



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**VIVIANE RAMOS DE FREITAS**

**CARTOGRAFIAS DO EXÍLIO:**  
**ERRÂNCIA E ESPACIALIDADE NA FICÇÃO DA ESCRITORA**  
**CARIBENHA JEAN RHYS**

Salvador

2017

**VIVIANE RAMOS DE FREITAS**

**CARTOGRAFIAS DO EXÍLIO:  
ERRÂNCIA E ESPACIALIDADE NA FICÇÃO DA ESCRITORA  
CARIBENHA JEAN RHYSS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz

Salvador

2017

Para Joyce, porto e farol. Essas cartografias só existem porque você existe.

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Cristina, pelo amor, pelo apoio e pela torcida.

A meu pai, Saul, pelo exemplo de coragem e entusiasmo pela vida.

A Tati, minha irmã e amiga de todas as horas.

A Mag e minha irmã caçula Liz, pelo carinho.

A João e Arthur, pela enorme alegria que vocês trazem.

Em especial, ao Prof. Dr. Décio Torres Cruz, orientador e amigo, pela confiança, receptividade e pelo entusiasmo contagiante pela literatura caribenha.

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA, pelo compromisso e dedicação dos coordenadores, professores e funcionários.

Aos membros da banca de defesa da tese, Profa. Dra. Carmem Jacob, Profa. Dra. Eurídice Figueiredo, Profa. Dra. Elizabeth Ramos e Profa. Dra. Denise Carrascosa, pelas valiosas contribuições.

Aos professores da UFBA e da Morehouse College que organizaram e participaram do “15th Annual ICCL – International Conference on Caribbean Literature” em Salvador em 2015.

À professora Jean Antoine-Dunne, por ter me apontado os efeitos inquietantes do Caribe de Jean Rhys e sugerido a interlocução com o conceito de “opacidade” de Édouard Glissant.

À professora Rosetta D’Angelo, cujas conversas inspiradoras sobre *Vasto Mar de Sargaços* me acompanharam na construção deste trabalho.

Aos professores da UCL, Rachel Bowlby e Greg Dart, que me apresentaram a Jean Rhys, e especialmente a Greg Dart, que orientou a minha dissertação de mestrado sobre a escritora.

Aos meus colegas caribenhos com quem trabalhei entre os anos de 2007 e 2012 na Betty Layward Primary School no distrito de Hackney, em Londres, e que me conectaram afetivamente a essa região tão próxima e tão distante de nós brasileiros.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Ao Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da UFRB, em especial aos colegas do NUVEM/CECULT.

Às amigas e professoras deste Instituto de Letras, Fernanda Mota, Lígia Telles, Risonete Batista de Souza, que estiveram presentes desde o início da minha trajetória.

Aos colegas e amigos da UNEB e UFRB, Ady Sá, Flávio Anjos, Franciane Rocha, Julia Matos, Kelly Barros, Jacilene Moura, Lucielen Porfírio, Manoel Barreto, Marcos Vilela, Nadja Vladi, Pérola Cunha, Risonete Almeida e Shirlei Tiara, pelo carinho, apoio e torcida.

Aos irmãos queridos Alex Bacelar, Carolina Zatti, Clécio Macedo, Marcelo Queiroz, Olga Craveiro e Rômulo Craveiro.

Aos amigos Álvaro Almeida, Antony Poulton, Cristiane Pimentel, Dorota Lochowska, Erivaldo Sales, Israel Campos, Laís Esteves, Manuela Roters, Marcelo Pires, Milton Júlio, Moisés Alves, Paz Martinez e Roberto Duque, pela velha amizade e pelas risadas.

A Urânia Peres, novamente, nem sei como agradecer.

Aos meus alunos, pelas oportunidades inesquecíveis de trocas e aprendizagem.

“Há um território mais vasto que este – mais vasto que os limites traçados pelo mapa de uma ilha – um território que é o mar infinito e suas memórias.”

