nunca incomodei ninguém”<sup>25</sup>. Aqui o humor encapsula a informação triste da solidão em que Frank se encontra na cidade natal, sem ter com quem falar sobre o ocorrido com o padre. Há ironia na exposição da credulidade dos colegas de trabalho sobre a pureza e bondade dos padres: “Esse

---

<sup>24</sup> Minha avó não fala mais com mamãe por causa do que fiz com Deus no quintal dela. Mamãe não fala com sua irmã, tia Aggie, ou seu irmão, o tio Tom. Papai não fala com ninguém da família da mamãe e eles não falam com ele porque ele é do Norte e tem um jeito esquisito. Ninguém fala com a mulher do tio Tom, Jane, porque ela é de Galway e tem a aparência de uma espanhola. [...] As pessoas das famílias dos becos de Limerick têm esse jeito de não falar com os outros e isso leva anos e anos de prática. (McCOURT, 1997b, p. 131).

<sup>25</sup> *He's probably thinking I've been up to all kinds of sin and he's right but at least I'm not a priest and I never bothered anyone* (McCOURT, 1999, p. 63).

tipo de gente não ficaria surpresa se padres caminhassem sobre as águas”.<sup>26</sup> e também na recomendação do padre para que McCourt não incorra na “maldição dos irlandeses”, a bebida, sendo ele próprio um irlandês que cometeu um ato censurável sob efeito de álcool.

#### 5.4 SERIA TRÁGICO SE NÃO FOSSE CÔMICO

Eduardo Menezes (1974) atenta para a natureza dialética do cômico, que “inclui em si o trágico e se define dialeticamente por seu intermédio. Nas situações de comicidade, a conduta resultante é uma síntese e uma superação desses contrários” (MENEZES, 1974, p. 11). McCourt expõe situações que a princípio podem despertar compaixão no leitor, mas a compaixão é inibida ou adiada pela lembrança de que quem está narrando é a vítima como sobrevivente, e já em condição de elaborar seu drama enquanto narrativa. O leitor está, então, liberado para ver a comicidade da situação. “Há sempre um misto de alegria e de tristeza no cômico e no risível” (idem). Para confirmar a sua tese, Menezes recorre a *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que, na opinião do autor, atinge o ponto alto da união do cômico com o trágico:

Ele faz o cômico nascer do trágico [...] Quixote e Sancho são ambos cômicos e trágicos, porém de maneira diversa. Um o é por excesso de idealismo e o outro, por excesso de realismo. O Quixote torna-se cômico pela tragédia contida na loucura da coerência e no absurdo da fidelidade a um ideal diante de um mundo demasiadamente envolto nos seus interesses imediatos para dar atenção a um sonho quimérico, distante e utópico (MENEZES, 1974, p. 11).

Bosi (1988) diz que Luigi Pirandello, em ensaio sobre o humorismo, objetiva “ir além da comicidade e colher, por trás do mero ridículo, a secreta amargura, a mascarada frustração” (BOSI, 1988, p. 188). Segundo Bosi, para o escritor italiano, “o humor é o sentimento do contrário” (idem, p. 189), uma vez que o humor deixa transparecer “os motivos contraditórios de cada situação humana” (idem), como o é a ironia para outros autores. O humor, “enquanto ‘sentimento do contrário’ exige uma viva adesão afetiva e intelectual à matéria humana que toma por objeto de contemplação” (idem), requer do humorista adesão emocional ao que diz e ao que pensa. Segundo Bosi: “sentir e ressentir a agonia dos contrastes” (idem).

<sup>26</sup> *People like that wouldn't be surprised if priestes walked on water* (McCOURT, 1999, p. 62).

Na mesma linha de raciocínio, Moraes (1974) entende que o riso, no chiste e no cômico, não acontece quando há ansiedade, tristeza, preocupação, emoções dolorosas, porque toda a energia deve ser mobilizada para a ação humorística. Nesse sentido, o humor revela o contraste, a dissensão entre o parecer e o ser, as fissuras do comportamento humano para, como explica Bosi (1988), desnudar a impotência de nossa condição. O contraste inesperado revela-se a mola do riso. Como instrumento dramático, o contraste pode avivar a intensidade emotiva de uma narrativa. Muito do humor em ACA é fruto da forma de pensar da criança Frank, buscando entender o mundo e fazendo conjecturas que partem das situações de miséria, invariavelmente. Como quando o pai conserta os sapatos com um pneu velho de bicicleta, e ele e Malachy são criticados na escola, no que hoje poderia ser classificado como “*bullying*”:

*There are six or seven barefoot boys in my class and they don't say anything and I wonder if it's better to have shoes with rubber tires that make you trip and stumble or to go barefoot. If you have no shoes at all you'll have all the barefoot boys on your side. If you have rubber tires on your shoes you're all alone with your brother and you have to fight your own battles*<sup>27</sup> (McCOURT, 1997a, p. 115).

A constante situação de fome em que vivem Frank e a família é relatada com humor. Poderia ser apenas dramático saber que uma criança faminta, com menos de dez anos, precisa trabalhar caminhando milhas, mas se o emprego da criança consiste em levar uma marmitta “com cheiro gostoso” para o inquilino da avó, e a criança resolve abrir a marmitta só para dar uma conferida, o sentimento de piedade do leitor pelo pequeno trabalhador fica suspenso e cria-se uma expectativa de que algo fora do combinado com a avó acontecerá. Essa é a primeira vez em que Frank realiza uma atividade remunerada para ajudar a mãe, mas ele perde o direito ao pagamento por não ter resistido ao bacon cozido, ao repolho e às duas batatas macias. O cômico de não resistir à marmitta mantém correlação com o trágico da

---

<sup>27</sup> Tem uns seis ou sete meninos descalços na minha classe e eles não dizem nada e eu me pergunto se é melhor ter sapatos com borracha nos solados que fazem você tropeçar, ou andar descalço. Se você não tem sapatos, todos os meninos descalços ficam do seu lado. Se você tem borracha nos solados dos sapatos, então é só você e seu irmão, e tem de se lutar sozinho (McCOURT, 1997b, p. 105).

criança faminta. Rir e chorar são duas ações intimamente relacionadas. Julian Nazario<sup>28</sup> explica que

*[i]n hysterical laughter, the facial muscles are contracted much as they would be if one were crying. When the lachrymal ducts are brought into play, the effect produced would be either that of someone having a laughing fit, or suffering great pain<sup>29</sup> (ANAIS, 1994, p. 98).*

O humorista brasileiro Ziraldo considera que o humor ultrapassa o literário: “Há sempre algo que o permite identificar-se com as misérias e as limitações humanas” (PINTO, 1970, p. 24). Como nos fragmentos em que muitos estão morrendo de tuberculose, em Limerick. Mas para as crianças famintas, um velório com petiscos é considerado uma festa: “Não tem nada como um velório para um bom divertimento” (McCOURT, 1997b, p. 171). Da mensagem triste, mais uma vez, transborda o cômico, quando um dos colegas de Frank pede que os amigos rezem para que sua irmã não morra durante as férias escolares, de forma que o luto não corresponderia à folga na escola. “Uma das nossas preces deve ter sido muito poderosa porque Brenda permaneceu viva e não morreu até o primeiro dia de escola” (idem, p. 172). Frank está com água na boca pensando no banquete do velório, mas o amigo não os deixa entrar. Outro colega sugere rezarem para que, de agora em diante, todos os parentes de Mickey morram no meio do verão e assim ele não tenha folga da escola: “Uma de nossas preces foi com certeza muito poderosa porque no verão seguinte Mickey é levado pela tísica galopante e não pega um dia de folga da escola e isso com certeza vai lhe ensinar uma lição” (idem).

Aqui o humor surge da inocência das crianças em lidar com a situação definitiva que é a morte, prezando pela necessidade urgente de saciar a fome, e também da repetição do enunciado “uma de nossas preces foi com certeza muito poderosa”, usadas com sentido diverso, na primeira vez em uma conotação positiva e, na segunda, motivada pela vingança pueril. Segundo Mercier (1962), a morte era tema recorrente nos textos humorados da antiguidade Celta, compondo o humor macabro. A temática está nas autobiografias de McCourt vinculada à dificuldade da criança em entender os códigos de linguagem dos adultos, quando morrem os

<sup>28</sup> NAZARIO, Julian. “Only when I laugh – Some comments on irony in the novel”. In: Anais **Humor e Ironia na Literatura**.

<sup>29</sup> Numa risada histérica, os músculos da face são contraídos tanto quanto eles seriam se se estivesse chorando. Quando os canais lacrimais são acionados, os efeitos produzidos poderiam ser tanto os de alguém tendo um ataque de riso ou sofrendo grande dor.



irmãos; ao prazer literário, com a amizade da vizinha de quarto no hospital, Patrícia Madigan; à culpa, quando o protagonista tem a perda da virgindade associada à morte de Theresa Carmody; e à maturidade, quando tem de lidar com a perda dos pais coincidindo com a infância da sua filha, no final de TM.

O colega que recusa a Frank o “banquete” do velório da irmã incentiva a situação cômica da oração retomada com propósitos inversos. O episódio acontece quando Frank tem nove anos e nessa fase a forma humorada da narrativa muda: nas lembranças de quando ele é mais jovem, o enunciado que encerra determinado episódio de humor é apresentado concentrado em uma ou duas frases próximas na narrativa, como a frase em que conta que a avó materna, grávida da mãe, expulsa o avô por ter derrubado o tio de cabeça, em que a comicidade é concentrada em um parágrafo enxuto:

*She runs at him and he melts before this whirling dervish with a damaged child in her arms and a healthy one stirring inside. He stumbles from the house, up the lane, and doesn't stop till he reaches Melbourne, in Australia*<sup>30</sup> (McCOURT, 1997a, p. 4).

O humor parte da personalidade firme da avó grávida e zangada, e de que o avô empreende uma suposta caminhada intercontinental ininterrupta por medo da esposa, e está concentrado na última frase do parágrafo. Essa sentença humorada atua como invólucro para a informação triste da vida extenuante da avó e da negligência e abandono por parte do avô. Quando o protagonista está mais velho e com o discurso mais elaborado, os enunciados humorados passam a ser narrados em vários parágrafos dispersos, de forma mais esparsa, da mesma forma em que os momentos humorados começam a acontecer com menor frequência. Isso coincide com o amadurecimento do protagonista e a diminuição do humor corresponde a que a maturidade nos concede menos acontecimentos surpreendentes: quando crianças, as surpresas da vida são mais frequentes, e o humor implícito nas situações depende desse fator surpresa.

