

O ESTRANHAMENTO NARRATIVO EM *AT SWIM, TWO BOYS* DE JAMIE O'NEILL¹

NARRATIVE ESTRANGEMENT IN *AT SWIM, TWO BOYS*

BY JAMIE O'NEILL

Victor Augusto da Cruz Pacheco²

RESUMO: Neste artigo analisaremos a questão da relação de influência de James Joyce no romance *At swim, two boys*, do escritor irlandês Jamie O'Neill, desde o ponto de vista da forma literária, considerando o romance de O'Neill como um resultado autônomo (NITRINI, 2000). Para tanto, utilizaremos o conceito de estranhamento, proposto pelo formalista russo Viktor Shklovsky, como forma de constatar que *At swim, two boys* está dialogando diretamente com uma produção cultural específica, num contexto histórico específico, no século XX, não sendo apenas sobre a representação do passado histórico da Irlanda, mas também uma opção de como representar o passado.

Palavras-chave: Influência. Literatura comparada. Literatura irlandesa. Romance contemporâneo.

ABSTRACT: In this article it will be analyzed the influence of James Joyce on the novel *At swim, two boys* written by the Irish writer Jamie O'Neill from the point of view of literary form, considering the O'Neill's novel as an autonomous result (NITRINI, 2000). To do so, we will use of the concept of estrangement, proposed by the Russian formalist Viktor Shklovsky, as a way of confirming that *At swim, two boys* is dialoguing with a specific cultural production in a specific historical context in the 20th century, not only as a representation of the Irish historical past, but also as an option of how to represent the past.

Keywords: Influence. Comparative literature. Irish literature. Contemporary literature.

¹ Artigo recebido em 6 de setembro de 2017 e aceito em 28 de novembro de 2017. Texto orientado pela Profa. Dra. Laura Patricia Zuntini de Izarra (USP).

² Graduando do Curso de Letras da USP.
E-mail: victor.augusto.pacheco@usp.br



INTRODUÇÃO

A técnica de fluxo de consciência utilizada no romance *At swim, two boys* do escritor irlandês Jamie O'Neill é o principal elemento que impulsiona a leitura intertextual e sua comparação com a obra de James Joyce. A proposta deste trabalho é a análise da forma narrativa, investigando o processo de influência apontado pela crítica literária, considerando o fluxo de consciência um ponto de intersecção que forma a materialidade dos textos literários. Além disso, entendemos que o uso de tal modo de narração é o elemento chave para uma leitura intertextual, desencadeando todas as outras relações intertextuais que, porventura, podem ser apontadas entre a temática e personagens do romance de Jamie O'Neill com outras obras da literatura irlandesa produzida no século XX.

Ainda que *At swim, two boys*, desde o título, indique como ponto chave de interpretação e entendimento da obra a leitura intertextual, o seu lançamento em 2001 é cercado por imaginários que, de certa forma, ajudaram a constituir uma leitura padrão sobre a técnica narrativa utilizada dentro do romance, reduzindo a importância de estudos sobre a forma. Em entrevistas e resenhas datadas do lançamento, vemos a repetição de trazer a figura de James Joyce como parâmetro de comparação e validação literária de que o romance precisava para chamar atenção do público. Temos, como exemplo, uma entrevista para Stephen Moss do jornal *The Guardian*, feita em novembro de 2001, em que o jornalista reitera no início e no final da entrevista a comparação feita com Joyce. A resposta à primeira pergunta em relação ao assunto mostra um autor consciente da responsabilidade de ser alvo de tais comparações, brincando que muitos queriam matá-lo por causa disso. No final, O'Neill diz que no processo de escrita de uma obra literária "Você não segue conscientemente ninguém. Mas é bastante difícil para um escritor irlandês ter Joyce ali parado. Ele está se debruçando sobre você o tempo todo, e é assustador. Você contorna isso sendo verdadeiro consigo mesmo"³ (MOSS, 2017).