(WALCOTT, 1992, p. 3, tradução nossa)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “There is a territory wider than this – wider than the limits made by the map of an island – which is the illimitable sea and what it remembers”. (WALCOTT, 1992, p. 3)

## RESUMO

Este trabalho, que se insere na categoria de pesquisa bibliográfica e estudo analítico, propõe uma incursão por diferentes formas de exílio nas narrativas ficcionais da escritora dominicana Jean Rhys (1890-1979), sejam elas determinadas pelos movimentos e processos de colonização, pela condição feminina ou pela alienação e comodificação no mundo moderno. O enfoque dado à experiência de exílio nestes textos envolve a investigação de uma variedade de espaços, tais como o espaço pessoal da memória, a experiência feminina de espaços nos grandes centros metropolitanos, os espaços marcados pela história do imperialismo, ou ainda o próprio espaço do texto. O estudo tem como objetivo refletir sobre o papel fundamental ocupado pelas figurações de espaço e construções de lugar nas narrativas ficcionais de Jean Rhys, e identificar de que forma as experiências de exílio e errância das protagonistas são determinadas pela precariedade da sua identidade como sujeito feminino colonial. *Wide Sargasso Sea*, publicado no Brasil sob o título de *Vasto Mar de Sargaços*, ocupa uma posição central neste trabalho, que também faz uma leitura do jogo intertextual entre este romance de Rhys e *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. O trabalho inclui o diálogo com outros textos de Rhys, como os romances *Quartet*, *After Leaving Mr Mackenzie*, *Voyage in the Dark* e especialmente *Good morning, midnight*, os contos “I used to live here once”, “Let them call it jazz”, “Temps perdi”, “The day they burned the books”, “Again the Antilles”, o poema “Obeah night” (publicado em *Letters 1931 – 1966*), e textos autobiográficos. A pesquisa apoia-se em teorias, conceitos e reflexões que levam em consideração as implicações políticas, ideológicas e históricas dos espaços, e concentra-se em autores que dedicam especial atenção às consequências políticas e simbólicas das conquistas geográficas pelo imperialismo. Ganham relevo o trabalho de escritores que privilegiam o espaço caribenho em seus textos ficcionais e ensaios críticos (Benitez-Rojo, Glissant, Harris, Walcott). Destacam-se também os autores que oferecem instrumentos para abordar as questões relacionadas à espacialidade por enfoques diversos (Bakhtin, Benjamin, Carter, De Certeau, Foucault, Lefebvre, Massey), através do enfoque da crítica pós-colonialista (Ashcroft, Bhabha, Carter, Fanon, Griffiths, Hall, Said, Spivak, Tiffin), e da crítica pós-estruturalista (Derrida, Deleuze, Foucault e Guattari). A pesquisa revelou que as figurações de espaço na ficção de Rhys permitem um mapeamento da experiência subjetiva, dando acesso a cartografias alternativas que *desafiam as construções ideológicas eurocêntricas e a visão imperialista e patriarcal*, propagadas tanto pelo discurso colonial, quanto por discursos literários e cartográficos hegemônicos. Além disso, o estudo concluiu que a polifonia e a opacidade que caracterizam o Caribe ficcional de Rhys e os espaços marginais dos seus textos constroem uma história espacial que, começando e terminando na linguagem, tem o *poder de subversão da dimensão poética, capaz de denunciar os limites do discurso lógico e coerente da História*. As estratégias narrativas de Rhys trazem à tona as *incertezas materiais do tempo e do espaço vivos*, histórias de estradas, ruínas, pegadas, trilhas, traços, vestígios de espaços.

Palavras-chave: Jean Rhys. Espacialidade. Identidade. Caribe. Colonialismo.