Com essa mudança na estrutura narrativa, o humor começa a ceder espaço para a ironia. Em quase todas as aparições de funcionários da assistência pública

---

<sup>30</sup> Ela corre para ele e ele se derrete de medo em frente a essa dervixe avançando com uma criança debilitada nos seus braços e uma saudável se movimentando na barriga. Sai da casa cambaleante, sobe o beco, e nunca para até chegar a Melbourne, na Austrália (McCOURT, 1997b, p. 11).

eles são retratados de forma cômica ou irônica, porque o autor está sublinhando a insensibilidade dessas pessoas em lidar com os pobres e essa é uma constatação que não ocorre à criança, mas acontece conforme Frank vai amadurecendo e percebendo a diferença de tratamento entre os adultos.

A possível risada do leitor é a cumplicidade esperada pelo escritor na exposição das falhas dos adultos cruéis que conheceu. Por exemplo, quando tem início a doença dos olhos, Frank é levado ao dispensário de Limerick, onde os pobres consultam e recebem remédios. A descrição dos médicos é construída ironicamente: “O Sr. Kane e o Sr. Coffey adoram zombar das mulheres. Decidem se você está desesperado o suficiente para ter direito à assistência pública ou se está doente demais para consultar o médico” (McCOURT, 1997b, p. 227). A escolha dos nomes dos médicos por parte do narrador configura uma ironia pela aproximação com as palavras que, em Inglês, designam “bengala” e “tosse”: *cane* e *cough*.

Se em ACA, na maioria das vezes, o humor pode relaxar e preparar a atenção do leitor para uma informação triste, em TM sentenças humoradas estão mais diluídas na narrativa e, em alguns casos, acontecem vinculadas a alguma informação dramática apresentada anteriormente. Por exemplo, o capítulo 7 marca a condição miserável em que Frank se encontra nas primeiras semanas em Nova York, com a intensificação da inflamação nos olhos, a cabeça raspada no frio, o medo de ser demitido do hotel pela aparência doentia, os dentes esfarelado, a locatária que o proíbe de comer dentro do apartamento e a saudade de casa. Mas o capítulo 8, na sequência, traz a informação de que o sofrimento é inerente ao ser humano, independente da idade e do local de nascimento. De forma humorada, McCourt narra o sofrimento de outros funcionários e do gerente do hotel, que padecem por ser indianos, por ter artrite, porque a esposa não sabe cozinhar, pelas sequelas das guerras em que tomaram parte pelos EUA (o que encerra também certa crítica ao país que não recompensa como deveria aqueles que, mesmo estrangeiros, lutam em sua defesa). Esse capítulo atua em desmistificar a aura de perfeição sobre a terra natal de McCourt. O descompasso entre o que as matinês da infância mostravam sobre os EUA e a realidade para os pobres desse país é descoberto rapidamente por Frank, que sente vergonha em relatar à família, em Limerick, sua situação de miséria, tendo de comer bananas porque é o alimento

mais barato, e sendo atormentado pela locatária como a família costumava ser na Irlanda:

*They'd laugh because all you have to do is look at the films to see how well off Americans are, the way they fiddle with their food and leave something on their plate [...] When you are in Ireland it's hard to believe there are poor people in America*<sup>31</sup> (McCOURT, 1999, p. 50).

Nem toda referência irônica em McCourt está associada ao registro autobiográfico. Algumas ironias são sobre episódios aleatórios, como o questionamento de se uma marca de absorventes tem ideia do quanto contribuiu para o bem-estar de soldados estadunidenses durante a Guerra da Coreia: “Pergunto-me se Kotex sabia o quanto estava ajudando os lutadores dos EUA <sup>32</sup>”.

## 5.5 HUMOR FAMILIAR

Existe a consideração de que, na Irlanda, há uma característica na criação das crianças, muito mais frequente do que elogiá-las incondicionalmente e repetir quão brilhante são. Para guiá-las às normas sociais, o estilo irlandês exercita a habilidade de fazer piadas e criticar seus pontos fracos ou erros pontuais, esquecendo o teor da ofensa a seguir, sem que se tenha um ambiente de insulta ou chateação. Essa marca do tratamento com as crianças irlandesas está presente em McCourt, por exemplo, quando Ângela e a avó comentam na frente do garoto que ele herdou o jeito esquisito do pai. A irlandesa Sarah Scaife, para quem a gozação interpessoal pode ser vista como um passatempo irlandês, explica que

*Slagging thereby serves as a national pastime. But even more so, it is an ingrained response to the sociocultural environment, within which we find ourselves as Irish. To “slag” someone is to ridicule them, to point out something they are doing that reflects that they are possibly “getting above their station”* (SCAIFE, Sarah Jane<sup>33</sup>. In: WEITZ, 2014, p. 77)<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Eles iriam rir porque tudo que você tem que fazer é olhar nos filmes para ver o quão bem-vindos os americanos são, o jeito que eles desperdiçam comida e deixam algo no prato [...] Quando você está na Irlanda é difícil acreditar que há gente pobre na América

<sup>32</sup> *I wonder if Kotex knew how they were helping the fighting men of America* (McCOURT, 1999, p. 120).

<sup>33</sup> SCAIFE, Sarah Jane. *“Still getting above our stations”: Slagging as national pastime and the cultural body in the comedy of Samuel Beckett and Marina Carr*. In: WEITZ, 2014.

<sup>34</sup> Apontar alguém criticamente serve assim como um passatempo nacional. Mais do que isso, é uma resposta enraizada ao ambiente sociocultural, dentro do qual nos conhecemos como irlandeses. “Apontar criticamente” alguém é ridicularizá-lo, destacar algo que está fazendo e que reflete que está agindo possivelmente com superioridade ou sofisticação extremada para sua condição.

Scaife (In:WEITZ, 2014) acredita que essa característica tem raízes no passado pós-colonial da Irlanda, quando a Ilha Esmeralda finalmente se vê livre do autoritarismo Inglês e precisa articular uma nova definição identitária. Para ela, “*slagging*” está na vida diária dos irlandeses e há humor negro embutido na representação textual da Irlanda, resultado de falta de autoconsciência social ou insegurança em relação à própria auto-imagem. A autora vê essa forma de humor como um mecanismo linguístico de defesa. Ela cita o filósofo e estudioso do humor, Simon Critchley, para quem humor é uma forma de conhecimento privilegiado cultural e pode, de fato, funcionar como mecanismo de defesa linguística. Por exemplo, as dificuldades que impõe à tradução podem dotar seus falantes nativos com um sentido palpável de sua distinção cultural ou até superioridade. Para Scaife, entender essa forma de humor é a chave para ver comicidade em textos irlandeses onde outras culturas podem depreender apenas drama. Essa é a chave para entender a comicidade por trás, ou interposta em sentenças “dramáticas” ou “trágicas” da literatura irlandesa. “*In Ireland, it seems we laugh at the Irish mother, religion, drunkenness, and ‘rude’ things, almost like children, with whom I sometimes think we are on a societal level*” (SCAIFE, In: WEITZ, 2014)<sup>35</sup>.

McCourt expõe esse comportamento de não adulação da criança ou de rir impiedosamente de algum comportamento dos filhos, como o citado por Scaife (2014), em fragmentos que podem soar cômicos. Por exemplo, narra que os pais nunca haviam se preocupado por ele permanecer de boca aberta. Depois de examinar um irmão de Frank, o médico volta a atenção para ele: “olha para mim e diz para papai por que esta criança está aí com a boca escancarada? Papai diz é um hábito dele, ficar parado com a boca escancarada” (McCOURT, 1997b, p. 139). O humor acontece pela escolha da expressão “escancarada” na fala do médico<sup>36</sup>, pela normalidade com que o pai encara a postura do filho, como se fosse um hábito e não uma incapacidade de posicionar-se diferentemente por uma dificuldade respiratória ou inadequação no encaixe da mandíbula, e porque Frank só recebe cuidado por acaso, mas tudo isso só pode ser presumido pelo leitor a partir do fragmento direto e humorado.

---

<sup>35</sup> Na Irlanda, parece que rimos da mãe irlandesa, da religião, da embriaguez e das coisas rudes, quase como crianças, com quem eu as vezes penso que estamos no mesmo nível de normas sociais.

<sup>36</sup> No original “*mouth hanging open*” (McCOURT, 1997a, p.155).

De acordo com Bergson (2001), o mundo colocado às avessas, ou seja, a inversão é, junto da repetição, um dos procedimentos da comédia. E a criança ser mais madura ou lúcida que os adultos é uma forma de apresentar o mundo às avessas. Essa técnica de humor também é usada, por exemplo, nas histórias da personagem Pato Donald, de Walt Disney, em que o adulto tolo está sempre encrencado e sendo salvo pela argúcia dos três sobrinhos que, apesar de serem crianças, são sábios e maduros. Em ACA, enquanto Frank é criança, ele aparece em muitas situações sendo mais lúcido que os adultos, como quando a avó manda que pergunte ao padre o que fazer com o vômito dele no quintal, contendo a hóstia da Primeira Comunhão. A criança se dá conta do *nonsense* da situação, enquanto a mãe e a avó estão imersas nas regras do que pode ser considerado “pecado”.

Bergson (2001) assinala uma característica que emana da comicidade, além do prazer puro, exclusivamente estético e absolutamente desinteressado do que é engraçado: uma intenção inconfessa de humilhar, de corrigir. Existe essa intenção na comicidade apresentada por McCourt, quando extrai humor das personagens das quais ele pretende expor os vícios, como as primas McNamara, a tia, a avó, e mesmo os pais, quando expõe comportamentos criticáveis deles. O que McCourt “denuncia” quando faz da tia Aggie agente do cômico é seu egoísmo. Bergson reconhece que esse defeito pode gerar humor quando enuncia que é “cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com os outros” (BERGSON, 2001, p. 100). Mas o filósofo conclui que

a comicidade não é sempre indício de um defeito, no sentido moral da palavra [...] A verdade é que a personagem cômica pode, a rigor, andar em dia com a moral estrita. Falta-lhe apenas andar em dia com a sociedade. [...] É a rigidez que parece suspeita à sociedade. [...] Quem quer que se isole expõe-se ao ridículo, porque a comicidade é feita, em grande parte, desse isolamento. Assim se explica por que a comicidade é tão frequentemente relativa aos costumes, às ideias – aos preconceitos de uma sociedade (BERGSON, 2001, p. 103-104).