A resenha *His master's Joyce*, de Adam Mars-Jones para *The Observer* é mais crítica em relação à influência de Joyce dentro do romance. O crítico afirma: "A catedral é *Ulysses*, e a esmagadora influência em *At Swim, Two Boys* é Joyce. (...). Tanto é emprestado de *Ulysses*, quase página por página, que parece impossível a dívida ter resultado em algo bom. Ainda assim o livro faz um

³ "You don't consciously follow anyone. But it is quite difficult for an Irish writer to have Joyce standing there. He is leaning over you the whole time, and it is daunting. You get around it by being truthful to yourself" (MOSS, 2017). (Todas as traduções de excertos foram feitas pelo autor do presente artigo.)



impacto muito além do pastiche”⁴ (MARS-JONES, 2017). Mesmo com um tom de que o romance de O'Neill tenha tido um resultado final positivo, Mars-Jones faz insistentes comparações entre as personagens Jim Mack, Anthony MacMurrough e Mr. Mack e as de *Ulysses* Stephen Dedalus, Blazes Boylan e Leopold Bloom, respectivamente. Outro texto que acentua a intertextualidade na obra é o artigo *Intertextual re-creation in Jamie O'Neill's At swim, two boys* de Bertrand Cardin. Desde o início, Cardin aponta as principais relações intertextuais dentro do texto de O'Neill em relação aos escritores irlandeses, tendo Flann O'Brien, James Joyce, W. B. Yeats e Oscar Wilde como nomes que servem como base para a leitura do romance ao longo do ensaio. O crítico mostra que o nome do livro de O'Neill vem diretamente da obra de Flann O'Brien *At swim, two birds* e talvez seja uma resposta ao poema *Easter, 1916* de Yeats; o tom paródico vem de O'Brien e Joyce; Yeats está na figuração poética do romance; Joyce está em toda a narrativa, como se fosse uma sombra; e Wilde é a figura central de referência para a personagem Anthony MacMurrough (CARDIN, 2006, p. 28).

Consideramos as duas perspectivas apresentadas acima um tanto reducionistas, mostrando que *At swim, two boys* é, na verdade, apenas o resultado da combinação entre textos canônicos irlandeses. A intertextualidade seria, então, o grande criador do texto, como se a obra de O'Neill não tivesse nenhuma autonomia. Outro problema que encontramos é a tentativa de patentear técnicas ou temáticas literárias como se fossem de criação e uso exclusivo de um único escritor. No primeiro ponto, a comparação entre Jim Mack e Stephen Dedalus feita por Mars-Jones, por exemplo, mostra uma leitura que desvia o foco da questão do autoconhecimento da sexualidade da personagem de *At swim, two boys* passa ao longo da narrativa para a questão das relações familiares trabalhadas em *Ulysses* (1922) que não é explorada por O'Neill. Por outro lado, é possível concordar com a comparação entre Mr. Mack e Leopold Bloom que o crítico faz: Mr. Mack anda pela cidade de Dublin ao longo do dia, mas as suas andanças se devem a um senso de direção falho, resultando a sempre ir na direção errada para voltar para sua casa. Além disso, o personagem tem a habilidade de criar anúncios e *slogans* para a sua loja se relacionando com a atividade de jornalista de Bloom em *Ulysses*. Em relação à forma literária do romance, pensamos diretamente no fluxo de consciência, técnica utilizada por O'Neill e que é um dos grandes avanços literários feito por Joyce em seu romance. Entretanto, é importante ressaltar que tal técnica não foi invenção do próprio Joyce, mas a inspiração vem do escritor francês Edouard Dujardim no livro *Os loureiros estão cortados* de 1887, como sugere a dedicatória na segunda edição de *Ulysses*. Isso mostra que, por parte da

⁴ “The cathedral is *Ulysses*, and the overwhelming influence on *At Swim, Two Boys* is Joyce. (...) So much is borrowed from *Ulysses*, almost page by page, that it seems impossible for the debt ever to be made good. Yet the book makes an impact far beyond pastiche” (MARS-JONES, 2017).



crítica em geral, há um desejo pela paternidade como forma diacrônica da historicidade da literatura. O próprio ato crítico reduz a criação artística e literária dos escritores que buscam o passado como forma de inspiração ou objeto de representação.

OSTRANENIE

Em outra entrevista, o jornalista Jonathan Padget diz: "O'Neill sabe que as palavras que escolheu [para escrever o romance] não são típicas e nem sempre são fáceis. Mas é a língua da cultura dele (...)"⁵ (PADGET, 2017). Essa afirmação é interessante, pois coloca (um modo de) linguagem e cultura em paralelo. No primeiro momento dessa afirmação, vemos a consciência do uso da linguagem, sendo esta considerada como algo difícil ou que demanda algum esforço de leitura.

