

A ascensão ficcional da figura feminina: biografia ficcional, história nacional e história das mulheres em “*The Rising of Bella Casey*”, de Mary Morrissy

Camila Franco Batista

Camila Franco Batista

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: francob.camila@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6991-3674

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a ascensão ficcional de Isabella Casey (1866-1918), irmã do dramaturgo irlandês Seán O’Casey (1880-1964) no romance “*The Rising of Bella Casey*” (2013), da autora irlandesa Mary Morrissy. Explora-se a obra como uma biografia ficcional que almeja o preenchimento de lacunas na biografia de Isabella deixadas por Seán O’Casey em suas Autobiografias (1939-1952). O romance devolve a agência à Isabella e a eleva à posição de destaque que a personagem deseja. Para tanto, eventos históricos como o Levante de Páscoa de 1916 em Dublin e a Primeira Guerra Mundial têm sua importância diminuída em relação à história de vida de Isabella, revelando, assim, perspectivas divergentes e histórias alternativas. Analisa-se, primeiramente, a reinserção de Isabella Casey na história realizada em *The Rising* e, em seguida, a história alternativa proposta pelo romance, que questiona a identidade nacional irlandesa imposta pelo Estado Livre Irlandês (1922-1937).

Palavras-chave: Ficção histórica; Biografia ficcional; Escrita de mulheres; Levante de Páscoa de 1916.

The fictional rising of the female figure: biography, national history and women history in Mary Morrissy's "The Rising of Bella Casey"

Abstract: This article aims to analyze the fictional rising of Isabella Charlotte Casey (1866-1918), sister of Irish playwright Seán O'Casey (1880-1964) in the novel *The Rising of Bella Casey* (2013), by Irish author Mary Morrissy. The novel is explored as a fictional biography that aims to fill gaps in Isabella's biography left by Seán O'Casey in his *Autobiographies* (1939-1952). Morrissy uses fiction to return the agency to Isabella and to elevate her to the prominent position that the character desires. To this end, the importance of historical events such as the 1916 Easter Rising in Dublin and World War I is diminished in relation to Isabella's life story, thus revealing divergent perspectives and alternative histories. First, this article analyzes Isabella Casey's reinsertion in history in *The Rising* and, second, the alternative history proposed by the novel, which questions the Irish national identity imposed by the Irish Free State (1922-1937).

Keywords: Historical fiction; Fictional Biography; Women's writing; 1916 Easter Rising.

El ascenso ficcional de la figura femenina: biografía, historia nacional y historia de las mujeres em "The Rising of Bella Casey", por Mary Morrissy

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar el ascenso ficticio de Isabella Casey (1866-1918), hermana del dramaturgo irlandés Seán O'Casey (1880-1964) en la novela *The Rising of Bella Casey* (2013), de la autora irlandesa Mary Morrissy. La obra se explora como una biografía ficticia que pretende llenar los huecos de la biografía de Isabella que dejó Seán O'Casey en sus *Autobiografías* (1939-1952). La novela devuelve la agencia a Isabella y la eleva a la posición destacada que desea el personaje. Con este fin, eventos históricos como el Alzamiento de Pascua de 1916 en Dublín y la Primera Guerra Mundial pierden importancia en relación con la historia de vida de Isabella, revelando perspectivas divergentes e historias alternativas. Primero se analiza la reinsertión de Isabella Casey en el relato realizado en *The Rising*, y luego el relato alternativo propuesto por la novela, que cuestiona la identidad nacional irlandesa impuesta por el Estado Libre Irlandés (1922-1937).

Palabras clave: Ficción histórica; Biografía ficticia; Escritura de mujeres; Alzamiento de Pascua de 1916.

Introdução¹

Isabella Charlotte Casey (1866-1918), irmã mais velha do dramaturgo irlandês Seán O’Casey (1880-1964), atuou como professora no fim do século XIX em Dublin. Foi também responsável por alfabetizar seu irmão mais novo, John/Jack, que adotaria o pseudônimo Seán O’Casey (2011, 2014) ao iniciar sua carreira de escritor anos mais tarde. No entanto, apesar de sua importância na vida do irmão, Isabella é apagada das “Autobiografias” que ele escreve: O’Casey narra a morte de sua irmã dez anos antes da data verdadeira. Isabella Casey morreu em decorrência da gripe espanhola em 1918, mas nas “Autobiografias”, O’Casey afirma que a morte aconteceu em 1908. O autor reforça a decepção que sente pelas escolhas da irmã, que se casou com um homem socialmente inferior, e apaga os últimos anos da vida dela em seus escritos autobiográficos.

Esse apagamento de Isabella da história de vida de O’Casey é uma das razões que levaram a irlandesa Mary Morrissy (Dublin, Irlanda, 1957) a reconstruir ficcionalmente a vida de Isabella em “*The Rising of Bella Casey*” (2013). Intercalando excertos das “Autobiografias” de O’Casey (2011, 2014) e partes que reimaginam a trajetória de Isabella a partir do nascimento de Jack Casey, a autora visa a reinserção da personagem na história e na memória irlandesa. Morrissy afirma que o impulso para escrever uma biografia ficcional de Isabella teve origem na leitura de uma obra sobre as peças teatrais de Seán O’Casey que citava o apagamento de Isabella nos escritos autobiográficos do dramaturgo (Ní Chonchúir, 2014). Segundo Morrissy, Seán O’Casey era um homem de seu tempo – um homem eduardiano que teve seus valores morais definidos por sua época e sua educação protestante, o que pode explicar o desapontamento que ele sentiu com as escolhas que sua irmã tomou (Ní Chonchúir, 2014). O dramaturgo considerava que sua irmã se casara com alguém socialmente e intelectualmente inferior a ela, o soldado Nicholas Beaver, e assinara, assim, sua decadência na pobreza e na violência doméstica que sofreu durante os anos de seu casamento (Kenneally, 1988).

Com “*The Rising of Bella Casey*” Mary Morrissy promove o ressurgimento de Isabella/Bella Casey como sujeito, relacionando a personagem ficcional à biografia da nação irlandesa, uma vez que “*Rising*” se refere tanto ao Levante de Páscoa de 1916² quanto ao “levante” ficcional de Bella Casey, ou seja, seu renascimento literário. Morrissy participa, assim, do movimento *herstory*³ que visa a recuperação das

¹ Este trabalho é resultado de pesquisa doutoral defendida em março de 2021.