McCourt não narra os episódios envolvendo o amigo Mikey Molloy, por exemplo, com humor, mas aqui não é por ele ser também uma criança, e sim porque Mikey é amigo de Frank, não é alguém que o escritor queira satirizar, que é a intenção por trás da escolha dos demais agentes de comicidade de suas autobiografias. Ainda que o garoto tenha ataques, o que, segundo a classificação das situações motivadoras do riso para Bergson (2001) é um convite para a

comicidade, Mikey não aparece como agente do cômico por ter sido sempre parceiro de Frank, emprestando livros e sendo o “especialista em Corpos de Moças e Coisas Sujas em Geral” (McCOURT, 1997b, p. 258), ou seja, uma personagem positiva. O autobiógrafo nos faz rir a partir da exposição dos defeitos alheios e, para Bergson (2001), esses defeitos são risíveis muitas vezes em razão de sua insociabilidade, e não necessariamente por sua imoralidade.

Uma fonte de ironia em ACA é o pai ir trabalhar na Inglaterra depois de anos lamentando a exploração e a violência britânica por oito séculos na Irlanda. A frustração do primeiro sábado esperando o mensageiro com o cheque do pai que não chega é um drama que não vira humor. Por que esse sofrimento intenso não é narrado com humor, como outros? Porque McCourt narra com humor toda tristeza enfrentada quando a família está unida. Apesar da pobreza, da fome, do frio, McCourt extrai humor das situações em que, apesar de tudo, eles estão juntos, pai, mãe e irmãos. Frank conta sobre o aroma das refeições das famílias no beco cujos pais enviaram o telegrama com a ordem de pagamento das fábricas inglesas e não há sinal de comicidade em dizer sobre a vergonha e a tristeza diante da constatação do abandono do pai, colaborando na manutenção da situação de fome para eles. Mesmo quando o pai desaparecia nos pubs, era certo de que voltaria para casa e, portanto, os episódios eram tristes, mas contados com humor porque a base familiar ainda mantinha-se sólida. Então, outra característica do humor nas autobiografias de McCourt é que acontece nas situações em que o protagonista sente-se seguro do que ele conhecia como estabilidade familiar.

Uma das cenas que melhor exemplifica a forma narrativa em que McCourt usa humor para narrar uma memória triste ou melancólica é ilustrada pelo humor familiar. Trata-se do dia anterior ao seu aniversário de 14 anos e que precede o início do trabalho nos correios como mensageiro, um acontecimento marcante para Frank porque passará a ter salário fixo, poderá ajudar a mãe e por isso sente-se um homem feito. Esse fragmento inicia com a expectativa do dia seguinte que será o começo de uma nova vida, e surge o problema: ele possui somente as roupas que usa no corpo, e elas estão rasgadas e imundas. Sem outra alternativa, retira as roupas para lavá-las na torneira do quintal e rezar para que o sol as seque logo. Aqui a comicidade começa a desviar a energia do leitor que poderia estar sendo piedoso com o adolescente paupérrimo e sem nenhum adulto para olhar por ele, e é

provocada pela imagem de um ser magérrimo e sem ombros, como se descreve, nu, lavando uma roupa em frangalhos. Nesse período, ele está morando na casa da falecida avó, com o tio que tem problemas mentais e teme pela delação dele à tia Aggie, que desaprovava Frank morando ali e dormindo na cama da avó. Mais humor é acrescentado pela descrição de como estão as roupas penduradas: “Outros varais têm roupas tão coloridas e tão brilhantes dançando ao vento. As minhas parecem carcaças de cachorros mortos” (McCOURT, 1997b, p. 310), e pela ideia do garoto de usar um vestido da avó, já que está com frio, e de sua comparação com a vestimenta de São Francisco de Assis, seu santo preferido pela alusão ao próprio nome, para aliviar a culpa de ser quase um homem e estar usando um traje feminino. O auge da hilaridade dessa cena acontece quando a tia chega, puxa as cobertas e ele é alvo de risadas e descomposturas porque havia adormecido com o vestido, na cama da avó. A virada em que a comicidade vai ceder lugar novamente à comiseração do leitor se dá quando a tia o obriga a pegar água na torneira do quintal para o chá e, como não pode sair nu, expõe-se à curiosidade de uma vizinha fofoqueira num vestido por não ter outra roupa. Mas essa cena com tanto potencial de comicidade introduz uma das memórias mais melancólicas de McCourt, de quando ele precisou voltar o rosto para o rio Shannon para que o mundo, metonimicamente tomado por Limerick, não o visse chorar por ter ganhado roupas novas pela primeira vez na vida, justamente quando começava a trabalhar nos correios e sentia-se um adulto. O presente vem justamente de tia Aggie, surpreendendo o sobrinho com uma atitude de empatia depois de anos mostrando seu lado egoísta. O humor acentuado desse fragmento potencializa a emoção do leitor para a informação triste de um garoto sem recursos materiais ou capital afetivo destinado a ele pela família, que ainda assim pensa em ajudar a mãe e os irmãos, quando ele próprio precisa de ajuda.

A capacidade de identificação do leitor é maior com a parte dramática do garoto que se sente homem e ainda assim chora, em uma sociedade em que homens não são autorizados a expressar sentimentos, porque há o momento de relaxamento com o humor logo anterior, e assim potencial de maior concentração e empatia por parte do leitor com o protagonista. Se o episódio fosse narrado a partir do presente das roupas novas para iniciar no emprego sem a parte cômica, é

possível que a carga dramática da emoção testemunhada pelo Shannon fosse minimizada<sup>37</sup>.

Quando há entendimento ou percepção do estado de tristeza, McCourt desdobra-se em um “eu” que observa o “eu” que sente a tristeza e vê comicidade ou humor no quadro de si como sofredor. Esse desdobramento está exemplificado no seguinte fragmento, em que visualiza o próprio rosto em uma vitrine depois de horas de bebidas e autopiedade pela discussão com a namorada: “Então em uma vitrine eu tenho um vislumbre da minha cara triste e eu rio quando lembro o que minha mãe teria chamado isso, a face sombria<sup>38</sup>” Mais uma vez há referência à importância do legado da postura de Ângela em puxá-lo do estado de autocomiseração para uma postura de quem ri dos próprios problemas, por meio de um comentário que pode soar jocoso.

## 5.6 HUMOR COMO CRÍTICA À RELIGIÃO

Alguns episódios no texto de McCourt trazem crianças sendo cômicas devido à ingenuidade, principalmente no que se refere à religião. Conforme Beth Brait (1996, p. 128), a dessacralização é um dos elementos característicos do texto de humor. Quando faz humor sobre um assunto, o sujeito o retira de um pedestal e traz o assunto para sua esfera de discurso, autorizando a reflexão e o questionamento que poderiam ser interditados se o referido tema se mantivesse afastado. Sendo as autobiografias de McCourt textos permeados pelo humor, são frequentes as referências à religiosidade de forma dessacralizada, principalmente na narrativa da infância. Como no episódio em que Frank se refere com escárnio ao menino que sabia responder sobre religião ao mestre:

*Of course Fintan knows who stood at the foot of the cross. [...] He's always running off to Mass with his mother [...] They go to Mass and Communion rain or shine and every Saturday they confess to the Jesuits who are known for their interest in intelligent sins not the usual sins you hear from people in lanes who are known for getting drunk and sometimes eating meat on Fridays before it goes bad [...]*

<sup>37</sup> Como voluntária no Museu Frank McCourt, em Limerick, li essa cena algumas vezes para os turistas, e acompanhei a transformação nos rostos, de risos no início à comoção com o fragmento que encerra o capítulo XIV.

<sup>38</sup> *Then in a shop window I catch a glimpse of my sad face and I laugh when I remember what my mother would have called it, the gloomy puss* (MCCOURT, 1999, p. 169).



*Of course he knows who stood at the foot of the cross. He probably knows what they were wearing and what they had for breakfast*<sup>39</sup> (McCOURT, 1997a, p. 173-174)

Nesse fragmento temos o que foi o pensamento de Frank, quando criança, enquanto o colega dava a resposta. Há ironia nas lembranças de como ele, aos sete anos, vê a religião e a seriedade ignorante com que os adultos a tratam. Mas o pensamento sobre a hipocrisia contida no valor das cerimônias religiosas é provavelmente adicionado pelo Frank adulto, ao narrar suas memórias. Também há ironia na sugestão de seletividade de fiéis por parte dos jesuítas. O humor está no sarcasmo do protagonista para com a fé entusiasmada do colega e na “leitura” pela criança das personagens cristãs como seres com hábitos rotineiros, como tomar café da manhã, dessacralizando o episódio bíblico.

O humor é influenciado pela cultura, e admitir o humor como parte da narrativa das memórias é aceitar que não se tem a vida sob controle. É interessante pensar que esse narrador, crítico do modo automatizado com que alguns moradores de Limerick se relacionavam com a religião, escreve em uma fase da vida em que pode estar voltado para as orações (não necessariamente para alguma religião) pelo hábito de colecionar rosários pendurados na cabeceira da cama<sup>40</sup>. Isso significa, possivelmente, que o encontro da maturidade com a revisão humorada das memórias proporcionou uma reconciliação com a fé professada pela igreja culpada, ao início da narrativa, de intensificar a miséria da infância.

Os dias que antecedem a primeira comunhão são um tormento para Frank, como para muitas crianças irlandesas daquele período, quando a família e a escola reservavam ao catolicismo uma seriedade amedrontadora, e, conforme está sugerido em outras obras de irlandeses, como nos contos de James Joyce e, especificamente sobre o tormento de um garoto antes de sua primeira comunhão, no conto “*First Confession*”, de Frank O’Connor. O pavor condensa o medo de

---

<sup>39</sup> É claro que Fintan sabe quem ficou ao pé da cruz. [...] Está sempre correndo para a missa com sua mãe [...] Os dois vão à missa e à comunhão, faça chuva ou faça sol e todo sábado se confessam com os jesuítas que todo mundo sabe estão só interessados em pecados inteligentes e não os comuns que se ouvem das pessoas nos becos, que são notórios por ficar bêbados e comer carne na sexta-feira antes de ficar estragada [...] Claro que ele sabe quem ficou ao pé da cruz. Talvez até saiba o que estavam usando e o que comeram no café da manhã (McCOURT, 1997b, p. 155-156).