Tendo pensado o romance originalmente para ser um roteiro, O'Neill confessa em uma entrevista que percebeu que a história imaginada deveria ser algo além da amizade de dois garotos mostrada nas telas de cinema. A partir daí, o autor começou o seu processo de estudo, não só da história da Irlanda, como também dos elementos que integraram o século XX no país. Apesar de ser um grande fã de Charles Dickens, O'Neill se recusa a escrever por meio de uma voz narrativa imperativa, importando-se não com quem está contando, mas sim com o desejo de mostrar uma multiplicidade nas vozes representadas, resultando numa perspectiva gerada a partir da subjetividade das personagens. Isso pode ser visto já no parágrafo inicial do romance, que nos adianta a técnica utilizada ao longo da narrativa:

At the corner of Adelaide Road, where the paving sparkled in the morning sun, Mr. Mack waited by the newspaper stand. A grand day it was, rare and fine. Puff-clouds sailed through a sky of blue. Fairweather cumulus to give the correct designation: on account they cumulate, so Mr. Mack believed. High above the houses a seagull glinted, gliding on a breeze that carried from the sea. Wait now, was it cumulate or accumulate he meant? The breeze sniffed of salt and tide. Make a donkey of yourself,

⁵ "O'Neill knows the words he chooses aren't typical, aren't always easy. But it's the language of his culture (...)" (PADGET, 2017).



inwardly he cautioned, using words you don't know their meaning. (O'NEILL, 2002, p. 3)⁶

Por meio do fluxo de consciência, apresentando as considerações de Mr. Mack, que espera a entrega do seu *Irish Times*, conhecemos o local (Adelaide Road) e a descrição do espaço. A prosa desse fragmento é a combinação da subjetividade do personagem com a poeticidade com que se quer retratar a paisagem observada. A centralidade do parágrafo gira em torno desse começo de manhã com sol, sendo caracterizado como um dia raro e bom com nuvens que navegam num céu de azul e o voo deslizante de uma gaivota. A descrição, que apresenta uma cuidadosa combinação de palavras (como a repetição de *sea* em formas distintas e das letras **g-l-i** nas palavras *glinted* e *glidind*), conflui com uma das características de Mr. Mack, que joga com a designação científica da nuvem que observa (*cumulonimbus*), para ordenar corretamente aquilo que vê com aquilo que conhece. No final, vemos que essa tentativa de forçar o conhecimento objetivo e científico o leva a se perguntar "was it cumulate or accumulate he meant?" (O'NEILL, 2002, p. 3), mostrando que, na verdade, ele não sabe a devida designação da nuvem. O narrador utiliza no fragmento uma linguagem que se recusa a fazer uma descrição objetiva do local e faz com que o leitor interprete as palavras para haver a formação da imagem descrita.

Esse trabalho com a linguagem é também visto dentro das obras modernistas, como mostra Jean-Michel Rabaté em seu ensaio *O estranhamento de uma língua*, que analisa alguns escritores do século XX do ponto de vista de como eles atuaram na linguagem nas suas obras. Rabaté argumenta que, ao contrário do que se considera sobre a literatura produzida no século passado, os escritores não tinham como objetivo ser difíceis, mas queriam "obrigar os leitores a ter uma outra percepção do mundo, educá-los e fornecer-lhes uma lente para enxergar as coisas de maneira diferente" (RABATÉ, 2009 p. 888). Essa afirmação, que baseia o estudo exposto ao longo do ensaio, se apoia no conceito de estranhamento desenvolvido pelo formalista russo Viktor Shklovsky. No texto *Art as device*, Shklovsky analisa algumas considerações sobre a crítica de poesia de sua época, indo contra as concepções de que a arte é totalmente mimética (poesia = imagem, de Potebnia) e que na criação artística também se utiliza a lei de economia de energia proposta por Spencer. A partir dessa segunda teoria, vemos o