² O Levante de Páscoa de 1916 foi uma insurreição armada promovida pelos *Irish Volunteers*, grupo nacionalista republicano, que visou a tomada do poder e a Proclamação da República Irlandesa. Na Semana de Páscoa de 1916, cerca de dois mil rebeldes, liderados por Patrick Pearse (1879-1916), Thomas Clarke (1858-1916), Seán MacDermott (1883-1916), Joseph Plunkett (1887-1916), Thomas MacDonagh (1878-1916), John MacBride (1868-1916) e James Connolly (1868-1916), tomaram diversos prédios na capital irlandesa, entre eles o General Post Office, sede do sistema postal irlandês, que se tornou ponto central da rebelião. Pearse leu a Proclamação da República e hasteou a bandeira tricolor da república. Contudo, os planos de ocupar prédios estratégicos, como o Dublin Castle, sede da coroa britânica na Irlanda, falharam e uma forte reação militar britânica forçou a rendição dos rebeldes. Com o saldo de 450 mortes, 2600 feridos e o centro de Dublin em ruínas, o Levante de Páscoa fracassou. Os líderes do Levante foram considerados traidores da coroa e executados semanas depois. Apesar do fracasso, o Levante de Páscoa é considerado o evento histórico fundador da Irlanda independente.

³ Bebiano (2010) explica que o termo *herstory* surgiu com Robin Morgan em 1970 e foi popularizado por Maggie Humm em 1989. *Herstory* é um movimento em diversos gêneros que debate acerca da ausência das mulheres na história ocidental e procura escrever a história das mulheres.

figuras femininas na literatura, nas artes e na história desde a década de 1970. Nas palavras de Anne Mulhall (2018), a escrita de si, principalmente (auto)biografias, tem papel crucial na devolução de figuras femininas e suas experiências à história. Para Mulhall, o apagamento das mulheres da história se deve ao “olhar masculino” que exclui da história o que não se encaixa em seus padrões de raça, gênero, religião, classe, sexualidade e etnia (Mulhall, 2018). Além disso, o enfraquecimento da perspectiva nacionalista na historiografia irlandesa nas últimas três décadas permite que mulheres rompam a barreira a elas imposta pela narrativa nacional (Ingman; Ó Gallchoir, 2018). Dessa forma, a justaposição do renascimento ficcional de Bella Casey e o nascimento da nação irlandesa questionam o silenciamento da figura feminina imposto pelo nacionalismo. Neste artigo, primeiramente explora-se a recuperação da personagem feminina em “*The Rising of Bella Casey*”. Em seguida, analisa-se o questionamento à narrativa nacional realizado pelo romance.

“A história é o que desfazemos”: o renascimento ficcional de Bella Casey

“*The Rising of Bella Casey*” explora temas complexos como o papel da mulher na sociedade vitoriana, a agência feminina e violências doméstica e sexual. No romance, Bella Casey contesta as amarras definidas pela moral vitoriana e se torna agente de própria vida, questionando seu apagamento nos escritos autobiográficos de seu irmão e o silenciamento imposto pela violência de seu marido. Bella é, através da ficção, novamente um sujeito; é capaz de tomar as próprias decisões e manipular situações e pessoas para mudar o próprio destino.

O romance abre com os rumores acerca de uma rebelião armada no centro de Dublin na segunda-feira de Páscoa de 1916. Ao deparar-se com a falta de comida em sua casa, Bella e seu filho Valentine saem em busca de mantimentos na quarta-feira de Páscoa, encontrando o centro da cidade destruído e objetos espalhados pelas ruas, o resultado de saques a lojas e fábricas ocorridos naquela semana. Em meio à busca por alimento, Bella encontra um piano abandonado na sarjeta de uma rua. Ao ver o piano, Bella tem uma revelação:

Relutantemente ela abriu os olhos e soube imediatamente que alguma coisa havia mudado. Ela piscou duas vezes, sem saber se havia inventado o que ela via. Um piano. Ele sempre esteve lá? Ou será que Deus havia arrastado o piano no palco enquanto sua atenção havia sido distraída? O piano estava na valeta do outro lado da rua, inclinado de um lado. Contra as ordens, a senhora Beaver se endireitou.
“Fique abaixada, mãe, fique abaixada”, Valentine vociferou contra ela.
Mas alguma coisa surgia na senhora Beaver. Ela esteve abaixada o tempo suficiente (Morrissy, 2013, p. 16, tradução livre)⁴.

O desejo de tocar o piano e tomá-lo para si é irresistível, mesmo que a educação protestante de Bella a tenha ensinado a não se apossar de objetos roubados ou perdidos. O encontro com o piano a

⁴ “Reluctantly she opened her eyes and knew immediately something had changed. She blinked twice not sure if she had conjured up what she saw. A piano. Had it been there all along? Or had God rolled it on to the stage while her attention had been distracted? It stood in the gutter at the other side. Against instruction, Mrs Beaver straightened. ‘Stay low, Mam, stay low,’ Valentine hollered at her. But something reared up in Mrs Beaver. She had been low long enough” (Morrissy, 2013, p. 16).

deixa “louca” de desejo (Morrissy, 2013, p. 17) e, em meio a tiros e barulhos de bombas, Bella obriga Valentine a ajudá-la a carregar o piano para casa. O instrumento é uma adição extravagante para o pequeno cômodo chamado de casa nos cortiços de Dublin e causa uma ruptura no cotidiano do bairro, pouco acostumado a intervenções artísticas e a objetos de valor como aquele.

A descoberta do piano por Bella pode ser lida como uma metonímia do renascimento de Bella. De acordo com Paula Backsheider (2013), a metonímia é um recurso recorrente em biografias para investigar uma situação ou objeto que representa algo maior. A metonímia, segundo a autora, “carrega um tremendo poder, um peso emocional maior do que o próprio substantivo” (Backsheider, 2013, s./p., tradução livre).⁵ O piano é, portanto, a metonímia do “levante” de Bella, sua ascensão para a história, o objeto que representa a devolução de sua agência. O encontro com o piano permite a Bella “recuperar sua dignidade e seu lugar na história não contada que nunca alcançou os diários de Seán” (Morales-Ladrón, 2016, p. 34, tradução livre)⁶.

A protagonista recupera sua agência já no fim da vida após décadas de violências e sofrimentos. A narrativa de sua queda começa no segundo capítulo, narrado em terceira pessoa na perspectiva de Bella, no qual, após o nascimento de seu irmão mais novo Jack, a protagonista é convidada a estudar para ser professora. Segundo o narrador, Bella é uma jovem comprometida, estudiosa e moralmente correta, admirada por seu irmão mais novo. Contudo, logo nos primeiros meses de jornada profissional como professora, Bella é assediada sexualmente por seu chefe, o reverendo Leeper:

Ele se esfregou nela aparentemente por acaso na sala de aula um dia após a aula de Escrituras. Ele a encurralou no corredor do porão perto do armário das professoras quando as crianças já tinham ido embora, e impôs seu abraço relutante a ela. Ele frequentemente a agarrava urgentemente – na sala de aula ou nas escadas – e então a soltava, empurrando-a. Ele parecia se aproximar dela apenas para a repelir mais violentamente, como se estivesse se testando contra ela. Ele agia como se fosse ela que guiasse as mãos dele ao corpete dela ou o forçasse a acariciar o rosto dela. Um dia, ao entardecer, depois do ensaio do coral, ele foi além, dando um beijo na nuca dela no escuro das escadas da galeria enquanto eles estavam descendo. Ela não disse coisa alguma (Morrissy, 2013, p. 55, tradução livre)⁷.