<sup>40</sup> A coleção de 37 rosários de Frank McCourt está no museu que leva seu nome, em Limerick, e foi doada pela esposa do autor, Ellen.

manipular errado a hóstia, na boca, para não incorrer em pecado e queimar no inferno; na responsabilidade de receber o corpo de Cristo, conforme repetido enfaticamente pelos mestres e parentes; e na tarefa de assimilar quais de seus atos e pensamentos infantis devem ser compilados para confissão, além da vergonha de expor a intimidade de pensamentos que podem ser errados e resultar na “danação eterna”. Pelo tormento da situação, McCourt lembra o dia de sua primeira comunhão com comicidade, de forma a dessacralizar a religião e expor a avó, vilã desse dia que deveria ter sido especial. Durante a cerimônia, nervoso e com a boca seca, fica com “Deus grudado na boca”. Mas, ironicamente, “Deus era bom. Derreteu e o engoli e agora, finalmente, sou um membro da Verdadeira Igreja, um pecador oficial” (McCOURT, 1997b, p. 128).

O comportamento tenso dos padres e mestres de Frank vai ao encontro da teoria de Bergson (2001) de que a sociedade exige certa flexibilidade de seus membros, ou “certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dê condições de adaptar-nos” (BERGSON, 2001, p. 13) às diferentes situações. O filósofo entende que a rigidez de caráter, de espírito ou do corpo é suspeita para a sociedade porque pode ser sinal de uma atividade de isolamento, “que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita” (idem, p. 14), sinal de alguma excentricidade. O riso das crianças frente aos mestres e padres então seria uma espécie de gesto social que responderia à excentricidade do comportamento diferenciado desses adultos, mais complexos e de atitudes distantes às das próprias crianças. Instintivamente, a sociedade visaria à maior elasticidade e à mais elevada sociabilidade possível.

O entendimento dos valores católicos é motivo de humor nas recordações de McCourt, assim como a inocência infantil em crer verdadeiramente no que a família menciona talvez apenas por hábito e tradição, como a menção do pai ao “anjo do sétimo degrau”, que seria responsável por trazer os bebês. Aos sete anos, Frank conversa com o anjo, desabafa a ele seus conflitos mais íntimos e o inusitado – e cômico – é que o anjo responde de trás para frente: “Conto os meus problemas para ele e ouço uma voz. Medo tenha não, a voz diz” (McCOURT, 1997b, p. 124). Há humor na inocência da criança em conversar com o anjo. Nessa situação, mais uma vez a comicidade tem como uma das funções estreitar o laço entre narrador e leitor, reforçando o pacto autobiográfico no sentido da confiança do leitor para com o que

lhe é narrado, além de concentrar toda atenção do leitor e, com isso, aumentar o poder de convencimento de McCourt sobre o que pretende estabelecer como verdadeiro e relevante - a tristeza de sua infância:

*If I have to get up in the middle of the night to pee in the bucket I go to the top of the stairs and look down to see if the angel might be on the seventh step. [...] I sit on the step in case the angel might be bringing another baby or just coming for a visit. [...] I could ask the angel all kinds of questions and I'm sure he'd answer, unless it's a girl angel<sup>41</sup> (McCOURT, 1997a, p.117).*

Para Schneider (2001), o fato de Frank conversar com o anjo é sintomático de algumas características: da imaginação que atua como válvula de escape e auxilia a sobrevivência, e da solidão da criança cercada por adultos, na maioria das vezes, cruéis ou sem paciência. Um indício dessa solidão é o garoto esperar a presença do anjo como uma chance para extravasar sua curiosidade e poder fazer todas as perguntas que os adultos não respondem.

Uma das formas de humor relacionadas à religiosidade e que ataca a sisudez do catolicismo é quando McCourt coloca a comicidade nas palavras de Ângela. Ela é a matriarca e personagem que poderia ser a mais fervorosa devota da fé católica, como muitas vezes as mães são narradas, inclusive como é a mãe dela, a avó de Frank. Mas Ângela se distancia desse comportamento. Comentando seus infortúnios com uma amiga, Ângela ouve da mulher que Deus é bom. “Mamãe diz Deus deve ser bom para alguém em algum lugar, mas não tem sido de muita ajuda nos becos de Limerick” (McCOURT, 1997b, p. 144). A amiga responde que Ângela pode ir para o inferno por dizer uma coisa dessas “e mamãe diz e já não estamos no inferno, Bridey?” (idem, p. 145). A seleção desses fragmentos é uma demonstração de consciência crítica por parte da mãe. E, quando Frank escuta esse diálogo, ele está aprendendo com ela a visada de crítica social quanto ao “descaso de Deus” para com as vielas de Limerick, aprende que há diferenças entre o local onde ele mora e outros locais, e aprende e sente-se autorizado a exercer o humor dessacralizante por metáforas, pelo exemplo comparativo de Ângela de que sua vida seria como o inferno. Em outro fragmento, o pai ensina a Frank as frases da missa em latim na

---

<sup>41</sup> Se tenho de me levantar para fazer xixi no balde no meio da noite, vou até o topo da escada e olho para baixo, para ver se o anjo está no sétimo degrau. [...] eu me sento no degrau no caso de o anjo trazer um outro bebê ou apenas estar de visita. [...] Posso perguntar ao anjo tudo o que quiser e sei que ele me responderá, a não ser que seja um anjo menina (McCOURT, 1997b, p. 106).

esperança de que seja aceito como coroinha, mas o padre nem escuta o menino. Ângela está certa de que se trata de “distinção de classe” e que Frank foi rejeitado por ser pobre.

O discurso de alguns padres sobre a superioridade das almas católicas em relação às protestantes aparece de forma irreverente na piedade que Frank sente pelas meninas dessa religião. “Sinto pena das belas protestantes, elas estão condenadas. Isto é o que os padres nos dizem. Fora da Igreja Católica não existe salvação. Fora da Igreja Católica não existe nada além de perdição” (McCOURT, 1997b, p. 172). Ironicamente, o menino pensa em chamá-las para a “verdadeira igreja”. O filósofo Sócrates utiliza o riso e a ironia para ensinar, para formar o espírito, para fazer com que o conhecimento progrida, colocando o riso como instrumento a serviço do pensamento. Ele coloca “a ironia como sabedoria, como estilo de vida, a ironia que dissipa as miragens, a ironia que nos torna lúcidos e destrói falsas verdades” (MINOIS, 2003, p. 65) e parece ser da mesma forma que McCourt posiciona seus enunciados irônicos, com o objetivo de provocar reflexão. Duarte (2006), no entanto, aponta diferenças entre o humor e a ironia, mesmo a ironia combinada à comicidade: no humor,

as possibilidades não são duplas, como pretende a ironia, mas múltiplas e variáveis conforme as circunstâncias. Para o humor, as soluções nunca se esgotam, existindo sempre a possibilidade do júbilo de uma nova descoberta. É assim que essa estratégia discursiva luta contra a estupidez e a força dos poderosos ou da natureza, habilitando o ser humano a conviver com sua fragilidade, sua impotência e seu destino, e tornando-o ao mesmo tempo mais capaz de perceber as manobras ideológicas (DUARTE, 2006, p. 301).

McCourt, iniciado nos meandros de uma cultura que usa o humor, a ironia e o humor irônico no discurso cotidiano, percebe as manobras ideológicas travestidas de fé, na Irlanda de sua infância. Ele questiona a intervenção católica na esfera privada das famílias irlandesas da época de quando era criança por meio do humor que expõe o ridículo e também com outros recursos temáticos. Por exemplo, conta que adoeceu, tanto no dia de sua Primeira Comunhão como no dia da Crisma, cerimônias importantes na comunidade católica e que sobrecarregam a criança com o mistério desses sacramentos, no contexto da narrativa. Essa é uma crítica do autor ao catolicismo, que se pretendia detentor de uma fé melhor ou mais verdadeira, mas pouco fazia pelos seus devotos irlandeses, além de glorificar a pobreza e incentivar a natalidade, intensificando a miséria de muitas famílias. Ou

seja, é uma fé que, com seus ritos e deveres, adocece seus devotos. O fato de McCourt usar humor para falar de questões religiosas tidas como sagradas na sua infância atesta o distanciamento do escritor em termos de maturidade da criança que ele foi, pois consegue ver humor no que, àquela época, pode ter sido amedrontador. Como explica Bakhtin (1987), o riso nos liberta “do grande censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medos ancorados no espírito humano há milhares de anos” (BAKHTIN, 1987, p. 81).

Nem todos os adultos cruéis ou negligentes são punidos por Frank figurando como agentes de humor que convidam os leitores a rir e, assim, ridicularizar suas falhas. A irmã Rita, do hospital de febre tifóide, é má ao puni-lo por conversar com a paciente do quarto ao lado e enviá-lo a uma ala vazia. A freira administra um hospital em que é proibido cantarolar e onde se acredita que risos causam danos à saúde, e quando instala Frank na ala vazia, conta que ali morreram vítimas de inanição durante a Grande Fome, deixando a criança amedrontada pela possibilidade dos fantasmas famintos rondarem o local. Mas apesar da inabilidade no trato para com ele, a irmã Rita não protagoniza nenhuma cena cômica. Ela mereceria a punição do “riso que educa e normatiza”. Na narrativa de McCourt, no entanto, o cômico acontece respeitando três critérios: a punição da personagem pelo riso do leitor, que ainda que não ria por maldade, é cúmplice de Frank ao concordar que determinado comportamento é ridículo e, portanto, risível; o “sublinhar” de sua tragédia pessoal, que é o pano de fundo das cenas cômicas; e a comicidade intensifica a tristeza vivida pela família unida. Ao segundo critério a personagem irmã Rita não responde, porque as semanas no hospital foram de abundância e até felicidade: cama com lençóis limpos e sem pulgas; comida três vezes por dia; amizade do faxineiro Seamus; a amizade da paciente Patrícia Madigan, que lê poemas; o beijo na testa ganho do pai; a notícia de que o pai está trabalhando e a confirmação quando a mãe o visita com uma barra de chocolate; e Shakespeare, de quem Frank tem acesso apenas a dois versos, mas fica encantado.