⁶ "Na esquina da Adelaide Road, onde a pavimentação brilhava no sol da manhã, Mr. Mack esperava na banca de jornais. Era um grande dia, raro e bom. As nuvens navegavam através de um céu azul. Cumulus de bom tempo para dar a designação correta: pois de fato as nuvens se acumulavam, assim acreditava Mr. Mack. No alto das casas, uma gaivota brilhava, deslizando sobre uma brisa que levava ao mar. Espere, seria amontoar ou acumular? A brisa cheirava a sal e maré. Fazendo de si mesmo um burro, ele advertiu internamente, usando palavras que você não conhece seu significado" (O'NEILL, 2002, p. 3).



desenvolvimento da teoria formalista em relação à diferença entre a linguagem cotidiana e a linguagem poética. Para Shklovsky, o discurso literário se diferencia do discurso corrente/cotidiano, devido ao estranhamento (*ostranenie*) dos objetos familiares que entraram no automatismo da linguagem. Segundo o crítico:

The purpose of art, then, is to lead us to a knowledge of a thing through the organ of sight instead of recognition. By "enstranging" objects and complicating form, the device of art makes perception long and "laborious." The perceptual process in art has a purpose all its own and ought to be extended to the fullest. *Art is a means of experiencing the process of creativity. The artifact itself is quite unimportant.* (SHKLOVSKY, 1991, p. 6, ênfase no original)⁷

O objetivo do estranhamento na literatura é, portanto, a renovação perceptiva dos objetos como se fossem vistos pela primeira vez, como o crítico aponta nas obras de Liev Tolstói, analisando o processo de construção dos contos do escritor russo. Fredric Jameson em *The prison-house of language*, examinando as teorias formalistas e estruturalistas numa perspectiva crítica, aponta que o conceito de estranhamento, ainda que tome a forma de "uma lei psicológica com profundas implicações éticas"⁸ (JAMESON, 1972, p. 51), tem três vantagens: 1) diferencia a literatura de qualquer outro modo de linguagem; 2) estabelece uma hierarquia dentro da obra literária; e 3) traz um novo conceito de história literária, considerando a tradição como descontinuidade (p. 51-52).

⁷ "O objetivo da arte, então, é levar-nos ao conhecimento de uma coisa através do órgão da visão em vez do reconhecimento. Ao 'estranhar' objetos e complicando a forma, o procedimento da arte torna a percepção longa e 'laboriosa'. O processo de percepção na arte tem um propósito próprio e deve ser estendido ao máximo. *A arte é um meio de experimentar o processo de criatividade. O próprio artefato é bastante sem importância*" (SHKLOVSKY, 1991, p. 6, ênfase no original).

Benjamin Sher (1991), na *Translator's introduction* para o livro *Theory of prose* de Shklovsky, aponta que o termo *ostranenie* é um neologismo feito por Shklovski tendo o acréscimo do prefixo *o-*, usado para implementar uma ação, e das palavras *both stran* (estranho) e *stran*, presente do verbo *otstranit* (SHER, 1991, p. xviii). Em língua inglesa, o tradutor encontrou duas formas de tradução: *estrangement*, *defamiliarization*. Entretanto, na tradução que vemos no excerto, Sher utiliza então o termo *enstrangement*, que também é um neologismo, reafirmando que o estranhamento "procede do cognitivamente conhecido (...) para o familiarmente conhecido" ("proceeds from the cognitively known (...) to the familiarly known") (SHER, 1991, p. xix). Em língua portuguesa, assim como em língua espanhola, foi utilizada a palavra **singularização** que, no caso específico do artigo de Shklovsky, leva à interpretação de que a singularização torna único o objeto, apenas o destacando dos demais objetos conhecidos, por meio da linguagem.

⁸ "(...) takes the form of a psychological law with profound ethical implications" (JAMESON, 1972, p. 51). A crítica de Jameson se assemelha à crítica feita por Pavel Medvedev sobre o conceito de estranhamento. Como aponta Victor Erlich, em *El formalismo ruso: historia, doctrina*, Medvedev "acusou o representante formalista do afastamento do caminho de uma análise objetiva para se fundir em condições psicofisiológicas da percepção estética" (ERLICH, 1974, p. 255).