Bella mantém os ataques de Leeper em segredo por medo de ser desacreditada. Ela se pergunta se não é algo em seu comportamento que provoca o desejo do reverendo, como se o simples fato de ser mulher a tornasse alvo do comportamento lascivo do clérigo. A culpa por ser mulher a invade:

Mas o que a atormentava era que ela mesma, de algum modo, teve parte na perversidade. Ela não havia permitido que ele segurasse sua mão, a acariciasse, sem protestar? Como

⁵ “[it carries] tremendous power, greater emotional weight than the actual noun”. (Backsheider, 2013, s./p.).

⁶ “Bella recovers her dignity and her place in the untold history that never reached Seán’s diaries” (Morales-Ladrón, 2016, p. 34).

⁷ “He brushed against her seemingly by hazard in the schoolroom one day after Scripture class. He accosted her in the basement hallway by the teachers’ press when the children were gone, and pressed his reluctant embraces upon her. He would often crush her to him, urgently – in the classroom, or on the stairs – then release her, pushing her away. It seemed he drew her close only to repel her more violently, as if he was testing himself against her. He acted as if it were she who had steered his hand to her bodice of forced him to caress her face. One evening, after choir practice, he went further, planting a kiss on the nape of her neck in the dark of the gallery stairs as they were descending. She did not say anything” (Morrissy, 2013, p. 55).

ela podia ser tão boba, tão subserviente? A verdade é que ela havia cedido a um tipo tolo de fraqueza feminina, como a fraqueza daquelas bobinhas moças do Colégio que matraqueavam sobre seus namorados. Ela não era, afinal, igual a elas? (Morrissy, 2013, p. 54, tradução livre)⁸.

A queda da protagonista se concretiza quando Leeper a encurrala em seu quarto e a estupra. O reverendo rouba sua pureza moral e física; a única riqueza para Bella, uma mulher vitoriana, era sua virgindade e, agora, nada mais lhe resta. Bella se torna uma “mulher caída” para os padrões da sociedade em que vive:

Ela tinha ficado deitada a noite toda no lugar onde havia sido invadida, a blusa rasgada do ombro à cintura, os botões órfãos no chão, as saias e calções descidos em volta dos tornozelos, os pés ainda calçados - a única parte inocente dela. Seu cabelo, emaranhado e preso, caía sobre os ombros nus. Ela agarrou os restos de sua camisa para cobrir a nudez de seus seios, lembrando como ele os havia arranhado como se quisesse descascar a própria pele que a vestia. Havia marcas de arranhões em seus braços [...] Sua pele era como mármore com vinhas onde havia sido raspada e rasgada, sua boca ardia. Seus seios, quando ela ousou olhar, estavam machucados. [...] Ela tirou a banheira de estanho e despejou a água. Afundou-se nela com cuidado e esfregou cada centímetro de sua pele até ficar vermelha, quase em carne viva. Em seguida, ela se levantou, gemendo [...] e cobriu-se apressadamente para não ver as mutilações ou ser lembrada daquelas que não podia ver (Morrissy, 2013, p. 98, tradução livre)⁹.

O ataque de Leeper evidencia as marcas traumáticas deixadas em Bella: ela se sente invadida, rasgada, desgrenhada, arranhada, ou seja, sua dignidade lhe é roubada. O trauma físico e psicológico subjuga o corpo de Bella, assim como o corpo feminino através da história: “Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade” (Perrot, 2007, p. 76).

Após o estupro, o desespero obriga a protagonista a buscar uma solução rápida para sua tribulação. Bella recorre a um dos amigos de seus irmãos, o soldado Nicholas Beaver, um rapaz de pouca instrução e com propensão à bebida. Ao contrário do que especula O’Casey (2011, 2014) em suas autobiografias, a Bella ficcional não se casa com alguém socialmente inferior porque se apaixona por ele, mas sim por necessidade. É nesse momento que Bella toma as rédeas de sua vida na ficção e decide manipular as circunstâncias: ela resolve seduzir Beaver e convencê-lo de que a criança que carrega em seu ventre é dele. Para evitar o ostracismo destinado a mulheres caídas no século XIX, Bella age como

⁸ “*But what troubled her more was that she had somehow played a part in the wickedness herself. Hadn’t she let him hold her hand, caress it, without a word of protest? How could she had been so dim-witted, so acquiescent? The truth was that she had given into a vapourish female kind of weakness, like one of those silly ninnies at the College who prated on about their beaux*” (Morrissy, 2013, p. 54).

⁹ “*She had lain slumped all night in the place where she had been broken into, her blouse ripped from shoulder to waist, buttons orphaned on the floor, her skirts and bloomers down around her ankles, her feet still shod – the only innocent part of her. Her hair, matted and snagged, fell over her bare shoulders. She clutched at the remnants of her chemise to cover the nakedness of her breasts, remembering how he had scabbled at them as if he wished to peel back the very skin that clothed her. There were scrape marks on her arms [...] Her skin was like vined marble where it had been scraped and torn, her mouth smarted. Her breasts, when she dared to look, were blood-bruised. [...] She drew out the tin bath and poured the water in. She sank into it gingerly and scrubbed every inch of her skin until it was red raw. Then she heaved herself out, creakily [...] and covered herself hurriedly so that she would not see the mutilations or be reminded of the ones she couldn’t see*” (Morrissy, 2013, p. 98).

uma atriz que fabrica uma realidade alternativa. Consequentemente, “*The Rising of Bella Casey*” “amplia os limites da ficção para explorar as escolhas limitadas das mulheres, transformando o romance em uma crítica mordaz às expectativas de gênero e, mais ainda, os abusos do clero em uma sociedade patriarcal que consente” (Morales-Ladrón, 2016, p. 32, tradução livre)¹⁰. Dessa forma, Bella conscientemente altera o curso de sua própria história, manipulando eventos e pessoas para alcançar uma outra verdade:

Embora soubesse que não era verdade, Bella gostava de pensar que Susan foi concebida em uma daquelas noites amenas cheias de folhas de verão. Seria um crime remodelar o tecido dos fatos, um corte aqui, uma prega ali, para chegar a outra verdade? A verdade das melhores intenções de alguém. Ela havia cortejado o desastre propositalmente com Nick várias vezes por eles. O que ela se importava com seu bom nome, uma vez que ele já tinha sido tirado dela? (Morrissy, 2013, p. 120, tradução livre)¹¹.