A proibição do riso pela freira, no hospital, revela uma faceta da religião católica criticada por McCourt. De acordo com Minois (2003), o riso nunca foi natural no cristianismo, religião séria por excelência. “Para rir, é preciso dúvida, um início de distância, ao menos fictícia, para brincar” (MINOIS, 2003, p. 136). O Catolicismo criticado por McCourt é o dos padres, mestres e carolas, que não admite a dúvida

porque se pretende detentor da verdade absoluta. Portanto, passível de derrisão. É irônico que irmã Rita, que proíbe o riso no hospital e critica Frank pela leitura de um poema, sugira que, ao invés disso, ele deva ler sobre a vida dos santos. Segundo Minois, esses textos, escritos por volta do ano 600, misturam gêneros e integram o riso à fé com a finalidade de edificação. “Os redatores das vidas de santos não hesitam em produzir efeitos cômicos, por uma mistura inextrincável de profano e de sagrado, mesmo que isso chegue a transgredir a moral e o decoro” (MINOIS, 2003, p. 140). Nesses textos, São Martin é espirituoso em seus sermões, e Santo Antônio brinca e alude ao provérbio de que um arco estirado demais pode quebrar, sugerindo que é preciso respeitar os limites, e com isso refere-se ao valor do riso de vez em quando.

## CONCLUSÃO

“No meu entender, o ser humano tem duas saídas para enfrentar o trágico da existência: o sonho e o riso”  
(Ariano Suassuna)

Esta tese é o estudo do humor nas autobiografias do escritor americano/irlandês Frank McCourt, *As cinzas de Ângela* e *'Tis: a memoir*, em função de três tópicos principais: ao gênero autobiográfico, à memória e à identidade. Sua narrativa responde à tradição literária irlandesa em dois aspectos: quanto a ser narrativa confessional e à presença do humor.

Filho de irlandeses, Frank McCourt nasce em Nova York, em 1930. Com quatro anos, a família retorna à Irlanda e se estabelecem em Limerick. Frank volta à cidade natal em 1949, onde faz faculdade e torna-se professor de Língua Inglesa e Literatura. Em 1996, publica *Angela's Ashes - memories* (título original), que é premiado com um Pulitzer. A continuação dessa autobiografia é publicada em 1999, com o título *'Tis – a memoir*. A história de Frank, que consegue sair da miséria, na Irlanda, e alcançar êxito nos EUA, sugere a trajetória do “sonho americano”, como explica Mitchell: “*The story of the Young Frank's surmounting his past sufferings and forging a new, successful identity clearly maps one of the trajectories of the myth of the American Dream*”<sup>1</sup> (MITCHELL, 2003, p. 619).

Considerando o nome da mãe no título de ACA e a importância dessa personagem nos dois livros, bem como o enredo, que tem início e fim com o nascimento e a morte/distribuição das cinzas de Ângela na Irlanda, é possível pensar que uma das motivações de McCourt para as escolhas estilísticas nessas duas narrativas memorialísticas pode ter sido uma reverência à força dessa mulher que passou por diversas situações difíceis ao lado dos filhos. As obras têm em Frank o protagonista e detentor do foco narrativo, mas têm em Ângela o contraponto e segunda personagem mais importante. É quase como se McCourt, paralelamente a sua autobiografia, escrevesse a biografia de Ângela. Como explica Claire Lynch:

*Authors write about themselves largely or only in relation to something else because there is no other way in which to do it. The self depend on others*

---

<sup>1</sup> A história do jovem Frank superando os sofrimentos do passado e forjando uma nova, bem-sucedida identidade claramente mapeia uma das trajetórias do mito do Sonho Americano.

*for its definition, it cannot exist in isolation, nor can it be written about without reference to others (LYNCH, 2009, p. 48)<sup>2</sup>.*

A autobiografia pressupõe certa individualidade, certa unicidade por parte daquele que é autobiógrafo. Refletindo sobre a partir de quando o gênero existe enquanto modalidade discursiva, Lima (1986) pondera que só a partir do Renascimento encontrou condições efetivas. Antes disso, a autobiografia não seria possível por haver modelos de vida preestabelecidos para que os cidadãos se adequassem, como durante o medievo: “o caminho autobiográfico se torna impossível onde um modelo ou modelos de vida de tal maneira se afirmem que a opção individual consista apenas na escolha de um deles” (LIMA, 1986, p. 256). Pode-se pensar que a “evolução” da autobiografia surge de um aspecto religioso/espiritualizado para o aspecto secularizado dos textos contemporâneos, com investigação psicológica e concatenação de causa e efeito entre os acontecimentos.

A literatura de foro íntimo configura tema de debate acerca de valores estético-literários. O gênero autobiográfico evoca, no âmbito dos estudos literários, além do ficcional, o histórico, que remete ao contexto localizado no tempo e no espaço de onde emerge a experiência pessoal que originou o relato. O gênero confessional condensa, em sua circulação teórica, questões que problematizam a reflexão sobre a literatura, uma vez que na autobiografia e na biografia emergem questões relativas às fronteiras entre o literário, o fictício e o factual. Conforme explica Lourenço (1999), “[a] saudade, a nostalgia ou a melancolia são modalidades, modulações da nossa relação de seres de memória e sensibilidade com o Tempo” (LOURENÇO, 1999, p. 12). Dessa forma, McCourt retoma fatos dolorosos de seu passado sem autopiedade, porque, amadurecido, consegue compreender a totalidade dos acontecimentos.

Ao contar sua história, o autobiógrafo dialoga com o passado e o preserva do esquecimento. As lembranças de McCourt são ordenadas cronologicamente ao longo da narrativa. Sua *life-writing* pode aludir a todos, porque se refere a questões sobre identidade, pertencimento e nacionalidade. O que ele relata é fruto de sua

---

<sup>2</sup> Autores escrevem sobre si próprios amplamente ou somente em relação a algo ou alguém porque não há outra forma de fazer isso. O si mesmo depende de outros para ser definido, não pode existir isolado, não se pode escrever sobre sem referência aos outros.



percepção e importante na construção de sua identidade, ou das diferentes identidades que assume com a passagem dos anos. O “eu” da infância não é mais o mesmo que se converteu em “eu narrador”, sendo que o deslocamento temporal permite ao narrador ver e analisar com certa isenção o que se passou. Mas o “eu da juventude” ainda vive no “eu escritor”, e assim a isenção com relação ao passado não é absoluta.

A verdade absoluta do passado, ao vê-lo reescrito, pode fragmentar-se. Para Leonor Arfuch (2010), o leitor de autobiografia é determinante na constituição das narrativas da esfera do privado. A narrativa autobiográfica oferece a possibilidade de transfigurar-se em símbolo suscetível de decodificação pelo leitor que nela se encontrar ou se enxergar. Ao conceder ao leitor o papel de copartícipe da autobiografia, Arfuch atualiza o pacto autobiográfico proposto por Lejeune (2014), que já atribuía importância ao leitor, mas com uma parcela de responsabilidade mais limitada. O pacto conceituado por Lejeune é um acordo ético em dizer a verdade. No ensaio “O pacto autobiográfico – 25 anos depois”, o autor substitui “pacto autobiográfico” pela expressão “pacto de verdade”, que engloba não só o que é escrito com a intenção de publicação, mas também escritas como diários e cartas, ainda que esse pacto exista somente como intenção implícita. E a importância da interação com o leitor no gênero autobiográfico é reforçada ao passo que o escritor consegue levar o leitor para uma zona de relaxamento proporcionado pelo riso, ou pela possibilidade de ver humor no texto.

A memória é o fio condutor responsável pelo balanço do que foi vivido na juventude. Colabora para a narrativa das memórias com humor o distanciamento entre a vivência e o tempo da escritura. Construir o discurso de forma a tornar risíveis suas mazelas permite ao autor compartilhar com seu público leitor um pouco da carga cotidiana de suas memórias. A narrativa de McCourt contém comicidade, crítica social e historicidade como pano de fundo.

Quando afirma que contará sua história porque é uma história triste, e esse é o único tipo que merece ser contada, McCourt assume para o leitor que a narrativa será sobre o drama que vivenciou. Mas seu texto é permeado por humor e ironia. À primeira vista, essa opção de narrar uma história triste com humor poderia desmentir a afirmação de Frank de ter tido uma infância miserável, porque quando o leitor ri, de acordo com Bergson, é porque está distanciado de qualquer sentimento de piedade

ou comoção: “se na pessoa humana deixarmos de lado o que nos desperta a sensibilidade e consegue comover-nos, o resto poderá tornar-se cômico” (BERGSON, 2001, p. 110). Mas o que acontece é que, com a opção de narrar com humor, McCourt “desarma” o público leitor, que pode relaxar ao perceber a comicidade das situações. Relaxado, o leitor está propenso a “concordar” com as verdades propostas pelo narrador e aceitar sua história como verossímil, além de estar mais aberto a perceber a tristeza exposta por McCourt. Ou seja, o humor colabora para acentuar a faceta dramática pela capacidade das narrativas humoradas em conquistar empatia.

A escolha pela forma humorada de narrar por parte de McCourt conduz o leitor a um engajamento proporcionado pela atenção ao enunciado humorado que o prepara para receber a informação dramática com mais ênfase e intensidade de que se o texto fosse unicamente uma narrativa dos malogros de Frank, além de reforçar o pacto autobiográfico entre autor e leitor pela empatia gerada pela risada, que tem efeito psicológico e físico no leitor, devido, entre outros fatores, à economia de energia com a piedade, conforme apontado por Freud (1996). Quando escreve de forma a fazer rir do que foi o seu passado triste, McCourt subverte todo sistema que poderia colocá-lo como derrotado, seja a pobreza ou a influência negativa da igreja.