Entretanto, a teoria de Shklovsky sofre uma profunda ambiguidade em não deixar claro se o estranhamento ocorre na forma ou no conteúdo (p. 75). A grande questão que encontramos aqui não é a resolução do problema entre forma e conteúdo apontado na crítica de Jameson, mas sim pensar como funcionaria o estranhamento a partir de uma forma previamente conhecida e difundida dentro de um período específico e o que isso acarreta na leitura e interpretação de um romance contemporâneo.

Essa leitura que considera o estranhamento narrativo como processo estético em *At swim, two boys* nos leva diretamente à questão da influência de Joyce. Durante a *Introdução*, expusemos os ensaios que focam na linguagem do romance, apontando seu caráter reducionista e sua busca pela paternidade do texto. Consideramos que a influência faz parte do processo artístico do escritor, que indica seu posicionamento dentro de um contexto literário e cultural. Entretanto, acreditamos que o romance passa por um resultado autônomo (CIONARESCU, 1964; NITRINI, 2000). Ou seja, *At swim, two boys* é

(...) uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar mas fáceis de reconhecer intuitivamente (...), ostentando personalidade própria (...), mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros. (NITRINI, 2000, p. 127)

Esse nos parece ser o mesmo caso de *Ulysses*: ainda que se percam muitas das relações narradas, não precisamos ler a *Odisseia* de Homero para entender o que está em jogo no romance de Joyce. Posto isso, propomos que a leitura comparativa feita a partir de *At swim, two boys* seja um esforço crítico direcionado à busca de elementos que possam, de fato, unir as duas obras e não apenas um confronto comparativista. Neste trabalho, entendemos que o conceito de estranhamento é algo que relaciona as duas obras, no sentido de que os dois romances querem desfamiliarizar o leitor e a sua expectativa de narração e mostrar as possibilidades da representação da realidade, por meio da subjetividade do sujeito-personagem.



O PASSADO NA CONTEMPORANEIDADE

Algo óbvio sobre o romance e que deve ser considerado é que a narrativa está marcadamente inserida na revisitação do passado. Estruturalmente, o livro divide-se em duas partes: grosso modo, a primeira se inicia em agosto de 1915, com a apresentação dos personagens e aprofundamento da temática, que gira em torno da promessa de Doyle Doyle a Jim Mack de nadarem juntos até uma ilha. Já na segunda parte temos o aprofundamento das tensões retratadas ao longo da primeira, tendo como clímax o *Levante de Páscoa* em abril de 1916. A relação com o passado é algo que caracteriza a cultura irlandesa, quase que de forma obsessiva, como aponta Gibbons (2002). De um lado temos a forma narrativa que nos remete à literatura modernista europeia do começo do século XX, do outro temos a temática que foca nos acontecimentos de 1916.

Essa questão não é exclusiva de *At swim, two boys*, pois o período econômico designado de *Tigre celta*, que teve seu início na década de 1990, fez com que finalmente os escritores irlandeses começassem a falar do passado silenciado devido ao seu conteúdo considerado traumático. A tendência de ficção meta-histórica desmistificou a construção romântica do passado irlandês, expondo a artificialidade desses discursos, como é o caso da representação das personagens históricas presentes no romance de Roddy Doyle *A star called Henry* (1998). Já em *At swim, two boys* a representação histórica faz parte de um projeto literário de Jamie O'Neill que, segundo Joseph Valente, faz "um paralelismo narrativo que convida o leitor a considerar as afinidades históricas, políticas e ideológicas entre a identidade sexual dissidente e a identidade etno-colonial em um contexto irlandês"⁹ (VALENTE, 2005, p. 58). Esse projeto está expresso no excerto a seguir:

— Help them make a nation, if not once again, then once for all.

— What possible nation can you mean?

— Like all nations, Scrotes answered, a nation of the heart. Look about you. See Irish Ireland find out its past. Only with a past can it claim a future. Watch it on tramcars thumbing its primers. Only a language its own can speak to it truly. What does this language say? It says you are a proud and ancient people. For a nation cannot prosper without it have pride. You and I, MacMurrough, may smile at the fabulous claims of the

⁹ "(...) a narrative parallelism that invites its readers to consider the historical, political, and ideological affinities between dissident sexual identity and ethno-colonial identity in an Irish context" (VALENTE, 2005, p. 58).