Uma vez que sua reputação foi maculada, Bella toma posse de sua agência e decide fabricar a própria verdade, passando a acreditar nela. No entanto, a convicção de suas boas intenções ao manipular a história é abalada quando, anos mais tarde, Bella encontra o reverendo Leeper no manicômio onde seu marido Nicholas está internado devido às consequências da sífilis. À protagonista é revelado que Leeper também sofre da doença e, assim, Bella relaciona os casos do reverendo e de seu marido: a causa da decadência de Nicholas não era a infidelidade dele, mas sim o abuso sofrido pela própria Bella anos antes. A protagonista passa a acreditar que transmitira sífilis a Nicholas após o estupro de Leeper. Para Bella, então, o pecado original havia sido cometido por ela mesma:

Bella não ouviu mais nada, pois ela havia passado para alguma região inferior onde todas as verdades conhecidas eram revertidas. **Ele tinha sífilis; ele tinha sífilis.** As palavras soaram como se um júri acusador tivesse se instalado em suas têmporas. Ela bateu na testa com os punhos para afastar as vozes. Elas ficaram em silêncio, mas foram substituídas pela aritmética fria de um juiz, um juiz que tinha a própria dela. **Foi você quem cometeu o pecado original.** Sua mente disparou. Se Leeper tinha sífilis, então ele era a fonte e ela a portadora devassa, uma Maria Tifoide que transportava doença entre eles e alimentava seu filho com o leite venenoso da morte. E o Nick? Ele foi a parte injustiçada, não uma, mas duas vezes. Foi ela quem o trouxe para este inferno. Cada convicção justa que ela tinha sobre sua vida estava errada. Ela era a culpada (Morrissy, 2013, p. 264-265, grifos da autora, tradução livre)¹².

¹⁰ “[the novel] pushes the boundaries of fiction to explore the limited choices of women, turning the novel into a biting criticism against gender expectations and, what is more, the abuses of the clergy in a consenting patriarchal society” (Morales-Ladrón, 2016, p. 32).

¹¹ “Although she knew it not to be true, Bella liked to think it was one of those balmy full-leafed summer nights that Susan was conceived. Was it a crime to refashion the fabric of facts, a nip here, a tuck there, in order to arrive at another truth? The truth of one’s best intentions. She had courted disaster purposefully with Nick several times by them. What did she care for her good name since it had already been taken from her?” (Morrissy, 2013, p. 120).

¹² “Bella heard no more for she had passed into some nether region where every known truth was reversed. **He had the syph; he had the syph.** The words rang out as if an accusing jury had set up inside her temples. She pounded her forehead with her fists to drive the voices out. They fell silent but were replaced with a judge’s cold arithmetic, a judge who had her own voice. **It is you who committed the original sin.** Her mind raced. If Leeper had had the syph, then it was he who was the source and she the wanton carrier, a typhus Mary ferrying disease between them and feeding her child the poison milk of death. And Nick? He was the wronged party, not once but twice over. It was she who had brought him to this hell. Every righteous conviction she’d held about her life had been mistaken. She was the guilty one” (Morrissy, 2013, p. 264-265, grifos da autora).

O leitor é surpreendido com essa revelação: “Bella parece ser quem arruinou uma vida em troca da vida atormentada que ela sofria” (Morales-Ladrón, 2016, p. 33, tradução livre)¹³. A revelação, no entanto, não muda o fato de que Bella não é uma simples vítima das circunstâncias, como pensa o O’Casey ficcional de Morrissy, mas sim uma agente consciente que toma suas próprias decisões mesmo que, para isso, manipule e arruine outras vidas.

Em “*The Rising of Bella Casey*”, tanto Bella quanto Seán selecionam as memórias e os fatos que desejam incluir em suas histórias, alterando detalhes e cronologias para melhor atingir os objetivos determinados. Em suas “Autobiografias” Seán O’Casey (2011, 2014) demonstra abertamente seu poder de seleção, mas em “*The Rising of Bella Casey*” Bella também assume esse poder, modificando e remendando fatos para solucionar seus problemas. Se em vida Bella não teve como contar sua história, ao menos em sua biografia ficcional a protagonista recupera o poder de alterar, ou melhor, desfazer a história, pois “a história é o que **desfazemos**” (Morrissy, 2013, p. 139, tradução livre, grifo meu)¹⁴.

No capítulo “*Battersea, London, 1935*”, um dos trechos retirados das “Autobiografias” de Seán O’Casey (2011, 2014) mostra o dramaturgo refletindo sobre a vida de sua irmã e os motivos que levaram à decadência dela – o casamento com Beaver e as seguidas gestações que a impedem de seguir a carreira de professora:

Ela se casou com um homem que destruiu todos os dons difíceis que ela tinha quando era jovem e sua mente despreocupada florescia. Ele havia dado a ela, com a ajuda de Deus, um filho para cada ano ou menos, que eles estiveram juntos. Cinco vivos e um, nascido frágil, seguiu o caminho dos jovens e bons, após ser mantido vivo por três anos até se cansar do terrível cuidado dispensado, deixando-a chorando mais por algo indigno de uma lágrima ou um pensamento (Morrissy, 2013, p. 129, tradução livre)¹⁵.

Este trecho, reproduzido do volume “*Drums Under the Windows*” (1945), de O’Casey, é utilizado para introduzir um interlúdio em que o narrador imita a escrita do dramaturgo irlandês para explorar criativamente a influência que Bella teve na formação de O’Casey. Diferentemente do que se lê nas “Autobiografias”, o narrador de “*The Rising of Bella Casey*” reafirma a admiração de Jack pela irmã e o impacto que o sofrimento dela causa tanto na vida particular quanto na trajetória criativa do futuro dramaturgo. O Seán ficcional reconhece que não é possível escrever sua vida sem escrever sobre sua irmã:

Ele estava tentando escrever a história de sua vida, um retrato do artista quando jovem. Mas antes do artista, havia a criança, o pai do homem. Muito antes de ser Seán O’Casey, escriba e dramaturgo, ele era Jack Casey, o menino com duas mães. Lá estava a mulher que o gerou, que, no que lhe dizia respeito, soprou a própria vida nele; sua pura força de

¹³ “*Bella seems to be the one that has ruined a life in return for the tormented life she suffered*” (Morales-Ladrón, 2016, p. 33).

¹⁴ “*History is our undoing*” (Morrissy, 2013, p. 139).

¹⁵ “*She had married a man who had destroyed every struggling gift she had had when her heart was young and her careless mind was blooming. He had given her, with god’s help, a child for every year, or less that they had been together. Five living, and one, born unsound, had gone the way of the young and good, after being kept alive for three years till it grew tired of the dreadful care given it, leaving her to weep longer over a thing unworthy of a tear or a thought*” (Morrissy, 2013, p. 129).

vontade o sustentou como se o cordão entre eles nunca tivesse sido cortado. E então havia Bella (Morrissy, 2013, p. 131, tradução livre)¹⁶.