O sério e o engraçado não se excluem, coexistem mutuamente na existência cotidiana. Bergson (2001) também aponta que o que é risível pode conter certa dose de amargor. Conforme Maria Thereza de Mello, “o risível e o sério, o triste e o muito engraçado, são emoções que nos habitam e mutuamente se refletem, tanto mais quando se esculpem nas redes da memória” (KUYUMJIAN e MELLO, 2012, p. 253). Nas autobiografias de McCourt, o humor é o trunfo para narrar o triste sem cair na autopiedade e sem menosprezar a seriedade dos assuntos abordados, além de permitir um posicionamento alternativo do autor/narrador diante de sua história, narrada com sabedoria reapropriada pela resistência e rememoração desse passado doloroso.

Como McCourt emprega diversas técnicas narrativas, há variação de método e de estrutura em sua forma de narrar as memórias. O resultado é que sua escrita funciona como uma coleção de numerosas e complexas estruturas linguísticas e técnicas narrativas usadas em combinação umas com as outras. Essa combinação de estilos mostra performances de identidades variadas assumidas por Frank em

diferentes idades, como narrador, protagonista ou personagem testemunha, mas sempre transparecendo algo da identidade de McCourt e do humor que absorveu da família e da cultura irlandesa. Analisando a escrita dele sob a luz da teoria de identidade de Lacan, segundo a qual os indivíduos possuem identidades múltiplas, multifacetadas e fluidas, é possível identificar a multivariada identidade pela forma como usa a linguagem para performar diferentes facetas. Enquanto compõe a sua narrativa criada a partir da memória, McCourt executa diversas performances nas quais substitui uma identidade por outra.

*In other words, McCourt uses language [...] to establish an illusion of being self-identical, and thus, the truth of the memoir can paradoxically be located in this illusion, this inevitable subjectivity that accompanies any attempt to use language and memory to create a truth of identity. As readers, our analyses and individual reactions to these illusions tell the “truth”<sup>3</sup> (FORBES, 2007, p. 494).*

Forbes (2007) sugere a leitura de ACA, e penso que o mesmo vale para TM, pensando a memória como uma coleção de performances apresentadas por McCourt através de sistemáticas, complexas e variadas estruturas linguísticas e técnicas narrativas. *“This identity will vary from reading to reading, from reader to reader. Indeed, it is the readers willingness to experience and co-create that allows the memoir to speak the truth”<sup>4</sup>* (FORBES, 2007, p. 494). É possível concluir que a forma humorada de narrar está associada à pessoa que Frank McCourt foi, com humor permeando toda sua vida e tendo sido uma maneira de ver o mundo apreendida com os pais e no ambiente cultural irlandês.

Como o McCourt autor, distanciado no tempo dos acontecimentos que determinaram a miséria de sua infância e juventude, ele deixa para trás o silenciamento do medo e da vergonha, e pode articular a fragilidade do outro por meio da comicidade, exaltando uma lucidez que sugere possuir desde muito jovem em relação aos adultos com os quais conviveu. O humor dentro da narrativa autobiográfica de McCourt cumpre, ao menos, dois papéis: a partir da agressividade para com aqueles que lhe foram cruéis, acentua a tristeza de sua juventude; a partir

---

<sup>3</sup> Em outras palavras, McCourt usa a linguagem [...] para estabelecer uma ilusão de ser sempre o mesmo e, assim, a veracidade das memórias pode, paradoxalmente, estar localizada nessa ilusão, essa subjetividade inevitável que acompanha cada tentativa de usar linguagem e memória para criar a verdade da identidade. Como leitores, nossas análises e reações individuais a essas ilusões falam a “verdade”.

<sup>4</sup> Essa identidade irá variar de uma leitura para outra, de leitor para leitor. Na verdade, é a disposição dos leitores em experienciar e ser co-criador o que permite às memórias falarem a verdade.

da cumplicidade alcançada quando o leitor ri, o narrador/protagonista se sobrepõe às personagens que cometeram falhas, e sua razão fica evidente por ter no humor a via privilegiada de compreensão do mundo. Para Minois (2003), cada vez mais, o homem utiliza o riso de maneira consciente, com uma finalidade precisa que é, frequentemente, agressiva e destruidora: “Dominando essa faculdade, faz dele um instrumento, uma arma. Transformando-se em ironia e humor, o riso bruto perde a naturalidade, civiliza-se, intelectualiza-se e refina-se” (MINOIS, 2003, p. 366).

McCourt não narra sua história como uma vítima, não se apega a estereótipos, não faz das personagens só boas ou só más, mas mostra em quase tudo e todos alguma faceta de bondade ou de acerto, como na tia Aggie (que foi rude por quase toda narrativa, mas é quem compra sua primeira roupa e sapatos novos), no pai, na mãe, e mesmo nos mestres, salvos pela figura do professor O’Halloran (que alimenta os alunos, especialmente Frank, com esperança), ou nos padres, porque encontra ao menos um deles que é misericordioso (o padre franciscano que o escuta quando estava no seu ponto mais baixo pela briga com a mãe e pela culpa do sexo com a doente Theresa Carmody). De alguma forma, McCourt entende que identificar-se como vítima o levaria a seguir um destino semelhante ao do pai, e mantém-se atento para o lado bom e humorado da vida.

Geralmente associa-se humor à alegria, mas o humor pode estar descolado da noção de felicidade. Na literatura, há humor associado ao fúnebre, comum em narrativas irlandesas; ao grotesco, como em *A Metamorfose*, de Frank Kafka, cuja primeira leitura, realizada para um grupo de amigos do autor, suscitou gargalhadas; ao triste, como alguns filmes de Chaplin, em que o espectador pode ver humor na representação de um mendigo pela forma como o roteiro é tratado pelo cineasta. O humor percebido nas autobiografias de McCourt nesta tese é desse último tipo, uma escolha estilística de narrar da qual podemos depreender comicidade e que acentua ou sublinha o triste de uma vivência de fome e pobreza. Quando associado à tristeza, o humor ocupa uma posição de oposição ao que seria mais provável – o par humor/alegria – e, assim, intensifica a dramaticidade dos fragmentos tristes por contraste.

Mais do que mostrar a pobreza das *lanes* de Limerick, McCourt mostra a dignidade de homens e mulheres que desfrutam de pouca liberdade em meio à repressão econômica e religiosa, humanizando as personagens que circulam por

suas autobiografias. O narrar o passado pela lente do humor é uma forma de resistência imposta ao entorno de estímulos à tristeza. Da análise do humor nas autobiografias de McCourt é possível concluir que: 1) o humor no texto autobiográfico de Frank McCourt não é sempre o mesmo, é mais frequente e mais cômico na rememoração da infância, e menos frequente e mais intelectualizado nas recordações do Frank adolescente e jovem; 2) esse humor colabora para reforçar o pacto autobiográfico, pelo qual o leitor pressupõe como verdadeiras as recordações do narrador/protagonista, porque o humor desperta atenção e empatia; 3) o humor no texto de McCourt enfatiza a intensidade da dramaticidade do que é narrado, corroborando a afirmação da primeira página de *ACA*, em que o autor afirma que teve uma infância triste e miserável, porque o riso pode “desarmar” o leitor, proporcionando um relaxamento psíquico e físico que pode deixá-lo em um estado propício a receber a informação dramática com mais concentração e empatia. Prova da conquista do público leitor é que, mesmo *ACA* sendo uma autobiografia, gênero literário que nem sempre está entre os mais conceituados, recebeu um prêmio *Pulitzer* e é sucesso comercial nos EUA e em muitos países europeus (segundo dados do museu Frank McCourt e tendo em vista a tradução de *ACA* para mais de 20 idiomas); 4) Em *ACA*, são narrados com humor episódios tristes da vida de Frank, mas somente aqueles episódios de quando ele se sente seguro no âmbito familiar, com pai, mãe e irmãos unidos. 5) Em *TM*, o humor ganha as cores das dores do mundo: McCourt ainda usa o humor para se referir ao passado, frequentemente na forma de um humor irônico, mas narra o jovem adulto que foi em Nova York a partir da comicidade triste contida nas vidas que passam pela sua; 6) são agente de comicidade, na maioria das vezes, personagens das quais o autor pretende expor alguma falha para com ele ou alguém da família, alguma obtusidade ou maldade.

Como explica Ziraldo, o cômico está inegavelmente sempre ligado ao homem e ao seu comportamento. Portanto, está também associado as suas tristezas. Para esse autor, o humor é um caminho para a verdade: “Não é a verdade que é engraçada. Engraçada é a maneira com que o humor nos faz chegar a ela. O Humor é um caminho!” (PINTO, 1970, p. 31). Assim, muitas vezes uma narrativa cheia de comicidade, como a de McCourt, pode nos trazer melancolia mesmo nos fazendo rir, porque “o impacto da verdade revelada é maior do que o impacto da forma usada

para chegar-se até ela” (idem, p. 32). E o humor é a forma como McCourt narra o senso de liberdade que o faz ascender na vida, geralmente obedecendo à característica do humor de ser transgressor das regras, como quando abre a panela que levava o almoço para o inquilino da avó, em ACA, ou no fragmento cômico da tentativa de assistir a *Hamlet* comendo torta em um teatro que proíbe a entrada de alimentos, em TM.

McCourt alcança comoção e riso ao mesmo tempo. O risível nas autobiografias dele surge porque travamos conhecimento com os episódios como a um espetáculo do qual já conhecemos o fim: o narrador/protagonista está bem o suficiente para conseguir narrar suas memórias. Afastados do drama narrado, os episódios ganham contornos de comicidade. O humor em suas autobiografias é uma forma de percepção do passado, uma escolha discursiva para representar a forma como o autor lê o mundo e como pretende que o leitor receba seu texto. Há teorias pelas quais a comédia envolve renascimento ou reconciliação transcendental, ou, ao menos, harmonia social. Nesse sentido, o humor de McCourt colabora para uma visão de tolerância sobre a vida. A epígrafe de Ariano Suassuna aponta o sonho e o riso como duas formas possíveis para o ser humano enfrentar o trágico da existência, sendo a tragédia individual inevitável. Penso que o escapismo da imaginação e o enfrentamento da realidade com humor foram os grandes responsáveis por ajudar na sobre vivência física e principalmente mentalmente saudável de Frank McCourt e de seus irmãos. A finalidade do riso estaria no livramento instantâneo “de um sistema que oprime, bem como do imprevisível da morte” (DUARTE, 2006, p. 63).