Celt. We may know that the modern Irishman as much resembles the Gael of old as he resembles the Esquimau or the Kafir or the Hindu Kush. And we may believe he is the better for that. But no matter. The struggle for Irish Ireland is not for truth against untruth. It is not for the good against the bad, for the beautiful against the unbeautiful. These things will take care of themselves. The struggle is for the heart, for its claim to stand in the light and cast a shadow its own in the sun. (O'NEILL, 2002, p. 285)¹⁰

Acima vemos um diálogo, presente no capítulo onze ainda na primeira parte, entre Anthony MacMurrough e a voz do seu falecido amado, Scrotes, que dentro da narrativa funciona como uma espécie de consciência para o personagem. MacMurrough, nesta parte do enredo, encontra um colega de escola e assume a sua sexualidade de uma forma que ao mesmo tempo o relaciona com Oscar Wilde e a sua identidade irlandesa¹¹. No diálogo apresentado, Scrotes incita MacMurrough a ajudar o envolvimento afetivo entre Jim Mack e Doyle Doyler para que eles criem, a partir desse momento pré-revolucionário, uma nação que considere o amor entre homens como base para a construção dessa nova Irlanda. O personagem traz para sua argumentação a questão do passado irlandês, mostrando as afinidades apontadas por Valente, além das relações entre passado e contemporaneidade dentro e fora da obra.

A partir do ponto de vista literário, a necessidade de voltar ao fluxo de consciência faz parte desse projeto literário de O'Neill, que vê na linguagem e no passado uma forma de falar sobre a verdade das relações (homo)afetivas. Aqui, trazemos novamente o ensaio de Rabaté, apontando que a característica dos romances do começo do século XX é a dificuldade de leitura que

¹⁰ “— Ajude-os a criar uma nação, se não mais uma vez, de uma vez por todas.

— Que tipo de nação você quer dizer?

— Como todas as nações, Scrotes respondeu, uma nação do coração. Olhe para você. Faça a Irlanda irlandesa descobrir o seu passado. Somente com o passado se pode reivindicar um futuro. (...). Somente uma linguagem própria pode falar verdadeiramente. O que esse idioma diz? Diz que você vem de um povo orgulhoso e antigo. Porque uma nação não pode prosperar sem que ela tenha orgulho. Você e eu, MacMurrough, podemos sorrir para as fabulosas reivindicações do Celta. Podemos saber que o irlandês moderno se assemelha tanto ao Gael antigo como se parece com o Esquimau ou o Kafir ou o Hindu Kush. E podemos acreditar que ele é o melhor para isso. Mas não importa. A luta pela Irlanda irlandesa não é verdadeira contra a falsidade. Não é para o bem contra o mal, para o belo contra o não belo. Essas coisas vão cuidar de si mesmas. A luta é para o coração, pelo seu direito de ficar à luz e lançar uma sombra própria ao sol” (O'NEILL, 2002, p. 285).

¹¹ Reproduzo aqui o diálogo: “Damn it all, MacMurrough, are you telling me you are an unspeakable of the Oscar Wilde sort? ‘If you mean am I Irish, the answer is yes” (O'NEILL, 2002, p.268). “Maldição, MacMurrough, você está me dizendo que você é um indizível tipo de Oscar Wilde?’ ‘Se você quer dizer que eu sou irlandês, a resposta é sim” (O'NEILL, 2002, p. 268).



as obras impõem ao leitor não inserido no mesmo círculo cultural em que as próprias obras se localizam. Uma vez que o estranhamento é uma marca do modernismo europeu, o romance está dialogando diretamente com uma produção cultural específica num contexto histórico específico. Em relação ao passado, este não é visto apenas desde o seu ponto de vista histórico, mas também do ponto de vista cultural: a narrativa está falando sobre o século XX com a linguagem literária do século XX. Vendo dessa forma, o diálogo literário não é diretamente com James Joyce, mas é o diálogo com a linguagem de uma cultura em um determinado período que não se restringe só à Irlanda, posto que a técnica utilizada no romance faz parte das tendências literárias do modernismo. O estranhamento narrativo em *At swim, two boys* está no convite ao leitor a refletir sobre o revisionismo histórico das narrativas irlandesas contemporâneas, analisando os acontecimentos de 1916 numa perspectiva homoerótica, partindo do reconhecimento formal do fluxo de consciência.