O narrador reconhece que O’Casey exclui Bella de sua biografia porque ela, como mulher, está destinada ao espaço doméstico e ao silêncio imposto pela violência. O que se esperava dela – uma brilhante carreira como professora e artista – não se torna realidade devido às condições impostas às mulheres da época; por isso, Seán O’Casey se vê incapaz de escrevê-la em sua história; ele sente que deve “retirar Bella da miséria dele” (Morrissy, 2013, p. 301, tradução livre)¹⁷.

O romance, então, explora as possibilidades artísticas para criar “verdades alternativas”. Dessa forma, a obra demonstra a utilização de instrumentos para construir a história e que tanto ficção quanto história são “construtos linguísticos, altamente convencionalizad[os] em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura” (Hutcheon, 1991, p. 141). O romance apresenta características metaficcionais que visam a exposição de artifícios que manipulam, selecionam, alteram e até mesmo apagam eventos históricos. Essa seleção é também parte da construção da memória; não há recordação completa nem exatidão na memória. “*The Rising of Bella Casey*” é, portanto, uma exploração clara dos propósitos da criação artística, que se utiliza da seleção e da manipulação para recuperar as biografias de personagens históricas esquecidas e criar um discurso que contesta a suposta exatidão do discurso histórico. No romance, tanto Isabella quanto Seán O’Casey recebem suas versões ficcionais para apresentar uma alternativa ao apagamento de Isabella dos escritos autobiográficos do dramaturgo. Dessa forma, a obra se posiciona criticamente em relação aos papéis de gênero na (auto)biografia que, ao se apresentar como discurso histórico, pode perpetuar o silenciamento de mulheres. Exploramos, na próxima parte, como o romance desafia a relação entre (auto)biografia, a história nacional e a história de mulheres na Irlanda.

“A nova Irlanda é uma bobagem”: o “levante” de Bella Casey e o Levante de Páscoa

Bella Casey é uma protagonista protestante e unionista¹⁸. Essas características em si a tornam um questionamento ao discurso histórico nacionalista acerca do Levante de Páscoa de 1916 e a identidade nacional construída pelo Estado Livre Irlandês a partir da independência em 1922: uma nação católica, celta e masculina. Já através da escolha de uma protagonista protestante se vê uma das propostas do romance, que é a de reduzir a significância do Levante de Páscoa e elevar a história particular de Bella Casey, revertendo o silenciamento de Bella e outras mulheres irlandesas. Nesta parte, propõe-se examinar o desafio que o romance impõe à identidade nacional imposta pelo nacionalismo irlandês e a alternativa proposta que recupera as memórias contrastantes e sua devolução à memória

¹⁶ “He was trying to write the story of his life, a portrait of the artist as a young man. But before the artist, there was the child, the father of the man. Long before he had been Seán O’Casey, scribe and playwright, he had been Jack Casey, the boy with two mothers. There was the woman who had borne him, who had, as far as he was concerned, blown the very life into him; her sheer will-power had sustained him as if the cord between them had never been severed. And then there was Bella” (Morrissy, 2013, p. 131).

¹⁷ “put Bella out of his misery” (Morrissy, 2013, p. 301).

¹⁸ O unionismo é uma ideologia política que defende a união política entre Irlanda e Grã-Bretanha.

cultural. Apresentar-se-á como “*The Rising of Bella Casey*” subverte a biografia da nação a fim de elevar a biografia de pessoas silenciadas como Isabella Casey.

O romance abre com Bella e sua família discutindo os rumores de uma insurreição em Dublin. Na segunda-feira de Páscoa de 1916, a família pouco sabe sobre os acontecimentos recentes e Bella pensa que a suposta rebelião é apenas “Uma briguinha. [...] E só” (Morrissy, 2013, p. 7, tradução livre)¹⁹. Para a protagonista, os boatos acerca de um grupo de nacionalistas tomando prédios importantes de Dublin são cômicos e sem importância, e a “nova” Irlanda, uma república, é mais uma bobagem nacionalista.

A opinião de Bella é reflexo de seu contexto familiar e educação. De família protestante, a protagonista defende a permanência da Irlanda no Reino Unido e, mesmo com o envolvimento de seu irmão Jack com a causa nacionalista, afirma não ter tempo para questões políticas. Dessa forma, o Levante de Páscoa é, no romance, um evento distante que não altera o cotidiano da família Casey-Beaver. Isso mostra um aspecto pouco discutido na historiografia irlandesa nacionalista: como os cidadãos protestantes de Dublin e a população pobre viam o Levante de Páscoa e a causa nacionalista. Segundo Marisol Morales-Ladrón (2016, p. 34, tradução livre), “o foco aqui não está localizado na dimensão política, mas, ao contrário, em como mulheres, desprovidas de seus meios básicos como resultado da batalha, passaram por turbulência”²⁰. A importância do cenário político é reduzida em comparação às dificuldades que a família de Bella enfrenta diariamente após a morte do marido de Bella. Além disso, quando Bella tem seu “ressurgimento” durante o Levante de Páscoa, o romance enfatiza a relevância de Bella em relação ao evento fundador da Irlanda independente.

O Levante de Páscoa tem, no romance, um ar teatral ou até mesmo fantástico. Para Bella, a Sra. Beaver, os boatos que ouve parecem histórias fantásticas, “um tipo febril de fantasia como um daqueles filmes no Royal” (Morrissy, 2013, p. 10, tradução livre)²¹. Mesmo o namorado católico de sua filha imagina que os movimentos armados em Dublin são uma peça teatral gratuita: “Starry pensou que tudo isso fosse um algum tipo de brincadeira ou um grupo de atores viajantes organizando uma peça teatral gratuita” (Morrissy, 2013, p. 8, tradução livre)²². Bella espera sair de casa para comprar mantimentos e encontrar tudo na cidade como sempre foi, mas, ao se movimentar pelo centro de Dublin com seu filho Valentine, a protagonista descobre a destruição logo no terceiro dia de insurreição:

Por toda a rua Abbey os edifícios outrora eretos e as elegantes lojas estavam cheios de feridas abertas. Os andares de cima de algumas lojas haviam caído em alguns lugares, a alvenaria estava como a renda áspera na cauda de uma anágua. Quando ela olhou para cima, belas salas de estar nos andares superiores estavam expostas, onde o vidro havia sido quebrado. As cortinas tremulavam irregularmente. As casas que ficaram de pé foram reduzidas a destroços nervosos, como se tivessem sofrido com a tensão da guerra” (Morrissy, 2013, p. 13, tradução livre)²³.

¹⁹ “A skirmish. [...] That’s all it is” (Morrissy, 2013, p. 7).

²⁰ “The focus here is not placed on the political dimension, but rather on how women, deprived of their basic means as a result of the battle, suffered turmoil” (Morales-Ladrón, 2016, p. 34).