Quando tive a oportunidade de entrevistar Malachy McCourt, irmão de Frank, em julho de 2019, em Limerick, esperava que ele ratificasse o que escrevi sobre a sobrevivência saudável física e mentalmente deles. Mas, em frente à Leamy School, onde os irmãos McCourt estudaram, eu também recebi minha lição. Malachy não cedeu ao que o comentário da estudante de literatura instigava e com isso empreendeu uma das características mais marcantes do humor: a de surpreender. Ele respondeu não com uma sentença sentimental de que sobreviveram porque alimentados de sonhos e do olhar a vida pelo filtro do humor, mas me deu uma

resposta que alude à informação nutricional que lhes permitiu certo sustento, tornando a nossa conversa engraçada e leve.<sup>5</sup>

A produção autobiográfica de Frank McCourt não se encerra nos aspectos levantados neste trabalho. O estudado aqui traça um dos muitos caminhos possíveis na investigação de sua obra.

---

<sup>5</sup> Ver entrevista no Anexo B

ANEXO A - Entrevista com Ellen McCourt, realizada no Museu Frank McCourt, em maio de 2019, em ocasião da visita dela a Limerick, Irlanda. Ellen foi casada com McCourt e mora em Nova York.

**1- Was writing with humour about sad events from the past a goal to Frank?**

I wouldn't call Frank's humorous writing style "a goal". I think Frank viewed the world through an absurdist lens. Part of the Irish character is to find humor even in tragedy. Frank had that ability even though he was not "trying" to make things funny, he naturally was funny.

**2- Would you consider him a humoured person?**

Yes, Frank had a great, original sense of humor. Not reliant on jokes, more witty and natural. He found humor through observation of people and events.

**3- Do you believe Frank's humour became gentle concerning his past?**

The more he excavated his past, the more he was able to forgive and understand.

**4- Do you believe his opinion about Religion and faith has changed with time?**

I think Frank was very spiritual but not religious. He did not like organized religion. He admired people who had faith.

**5- You said about James Joyce importance to McCourt. Do you consider that *Portrait of the Artist as a Young Man* was an influence to *Angelas's Ashes*?**

Everything Frank read as a young man influenced him. He learned the beauty of words from James Joyce and simplicity from Samuel Beckett. Sean O'Casey taught him that you can write about anything – even yourself, and Mark Twain showed that in every situation you can find humor.

**6- Did he liked Charlie Chaplin's movies?**



Frank thought Chaplin was a genius. A great influence on Beckett.<sup>1</sup>

- 
- 1- <sup>1</sup> **Escrever com humor sobre os eventos tristes do passado era um objetivo de Frank ?** Eu não diria que o estilo de escrita humorada de Frank fosse “um objetivo”. Acho que Frank via o mundo através da lente do absurdo. Parte da personalidade irlandesa consiste em achar humor inclusive na tragédia. Frank tinha essa habilidade, apesar de não estar tentando fazer as coisas engraçadas, ele era naturalmente divertido.
  - 2- **Você o consideraria uma pessoa humorada?** Sim, Frank tinha um grande, original senso de humor. Independente de piadas, mais espirituoso e natural. Ele encontrava humor pela observação de pessoas e situações.
  - 3- **Você acredita que o humor de Frank tornou o passado mais leve?** Quanto mais ele desenterrava o passado, mais ele se tornava apto a perdoar e entender.
  - 4- **Você acredita que a opinião dele sobre religião e fé tenha mudado com o tempo?** Acho que Frank era muito espiritualizado, mas não religioso. Ele não era fã de organizações religiosas. Ele admirava a fé das pessoas.
  - 5- **Você falou da importância de James Joyce para McCourt. Você considera que *Retrato do artista quando jovem* foi uma influência para *As cinzas de Ângela*?** Tudo que Frank leu quando jovem o influenciou. Ele aprendeu a beleza das palavras com James Joyce e a simplicidade com Samuel Beckett. Sean O’Casey o ensinou que você escrever sobre qualquer coisa, inclusive sobre você mesmo, e Mark Twain mostrou que em qualquer situação é possível encontrar humor.
  - 6- **Ele gostava dos filmes de Charlie Chaplin?** Frank pensava que Chaplin era um gênio. Uma grande influência sobre Beckett.

ANEXO B - Entrevista com Malachy McCourt, realizada no Museu Frank McCourt, em julho de 2019, em ocasião da visita dele, com familiares, a Limerick, Irlanda. Malachy é irmão de Frank, segundo filho de Ângela, e mora em Nova York.

- 1- **How do you see yourself in Frank's books?** Frank made me very nice fella. He said that I was liked by everybody. I didn't feel that, but he said so it must be right. He made me good-looking, blonde when I was very young, white teeth, blonde and blue eyes, and funny.
  
- 2- **In the first page of ACA, Frank said he didn't know how it was possible you to survive. What do you think, how was it possible? Do you think humour was related to that survival?** We were... many times, our nutrition was lacking in nutrients. I mean, it was mostly, whatever we had was calories, because sometimes we had potatoes, bread, some bread and tea. Liquid and solid. That was it. Greens, we didn't have it. Vitamins were not present. Our sister died, and brothers, a lot of our classmates here (Leamy School) died. So, it's hard to know, I don't know. Frank got the typhoid fever and almost died.
  
- 3- **Do you think imagination helped?** I think so. The library opened up over there when we were eight or nine and it was a God set because we could manage to get in there and Frank and myself used to sneak into the adults library, because children book's were not good enough to us. We wanted the classics, some Shakespeare, which we didn't understand too well, but... We liked to be able to pretend that we were reading those.
  
- 4- **Did your father bring some literature taste for the family?** The only thing we had to read in the house was local papers, but he was a good storyteller. He knew ancient sayings and proverbs, these pretty good kind of stuff. She (Angela) saying old songs, from movies and pictures. She seems to know a lot of songs and amazing things, she used to know a lot of songs about love. She was a romantic.

**5- What about Angela's humour?** She had a great sense of humour. She was witty. She said on time if Frank wouldn't be happy at Christmas so let he is miserable.

**6- E what about that sentence Frank said she always repeated, "is your bladder near your eyes"?** Yes, "is it your pee coming through your eyes?". (Risos) Yes, she had all the old sayings.<sup>1</sup>

- 
- 1- <sup>1</sup> **Como você se vê nos livros de Frank ?** Frank fez de mim um cara muito legal. Ele disse que todos gostavam de mim. Eu não sentia assim, mas se ele disse deve estar certo. Ele me descreveu bem apessoado, loiro quando eu era muito jovem, com dentes brancos e olhos azuis, e divertido.
- 2- **Na primeira página de ACA, Frank diz que não sabia como foi possível que vocês tenham sobrevivido. O que você acha, como foi possível? Você acha que o humor está relacionado a essa sobrevivência?** Nós éramos, muitas vezes, nossa nutrição era carente de nutrientes. Digo, era principalmente, o que quer que tivéssemos era calorias, porque às vezes tínhamos batatas, pão, algum pão e chá. Um líquido e um sólido. Era isso. Verduras, não tínhamos. Vitaminas não estavam presentes. Nossa irmã morreu, nossos irmãos, muitos dos nossos colegas aqui (Leamy School). Então, é difícil saber, eu não sei. Frank teve febre tifóide e quase morreu.
- 3- **Você acha que ter imaginação ajudou?** Acho que sim. A biblioteca abriu logo ali quando tínhamos oito ou nove e foi divino porque podemos dar um jeito de entrar e Frank e eu nos esgueirávamos até os livros adultos, porque não queríamos os livros de criança. Queríamos os clássicos, como Shakespeare, o qual não entendíamos muito bem, mas... Gostávamos de poder fingir que estávamos lendo aqueles.
- 4- **O seu pai trouxe o gosto pela literatura para a família?** A única coisa que tínhamos para ler em casa eram jornais locais, mas ele era um bom contador de histórias. Ele sabia dizeres e provérbios antigos, que eram coisa muito boa. Ela (Ângela) cantava velhas canções, de filmes e cinema. Ela parecia saber várias canções super interessantes, ela costumava saber muitas cabções sobre amor. Ela era uma romântica.
- 5- **E sobre o humor de Ângela?** Ela tinha um ótimo senso de humor. Ela era espirituosa. Uma vez que se Frank não seria feliz no Natal, que deixássemos ele ser melancólico.
- 6- **E sobre aquela sentença que Frank dizia que ela sempre repetia, sobre a bexiga perto dos olhos? Sim, "o seu xixi está vindo pelos olhos?"** (Risos). Sim, ela sabia dizer essas coisas de antigamente.

**REFERÊNCIAS**

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

ANAIS do XXVI SENAPULLI. **Humor e Ironia na Literatura**. Campinas: FAPESP, 1994.

ARAUJO, Nara. **O tempo e o rastro: da viagem e sua imagem**. Tradução Eliane Tejera Lisboa. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

ARELLANO, María Ramírez de. ***The funny side of cross-cultural adaptation: A grounded theory study of the role of humour in the adaptation process of Spanish Migrants Living in Ireland***. Tese de Doutorado em Filosofia. Dublin City University, 2014.

ARENDT, Hannah. “Ação”. Trad. Roberto Raposo. In: \_\_\_\_\_. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro, Ed UERJ, 2010.

ARISTÓTELES. “Arte Poética”. In: **A poética clássica – Aristóteles, Horácio, Longino**; introdução por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo M. Pessanha. Trad: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. “Rabelais e a história do riso”. In: **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, Editora da Universidade de Brasília, 1987. pp. 51-123.

BARKER, A. J. **Irlanda Sangrenta**. Trad: Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Renes, 1979.

BAPTISTA, Ana Maria Haddad. **Tempo-Memória no Romance**. São Paulo: Catálise, s.d.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Vol. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. “Alegoria e drama barroco”. In: **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. pp. 181-211.

BERGSON, Henri. **O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A evolução criadora**. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIRCH, D. **Cuchulain**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

BOSI, Alfredo. “Um conceito de humanismo”. In: **Céu, Inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1998.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças dos velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8ª Ed. São Paulo. Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BREMMER, Jan. ROODENBURG, Herman (Org.). **Uma história cultural do humor**. Tradução Cynthia Azevedo e Paulo Soares. RJ-SP: Record, 2000.

BRUSS, Elizabeth W. **Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Sociologia**. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Dialética da malandragem**. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 20ª Ed. – Trad. Ephraim Ferreira Alves – Petropolis, RJ: Vozes, 2013.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2ª ed. Tradução Maria Manuela Galhardo Algés – Portugal: Difel, 2002.