Como já foi citado, Jameson, em sua crítica ao formalismo, aponta que o estranhamento de Shklovsky não deixa claro se esse efeito está exposto na forma ou no conteúdo da obra. No caso de *At swim, two boys*, acreditamos que o estranhamento acontece num duplo processo: primeiro, na utilização de uma técnica literária que é relacionada a um período específico; e segundo pelo revisionismo histórico proposto, que traz em primeiro plano uma narrativa homoerótica para formação de um estado nacional. Isso só é possível por causa da desfamiliarização com o passado: a narrativa do *Levante de Páscoa* e toda sua carga simbólica, que era familiarmente conhecida, são representadas de uma nova maneira, mostrando o resultado autônomo da obra.

Com isso, percebemos que a escolha da forma é benéfica ao romance, se pensamos a partir do ponto de vista da sexualidade retratada. Uma vez que o personagem Jim Mack está passando por um processo de descoberta sexual, o fluxo de consciência nos faz acompanhar suas questões internas de modo que as descobrimos ao mesmo tempo em que o personagem, conferindo ao romance uma verossimilhança entre o modo de narrar e as ações narradas. Isso também se aplica às incertezas do *Levante de Páscoa* enquanto acontecimento que, para o leitor, já está no plano histórico verificável.

CONCLUSÃO

Neste artigo, a partir de uma carência dentro da crítica do romance *At swim, two boys* de Jamie O'Neill, tentamos demonstrar que o fluxo de consciência, principal técnica utilizada no romance, não se relaciona somente à obra de James Joyce, mas indica um diálogo maior com o contexto sócio-histórico-



cultural do século XX. Para tanto, utilizamos como ponto de partida crítico o conceito de estranhamento desenvolvido pelo formalista russo Viktor Shklovsky e trabalhado pelo crítico contemporâneo Jean Michel-Rabaté. Ainda que o termo tenha problemas intrínsecos, como bem apontado por Jameson, seu uso para a leitura do romance analisado mostrou aspectos da obra que até este momento estavam sendo ignorados pela crítica.

No segundo momento do texto, nos focamos nas questões intrínsecas à contemporaneidade do texto de O'Neill e suas relações com o passado histórico e literário e apontamos que o estranhamento narrativo é algo que atua tanto na forma quanto no conteúdo do romance. *At swim, two boys* representa a história irlandesa do século XX com a linguagem característica desse período e o faz por meio de personagens que desafiam as normatividades de gênero e sexualidade. Com isso, percebemos que o resultado autônomo da obra se encaminha para uma reelaboração estética da prosa romanesca, marcando, sobretudo, o posicionamento do autor dentro do contexto literário irlandês.

REFERÊNCIAS

CIONARESCU, A. *Princípios de literatura comparada*. Tenerife: Universidad de la Laguna, 1964.

DOYLE, R. *A star called Henry*. New York: Penguin, 2000.

ERLICH, V. *El formalismo ruso: historia, doctrina*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

GIBBONS, L. The global cure: history, therapy and the celtic tiger. In: _____; KIRBY, P.; CRONING, M. (Orgs.). *Reinventing Ireland: culture, society and the global economy*. Londres: Pluto, 2002, p. 89-108.

JAMESON, F. *The prison-house of language*. Princeton: Princeton University, 1972.

MARS-JONES, A. *Review: his master's Joyce*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2001/sep/16/fiction.features1>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

MOSS, S. *Interview: out of shadows. New literary success Jamie O'Neill*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2000/nov/23/fiction.features11>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

PACHECO, V. A. C. *A angústia pela diferença em At swim, two boys de Jamie O'Neill*. Disponível em:



<<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/2488>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

PADGET, J. *Language of love*: author Jamie O'Neill discusses his gay novel *At swim, two boys*. Disponível em: <<http://www.metroweekly.com/2002/05/language-of-love>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

RABATÉ, J. O estranhamento de uma língua. In: MORETTI, F. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.887-918.

SHKLOVSKY, V. *Theory of prose*. Tradução de Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive, 1991.

VALENTE, J. Race/sex/shame: the queer nationalism of *At swim, two boys*. *Éire-Ireland*, v. 40, n. 3-4, 2005, p. 58-84.