²¹ “a feverish kind of fantasy like one of those moving pictures at the Royal” (Morrissy, 2013, p. 10).

²² “Starry thought it all some kind of a caper or a crowd of travelling players putting on a free theatrical” (Morrissy, 2013, p. 8).

²³ “All along Abbey Street, the once erect buildings and fancy shops were full of gaping wounds. The floors above the shops had sagged in places, the masonry like the roughed-up lace on the tail of a petticoat. When she looked

Como mulher protestante e unionista, Bella acredita que a “nova” Irlanda, a ideia defendida pelos rebeldes da luta armada, fora criada por católicos e para católicos. Apesar de o nacionalismo irlandês ter origens protestantes (um dos primeiros grupos nacionalistas, os United Irishmen, foi fundado por protestantes no século XVIII), Richard English (2006) mostra como, desde a metade do século XIX, o nacionalismo parte do universo católico. No século XX, os ideais nacionalistas já estão profundamente ligados ao catolicismo, provocando, inclusive, a adoção de simbolismo e ideais católicos (O'Brien, 2002). Cidadãos protestantes como Bella Casey não se veem parte dessa realidade e desejam permanecer fiéis à coroa britânica como parte do Reino Unido.

Autores como Breda Gray e Louise Ryan (1998) discutem como a identidade nacional irlandesa, já em sua construção durante o Estado Livre Irlandês, exclui todas as pessoas que não se enquadram. Segundo as autoras, a identidade nacional é, desde antes da independência, definida como rural, católica e masculina. O chalé camponês é um símbolo que representa a dinâmica social: o homem, provedor, é o chefe familiar; a mulher é mãe e dona de casa, responsável pela educação dos filhos e manutenção da família. Os *outsiders*, pessoas que não se encaixam nesse modelo, são excluídos da identidade nacional:

“[O Estado Livre] enfatizou a identidade como compartilhada, mas também como exclusiva de ‘forasteiros’. A identidade era vista, portanto, como representando diferença e igualdade, inclusão e exclusão simultaneamente. O estado, preocupado principalmente com a tarefa de construção da nação, enfatizou as características e traços comuns de todos os irlandeses como uma ‘raça’. Isso pressupõe a singularidade da cultura, língua, esportes e estilo de vida irlandeses, o que tornou o povo irlandês diferente de todas as outras ‘raças’” (Gray; Ryan, 1998, p. 127-128, tradução livre)²⁴.

A retórica que contrapõe “nós” e os “outros” não diferencia ou exclui apenas estrangeiros, mas também as minorias irlandesas. O fato de ser protestante exclui Bella Casey da identidade nacional e, por ser mulher, sua presença na memória cultural é também apagada. O ideal nacionalista de nação irlandesa, que escolhe o símbolo da mulher submissa, pura e inocente, afasta as mulheres do cenário político, mantendo-as no espaço doméstico, silenciadas. Para Gerardine Meaney (1991, p. 6), a mulher submissa e sem voz se tornou a essência da *irlandesidade* (*Irishness*) no século XX²⁵. Gray e Ryan (1998) acrescentam: “*The public/private dichotomy is reinforced by the nature/reason dichotomy, within which women are identified with nature rather than with the more masculine attributes of reason and aggression that are seen as essential to nation and nationalisms*” (Gray; Ryan, 1998, p. 123)²⁶.

up, fine parlour rooms on the upper storeys were exposed where the glass had all been shattered. Curtains billowed raggedly. The houses left standing were reduced to nervous wrecks as if they had suffered from the jitters of war” (Morrissy, 2013, p. 13).

²⁴ “[The Free State] focused on identity as shared but also as exclusive of “outsiders”. Identity was seen, therefore, as representing difference and sameness, inclusion and exclusion simultaneously. The state, concerned primarily with the task of nation building, emphasized the common characteristics and traits of all Irish people as a “race”. This assumed uniqueness of Irish culture, language, sports and lifestyle which made Irish people different from all other “races”” (Gray; Ryan, 1998, p. 127-128).

²⁵ O termo *Irishness* não possui tradução exata para o português. Preferiu-se aqui usar o neologismo *irlandesidade*.

²⁶ “A dicotomia público/privado é reforçada pela dicotomia natureza/razão, na qual mulheres são identificadas com a natureza ao invés de atributos mais masculinos de razão e agressão, que são essenciais para a nação e nacionalismos” (Gray; Ryan, 1998, p. 123, tradução livre).

Gray e Ryan (1998) demonstram como o nacionalismo usa as mulheres como símbolo da nação para caracterizar esta como pacífica, indefesa e pura. O nacionalismo irlandês escolhe alegorias femininas para construir a identidade nacional, culminando no silenciamento de mulheres, que se tornam invisíveis, conforme discute Elizabeth Cullinford:

A identificação alegórica da Irlanda com a mulher, por vezes personificada como Shan Van Vocht, Kathleen Ni Houlihan ou Mãe Eire é tão comum que chega a ser retoricamente invisível. No entanto, essa identificação não é natural nem arquetípica. Historicamente a personificação da Irlanda como mulher serviu a dois propósitos ideológicos distintos: conforme aplicada pelos homens irlandeses, ajudou a confinar mulheres em uma camisa de força de pureza e passividade; e, como aplicada por imperialistas culturais, aprisionou toda a raça irlandesa em um estereótipo debilitante (Cullinford, 1990, p. 1, tradução livre)²⁷.

A associação da Irlanda com a figura feminina exclui as mulheres da vida pública. É como reação a essa exclusão que, desde os anos 1970, mulheres questionam a narrativa hegemônica nacionalista e buscam recuperar as vozes de mulheres no movimento *herstory* (Ingman; Ó Gallchoir, 2018). A escrita de si, em especial a (auto)biografia, é um dos principais gêneros que visam o retorno das mulheres à memória cultural. Para Anne Mulhall (2018), a (auto)biografia desmantela o “olhar masculino” da história e a associação entre nação e mulher.