\_\_\_\_\_. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Tradução Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Primeira Parte. In: **O narrador ensimesmado: O foco narrativo em Virgílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

EAKIN, Paul J. ***Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention***. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

EATON, Margaret. ***Frank Confessions – Performance in the life-writings of Frank McCourt***. Oxford: Peter Lang, 2017.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. “O cômico e a regra”. In: **Viagem na irrealidade cotidiana**. Tradução Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. pp. 343-353.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FLOINN, Críostóir. **“Angela’s Ashes” Analysed – Na Essay in Aid Of Thuth**. Dublin: Published by the author at 47 Páirc Arnold, Dún laoghaire, 2016.

FORBES, Shannon. *Performative Identity Formation in Frank McCourt’s “Angela’s Ashes: A Memoir”*. In: **Journal of Narrative Theory**. Vol. 37, Nº 3, (Fall 2007). pp. 473-496. Acesso através de JSTOR em 3 de janeiro de 2017.

FORNER, Naana Silverman. **Para ver os Gnomos – close reading do romance “O beijo de Esaú”, por Meir Shalev**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. (Série: Produção acadêmica premiada)

FREUD, Sigmund. “Lembranças Encobridoras”. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Tradução Jayme Salomão. Volume III. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 287-304.

\_\_\_\_\_. **Os chistes e sua relação com o inconsciente - Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Tradução Jayme Salomão. Volume VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. “O humor”. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Tradução Jayme Salomão. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 163-169.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. A criança no limiar do labirinto. In: **História e Narrativa em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GENETTE, Gerárd. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012.

GOFF, Angela. “*The Ulster Cycle: Cultural Significance for Irish Composers*”. In: **ABEI Journal**. Studios Irlandeses, Special Issue 12.2, 2017, pp. 47-61.

GRUBGELD, Elizabeth. **Anglo-Irish Autobiography – Class, gender and the forms of Narrative**. New York: Syracuse University Press, 2004.

GUREWITCH, Morton. **Comedy – The Irrational Vision**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1975.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTE, Liam. **Modern Irish Autobiography: Self, nation and Society**. Palgrave Macmillan, 2007. Acesso online pela Glucksman Library, Universidade de Limerick: <https://www-dawsonera-com.proxy.lib.ul.ie/readonline/9780230206069>

\_\_\_\_\_. **A history of Irish autobiography**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017.

INGARDEN, Roman. **O espaço apresentado e o “espaço da representação”**. In: *A obra literária*. 2ª edição. Trad: Albin e Beau (et al). Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1979. pp. 244-252.

INGLIS, Tom. “*The Religious Field in Contemporary Ireland: Identity, Being Religious and Symbolic Domination*”. In: HARTE, Liam and WHELAN, Yvonne. **Ireland Beyond Boundaries - Mapping Irish Studies in the Twenty-First Century**. London/Dublin: Pleit Press, 2007.

JERKOVIC’, Jerônimo. “Duas ou três coisas que eu sei do humor”. In: **Revista de Cultura Vozes**; Ano 64, abril de 1970, v. LXIV, nº 3. pp. 47-53.

JOSEF, Bella. **Diálogos Oblíquos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.

\_\_\_\_\_. **Romance Hispano-Americano**. São Paulo: Ática, 1986.

KEATING, Anthony. *The Uses and Abuses of Censorship: God, Ireland and the Battle to Extend Censorship Post 1929*. In: **ABEI Journal: Estudos Irlandeses**, Nº 9, 2014, pp. 67-79.

KENEALLY, Michael. **Irish Literature and Culture**. Great Britain: Colin Smythe, 1992.

KUYUMJIAN, Marcia de Melo Martins e MELLO, Maria Thereza Negrão de (Org.). **Cultura cômica e ambiência cotidiana: história cultural, risibilidade e humor.** Goiânia: Ed. Da PUC Goiás, 2012.

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares na formação do indivíduo: ensaios de análise de uma função em psicologia.** Tradução Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do Outro: Ensaio de Sociosemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão).** São Paulo: Ática, 1985.

LEJEUNE, Philippe. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Tradução Jovita M. G. Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e Discurso Ficcional.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. O caráter do sujeito: breve esboço a sua disposição fragmentária. In: LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: **A metamorfose do silêncio: Análise do Discurso Literário.** Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUKÁCS, Georg. Parte I de **A teoria do romance.** Trad: José M. M. de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LYNCH, Claire. ***Irish Autobiography – Stories of Self in the Narrative of a Nation.*** Bern: Peter Lang AG, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária – Enunciação, escritor, sociedade.** Trad: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARTIN, Wallace. ***Recent Theories of Narrative.*** Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.

MATHIAS, Eleisa. **Solo de Clarineta: Memórias de um escritor.** Porto Alegre: UFRGS, 2011. Dissertação de Mestrado.

McCOURT, Frank. ***Angela's Ashes – A memoir of a Childhood.*** Londres: Flamingo, 1997a.

\_\_\_\_\_. ***'Tis: A Memoir.*** New York: Scribner, 1999.



\_\_\_\_\_. **As cinzas de Ângela: Memórias**. Tradução Lídia Cavalcante-Luther. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997b.

\_\_\_\_\_. **Teacher Man**. Essex: Penguin Books, 2005.

MENEZES, Eduardo D. B. de. "O riso, o cômico e o lúdico". In: **Revista de Cultura Vozes**. Ano 68, V. LXVIII, jan/fev. 1974, nº 1. pp. 5-16.

MERCIER, Vivian. **The Irish Comic Tradition**. New York: Oxford University Press, 1962.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Helena Ortiz Assunção. São Paulo: UNESP, 2003.

MITCHELL, James B. **Popular Autobiography as Historiography: The Reality Effect of Frank McCourt's "Angela's Ashes"**. University of Hawai'i Press. Vol. 26. Nº 4 (Fall 2003) pp. 607-624. Acesso através de JSTOR em 17 de fevereiro de 2017.

MORAES, Oswald D. de. "Freud: dos Chistes ao Cômico". In: **Revista de Cultura Vozes**. Ano 68, V. LXVIII, jan/fev. 1974, nº 1. pp. 25-30.

MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

NEVES, L. F. Baêta. "A ideologia da seriedade". In: **Revista de Cultura Vozes**. Ano 68, V. LXVIII, jan/fev. 1974, nº 1. pp. 35-40.

Ó'FLOINN, Críostóir. **Remember Limerick**. Dublin: Clondalkin Group, 2014.

OLMI, Alba. **Janet Frame: Uma escritora de ficção e a ficção de uma escritora – Os múltiplos processos da autobiografia estética**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Tese de Doutorado.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1997.

PINTO, Ziraldo Alvez. "Ninguém entende de humor". In: **Revista de Cultura Vozes**; Ano 64, abril de 1970, v. LXIV, nº 3. pp. 21-38.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro. vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POTTS, Donna. **Sacralizing the Secular in Frank McCourt's "Angela's Ashes"**. An Irish Quarterly Review, Vol. 88, Nº. 351: Irish Province of the Society of Jesus. Autumn, 1999. Pp. 284-294. Acesso através de JSTOR em 24 de junho de 2019.

POUILLON, Jean. "A compreensão dos personagens". In: **O tempo no romance**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Tradução Aurora Feroni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível – Estética e Política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental. Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain Françoís (et al). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa III**. Campinas: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_. **O si mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

ROCHE, Anthony. Vivian Mercier's "Irish Comic Tradition": *The Man and The Book*. **New Hibernia Review: University of St. Thomas (Center for Irish Studies)**. Vol. 8, Nº 4, Winter, 2004. Pp. 148-152. Acesso através de JSTOR em 7 de setembro de 2019.

SCHNEIDER, Helena. **"Survival factors" in Frank McCourt's "Angela's Ashes"**. Manchester: Manchester Metropolitan University, 2001.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SHERMAN, Jodi. **Humor, Resistance and the Abject: Roberto Begnini's Life is Beautiful and Charlie Chaplin's The Great Dictator**. Film & History. Vol. 32.2, 2002. pp. 72-81.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (Org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz. "O Riso-Imaginário e Simbólico". In: **Revista de Cultura Vozes**. Ano 68, V. LXVIII, jan/fev. 1974, nº 1. pp. 31-34.

SWIFT, Jonathan. **Uma modesta proposta** (1729). Tradução Helena Barbas. Acesso em 3 de agosto de 2017, pelo endereço eletrônico: [http://www.helenabarbas.net/traducoes/2004\\_Swift\\_Proposal\\_H\\_Barbas.pdf](http://www.helenabarbas.net/traducoes/2004_Swift_Proposal_H_Barbas.pdf), 2004.

\_\_\_\_\_. **Viagens de Gulliver**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

TAPLEY, Robin. "The value of humor". In: **The Journal of Value Inquiry**. Spring 2007. pp. 421-431

TAUFER, Aduino Locatelli. **Do factual ao ficcional: memória, história, ficção e autobiografia nas Memórias de um Sobrevivente**, de Luiz Alberto Mendes. Porto Alegre, 2007. Dissertação de Mestrado – UFRGS.

\_\_\_\_\_. **Narrativas Enjauladas: literariedade, testemunho e vivência em *Memórias de um sobrevivente e Estação Carandiru***. Porto Alegre, 2011. Tese de Doutorado - UFRGS.

VERISSIMO, Erico. **Solo de Clarineta: memórias**. Porto Alegre: Globo, 1974.

VERSIANI, Marçal. "O significado do cômico e do riso na obra de Bergson". In: **Revista de Cultura Vozes**. Ano 68, V. LXVIII, jan/fev. 1974, nº 1. pp. 17-24.

VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua obra literária**. São Paulo: EPU, 1991.

WEITZ, Eric. ***For the sake of sanity: Doing things with humour in Irish performance***. Dublin, Carysfort Press: 2014.

WHYTE, Pádraic. ***Irish Childhoods – Children's Fiction and Irish History***. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

ZAGURY, Eliane. **A escrita do eu**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1982.

#### Vídeo

Frank McCourt: *The journey of an ordinary teacher*. Entrevista de Debra Weinstein para NYU Steinhardt, 20 de julho de 2009 – dailymotion.com  
<https://www.youtube.com/watch?v=Hlq7OBCqCSc>