Na (auto)biografia irlandesa há uma constante interligação entre o privado e o público na qual os autores relacionam vidas pessoais à história da nação (Mulhall, 2018). Durante o século XX, um dos tropos mais comuns em (auto)biografias irlandesas foi a nação como símbolo da trajetória pessoal (Harte, 2007, p. 3). A nação como metáfora na autobiografia permite que autores equiparem as conquistas pessoais às vitórias da nação (Kenneally, 1988, p. 123). A ação do movimento feminista na Irlanda desde a década de 1970 para recuperar a voz das mulheres na literatura também adota o tropo da nação para questionar a representação nacionalista da Irlanda da mulher como submissa, pura e indefesa. Por exemplo, em sua autobiografia “*Mother Ireland*” (1975), a escritora irlandesa Edna O’Brien relaciona a figura da mulher à origem da nação: “A Irlanda sempre foi uma mulher, um útero, uma caverna, uma vaca [...] uma prostituta” (O’Brien, 1999, p. 1, tradução livre)²⁸. Dessa forma, a (auto)biografia irlandesa escrita por mulheres na contemporaneidade busca apresentar figuras femininas alternativas: as personagens da (auto)biografia são mulheres pobres, trabalhadoras, imigrantes, homossexuais, entre outras. Biografias ficcionais como a analisada neste artigo possibilitam “que a mãe silenciada fale a partir do túmulo” (Cahill, 2018, s./p., tradução livre).²⁹

A associação estabelecida por “*The Rising of Bella Casey*” entre o Levante de Páscoa de 1916, o momento considerado como fundação da Irlanda independente, e a ascensão ficcional de Bella Casey

²⁷ “*The allegorical identification of Ireland with a woman, variously personified as the Shan Van Vocht, Cathleen Ni Houlihan, or Mother Eire is so common as to be rhetorically invisible. Yet it is neither natural nor archetypal. Historically, the personification of Ireland as a woman has served two distinct ideological purposes: as applied by Irish men it has helped to confine women in a straitjacket of purity and passivity; and as applied by cultural imperialists it has imprisoned the whole Irish race in a debilitating stereotype*” (Cullinford, 1990, p. 1).

²⁸ “*Ireland has always been a woman, a womb, a cave, a cow [...] a harlot*” (O’Brien, 1975, p. 1).

²⁹ “*the silenced mother to speak back from beyond the grave*” (Cahill, 2018, s./p.).

mostra a utilização do tropo da nação não para equiparar a vida da personagem à história nacional, mas para engrandecer a personagem e reduzir a importância do evento histórico. O Levante é apenas mencionado “para ser enfraquecido pelo relato mais íntimo e significativo de uma desfavorecida vida feminina enjaulada em uma sociedade orientada para o homem” (Morales-Ladrón, 2016, p. 43, tradução livre)³⁰. O romance, então, subverte o símbolo nacionalista da mulher com o propósito de mostrar a vida de uma personagem pobre, protestante e unionista, que não compartilha a ideologia nacionalista. Ao se distanciar desse símbolo, o romance remove Bella Casey das trevas da história e devolve a ela sua agência.

Quando tem seu “levante” ficcional, Bella recupera também seu lugar na memória cultural. Ao tocar “The Moonlight Sonata” em seu casebre nos cortiços de Dublin, Bella se permite deixar de lado os sofrimentos cotidianos e viver um sonho em que seus talentos artísticos são reconhecidos e sua dignidade lhe é devolvida:

Valentine se ajoelhou diante da lareira e tentou acender uma faísca das cinzas. O estômago do bebê John roncou. A senhora Beaver os ignorou. Eles que se virem. Até mesmo seu irmão, antes tão amado, tentando emboscá-la na porta. Ela se concentrou em sua mão esquerda rastejante, como o arpejo constante do tempo. Antes ela teria preferido o desejo certo. Ela fechou os olhos e deixou que seus dedos rangentes a levassem cegamente de volta, de volta ao início de sua história (Morrissy, 2013, p. 21-22, tradução livre)³¹.

A música e a arte fazem com que Bella não apenas sobreviva, mas tenha prazer em viver. A protagonista sente que seu potencial perdido após décadas de violência pode ser recuperado e é possível sonhar com o milagre de uma vida melhor:

Era uma sensação entranha, como levantar milagrosamente uma filha dada como morta. Dada como perdida, mas agora encontrada. Pela primeira vez em décadas Bella pensou em sua primeira vocação, e com uma série de proposições que ela se viu entrelaçando como pequenas contas. Era absurdo acreditar que ela poderia algum dia recuperar uma sala de aula. [...] Ela se viu novamente como professora, ensinando escalas e notações aos filhos da aristocracia e, com isso, recuperando alguma semelhança com seu antigo eu. [...] Isso colocaria um fim a todos aqueles profetas da desgraça, incluindo aqueles de próprio sangue, que a tomavam como uma criatura quebrada, que não conseguiam ver a chama de elevação que queimava ferozmente dentro dela (Morrissy, 2013, p. 339, tradução livre)³².

³⁰ “to be undermined by the more intimate and significant account of a deprived female life caged in a male-oriented society” (Morales-Ladrón, 2016, p. 43).

³¹ “Valentine knelt before the hearth and tried to rouse a spark from the ashes. Baby John’s stomach grumbled. Mrs Beaver shut them out. Hang them all! Even her brother, once so beloved, trying to bait her on the doorstep. She concentrated on the creeping left hand, like the steady arpeggio of time. Once, she would have favoured the yearning right. She closed her eyes and let her creaking fingers lead her blindly back, back to the beginning of their story” (Morrissy, 2013, p. 21-22).

³² “It was a queer sensation, like miraculously raising up a daughter who had been given up for dead. Thought lost but now found. For the first time in decades, Bella thought of her first vocation, and with a string of propositions that she found herself in idle moments threading together like small beads. It was preposterous to believe that she could ever regain a schoolroom. [...] She saw herself again as a teacher, schooling the children of the gentry in scales and in notation and with it regaining some semblance of her former self. [...] That would put a stop to all those prophets of doom, her own flesh and blood included, who took her for some brozen-down creature, who failed to see the flame of elevation that burned fiercely within” (Morrissy, 2013, p. 339).

Como o filho pródigo bíblico, Bella sente que havia sido dada como “morta” por sua própria família, mas que agora pode ressurgir para a sua nova vida. Diferentemente da figura mitológica Sean-Bhean Bhocht³³, utilizada frequentemente pelo nacionalismo como símbolo da nação, Bella não se transforma magicamente em uma jovem e bela mulher, mas tem, com o piano, sua agência devolvida. A protagonista também recupera sua presença na memória cultural, apagada anteriormente por seu irmão em seus escritos autobiográficos.

É possível, então, ler “*The Rising of Bella Casey*” como uma biografia ficcional que utiliza o tropo da nação para subvertê-lo e reduzir a importância do Levante de Páscoa em comparação ao encontro de Bella com o piano. Mary Morrissy explora as lacunas deixadas por O’Casey (2011, 2014) em suas “*Autobiografias*” para apresentar uma biografia alternativa na qual ela pode oferecer outras versões para os fatos da vida de Bella e contestar a visão que O’Casey tinha da irmã. Morrissy utiliza o tropo da nação para questionar o lugar da mulher na narrativa nacional, devolvendo a agência e a voz a mulheres apagadas da história.

Conclusão

“*The Rising of Bella Casey*” é uma das obras representantes do movimento *herstory*, que, desde a década de 1970, discute o apagamento de mulheres na história e procura devolvê-las à história em (auto)biografias, romances, artigos e outros gêneros. Segundo Adriana Bebiano (2010, p. 188, tradução livre), o movimento *herstory* questiona “a narrativa patrilinear da nação e propor uma narrativa matrilinear, assim reinscrevendo mulheres na memória coletiva”³⁴.

Na Irlanda, debates acerca da presença das mulheres na história irlandesa têm se intensificado nos últimos anos devido à Década de Comemorações (2012-2022), que celebra os centenários de Guerras e Revoluções entre 1912 e 1922. Esses debates têm trazido à tona personagens esquecidas da história e questionado o olhar hegemônico que exclui minorias. De acordo com Tina O’Toole, “engajar-se com os conflitos nacionais no início do século XX era lutar com normas e expectativas de gênero, através das quais modos de ação patriótica poderiam ser validados ou naturalizados” (Bryan et al., 2013, p. 65, tradução livre)³⁵. O’Toole menciona a ascensão de debates de temas pouco explorados anteriormente, como a ação do movimento sufragista nos eventos do início do século XX, mas as celebrações oficiais organizadas pelo governo na Década de Comemorações têm demonstrado a tendência de preservar os

³³ Sean Bhean-Bhocht, ou Pobre Velha Senhora, no idioma gaélico, é uma figura mitológica de um olho só e cabelos desgrenhados que provoca tempestades e tormentas, mas que se transforma em uma bela donzela. A velha senhora é um símbolo constantemente usado pelo nacionalismo para representar a Irlanda dominada pela Grã-Bretanha, mas que vira uma bela jovem ao se libertar. É a personagem principal da peça “*Cathleen Ni Houlihan*” (1902), de William Butler Yeats, na qual Sean Bhean-Bhocht aparece como uma velha vestida de trapos pedindo a ajuda de jovens irlandeses para recuperar seus “quatro campos verdes”, ou seja, as quatro províncias da Irlanda: Leinster, Munster, Connaught e Ulster. Ao conseguir a ajuda do jovem Michael, ela se transforma em uma bela donzela com “o caminhar de uma rainha”.

³⁴ “*They question the dominant patrilinear narrative of the nation and put forward a matrilinear one, thus re-inscribing women in the collective memory*” (Bebiano, 2010, p. 188).

³⁵ “*to engage with national conflicts in the early twentieth century was to grapple with gendered norms and expectations, through which modes of patriotic action could be validated or naturalized*” (Bryan et al., 2013, p. 65).

mitos e os símbolos da identidade nacional. Romances como “*The Rising of Bella Casey*”, portanto, apresentam um pertinente contraponto às comemorações oficiais e à perspectiva histórica dominante.

“*The Rising of Bella Casey*” é uma biografia ficcional que experimenta as técnicas da (auto)biografia para questionar as noções fixas de papéis de gênero da identidade nacionalista irlandesa e revelar as experiências de figuras silenciadas. Aproveitando o momento histórico em que estruturas sociais que relegam mulheres ao espaço doméstico se enfraquecem, o romance devolve Isabella Casey ao seu espaço. Conforme as palavras de Linda Anderson (1990, p. 130, tradução livre), “mulheres não podem simplesmente ser adicionadas à história [...] sem pressionar os limites conceituais que as excluíram em primeiro lugar”³⁶. A obra de Mary Morrissy demonstra, assim, o importante papel da (auto)biografia no questionamento dos limites conceituais que impedem o protagonismo da mulher no discurso histórico hegemônico, oferecendo contrapontos e recuperando vozes anteriormente silenciadas.

Referências

- ANDERSON, Linda. *Plotting change: contemporary women’s fiction*. London: Edward Arnold, 1990.
- BACKSHEIDER, Paula. *Reflections on biography*. Scotts Valley: Createspace Independent Publishing Platform, 2013.
- BEBIANO, Adriana. Engendering the nation: Irish women and nationalism. In: MUTRAN, Munira; IZARRA, Laura; BASTOS, Beatriz Kopshitz (Orgs.). *A garland of words: for Maureen O’Rourke Murphy*. São Paulo: Humanitas, 2010, p. 179-190.
- BRYAN, Dominic; et al. Ireland’s decade of commemorations: a roundtable. *New Hibernia Review*, v. 17, n. 3, p. 63-86, 2013.
- CAHILL, Susan. Celtic tiger fiction. In: INGMAN, Heather; Ó GALLCHOIR, Clíona (Eds.). *A history of modern Irish women’s literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, [s.l.].
- CULLINFORD, Elizabeth Butler. Thinking of her... as ...Ireland: yeats, pearse and heaney. *Textual Practice*, v. 4, n. 1, p. 1-21, 1990.
- ENGLISH, Richard. *Irish freedom: the history of nationalism in Ireland*. London: Macmillan, 2006.
- GRAY, Breda; RYAN, Louise. Politics of Irish identity and the interconnections between feminism, nationhood, and colonialism. In: PIERSON, Ruth Roach (Org.). *Historicizing gender and race*. Indianapolis: Indiana University Press, 1998, p. 121-138.
- HARTE, Liam (Ed.). *Modern Irish autobiography: self, nation and society*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INGMAN, Heather; Ó GALLCHOIR, Clíona (Eds.). *A history of modern Irish women’s literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- INGMAN, Heather; GALLCHOIR, Clíona. Introduction. In: INGMAN, Heather; Ó GALLCHOIR, Clíona (Eds.). *A history of modern Irish women’s literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, [s. l.].
- KENNEALLY, Michael. *Portraying the self: Seán O’Casey & the art of autobiography*. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1988.
- MEANEY, Gerardine. *Sex and nation: women in Irish culture and politics*. Dublin: Attic Press, 1991.
- MORALES-LADRÓN, Marisol. Mary Morrissy’s *The Rising of Bella Casey*, or How Women Have Been Written Out of History. *Nordic Irish Studies*, v. 15, p. 27-39, 2016.
- MORRISY, Mary. *The rising of Bella Casey*. Dublin: Brandon, 2013.

³⁶ “Women cannot simply be added on to history [...] without putting under pressure the conceptual limits that excluded them in the first place” (Anderson, 1990, p. 130).

MULHALL, Anne. Life writing and personal testimony, 1970-Present. In: INGMAN, Heather; Ó GALLCHOIR, Clíona (Eds.). *A history of modern Irish women's literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, [s. l.].

NÍ CHONCHÚIR, Nuala. Interview with Mary Morrissy. *Women Rule Writer*. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3v12Mea>. Acesso em: 22 abr. 2022.

O'BRIEN, Edna. *Mother Ireland: a memoir*. New York: Plume, 1999.

O'BRIEN, Eugene. *Examining Irish nationalism in the context of literature, culture and religion: a study of the epistemological structure of nationalism*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2002.

O'CASEY, Seán. *Autobiographies: v. I*. London: Faber & Faber, 2011.

O'CASEY, Seán. *Autobiographies: v. II*. London: Faber & Faber, 2014.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.