## ABSTRACT

This dissertation investigates different forms of exile in the fictional narratives of Dominican writer Jean Rhys (1890-1979), whether determined by the movements and processes of colonization, by the feminine condition or by alienation and commodification in the modern world. The focus given to the experience of exile in these texts involves the investigation of a variety of spaces, such as the personal space of memory, the feminine experience of spaces in the great metropolitan centers, the spaces marked by the history of imperialism, or even the space of the text itself. The study aims to reflect on the fundamental role played by space figurations and place constructions in the fictional narratives of Jean Rhys, and to identify how the protagonists' experiences of exile and wandering are determined by the precariousness of their identity as a colonial female subject. *Wide Sargasso Sea*, published in Brazil under the title of *Vasto Mar de Sargaços*, occupies a central position in this work, which also makes a reading of the intertextual exchanges between Rhys's novel and *Jane Eyre* by Charlotte Brontë. This work establishes a dialogue with other texts by Rhys, such as the novels *Quartet*, *After Leaving Mr Mackenzie*, *Voyage in the Dark*, and especially *Good morning, midnight*, the short stories "I used to live here once", "Let them call it jazz", "Temps perdi", "The day they burned the books", "Again the Antilles", the poem "Obeah night" (published in *Letters 1931 - 1966*), and autobiographical writings. The research is based on theories, concepts and reflections that take into account the political, ideological and historical implications of the spaces, and it focuses on authors who pay special attention to the political and symbolic consequences of the geographical conquests by imperialism. The work of writers who privilege the Caribbean space in their fictional texts and critical essays (Benitez-Rojo, Glissant, Harris, Walcott) are also investigated. This dissertation also examines the works of authors who address post-structuralist criticism (Derrida, Deleuze, Foucault, and Guattari) and spatiality issues either through various approaches (Bakhtin, Benjamin, Carter, De Certeau, Foucault, Lefebvre, Massey) or through postcolonialism (Ashcroft, Bhabha, Carter, Fanon, Griffiths, Hall, Said, Spivak, Tiffin). This research reveals that the figurations of space in Rhys's fiction allow a mapping of the subjective experience, giving access to alternative cartographies that challenge Eurocentric ideological constructions and the imperialist and patriarchal vision propagated by colonial discourse and by hegemonic literary and cartographic discourses. In addition, the study concludes that the polyphony and opacity that characterize Rhys's fictional Caribbean and the marginal spaces of her texts construct a spatial history that, beginning and ending in language, has the power of subversion of the poetic dimension, capable of denouncing the limits of the logical and coherent discourse of History. Rhys's narrative strategies bring to light the material uncertainties of lived time and space, histories of roads, ruins, footprints, trails, traces, vestiges of spaces.

Keywords: Jean Rhys. Spatiality. Identity. Caribbean. Colonialism.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO: MAPEANDO TERRITÓRIOS</b>	10
1.1	ESTRUTURA DA TESE	13
1.2	O EXÍLIO: SITUANDO JEAN RHYS	24
1.3	O CAMPO LITERÁRIO	27
<b>1.3.1</b>	<b>O modernismo de Jean Rhys</b>	27
<b>1.3.2</b>	<b>Jean Rhys como escritora caribenha</b>	32
1.4	ESPACIALIDADE	37
<b>1.4.1</b>	<b>A “guinada espacial”</b>	37
<b>1.4.2</b>	<b>A relação lugar-identidade nos textos de Jean Rhys</b>	42
1.5	O ESPAÇO BIOGRÁFICO	46
<b>2</b>	<b>NAS MARGENS: EXÍLIO E ERRÂNCIA NA METRÓPOLE</b>	50
2.1	“LET THEM CALL IT JAZZ”	50
2.2	<i>BOM DIA, MEIA-NOITE</i>	58
2.3	NARRATIVAS ERRANTES	80
<b>3</b>	<b>O ESPAÇO RIZOMÁTICO DE <i>VASTO MAR DE SARGAÇOS</i></b>	87
3.1	O ESPAÇO RIZOMÁTICO COMO ESPAÇO RELACIONAL	87
3.2	<i>JANE EYRE</i> : UM CAMPO (DISCURSIVO) MINADO	95
3.3	<i>JANE EYRE</i> : OS ESPAÇOS SUBALTERNOS DO SUJEITO COLONIAL	104
3.4	A ESPACIALIZAÇÃO DA HISTÓRIA EM <i>VASTO MAR DE SARGAÇOS</i>	114
3.5	O ESPAÇO POLIFÔNICO DE <i>VASTO MAR DE SARGAÇOS</i>	117
<b>4</b>	<b>PALIMPSESTOS: OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA EM <i>VASTO MAR DE SARGAÇOS</i></b>	127
4.1	<i>TEMPS PERDI</i> : TERRITÓRIOS SOBREPOSTOS, HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS	127
4.2	TRANSPARÊNCIA COMO APROPRIAÇÃO: A DINÂMICA DE NOMEAR	137
4.3	OPACIDADE E RESISTÊNCIA	155
<b>4.3.1</b>	<b>Os espaços inquietantes do colonialismo</b>	155
<b>4.3.2</b>	<b><i>Obeah</i> e o espírito do lugar</b>	168
<b>5</b>	<b>DESCOLONIZANDO O MAPA</b>	180
5.1	TEXTUALIZANDO A REALIDADE ESPACIAL DO OUTRO	180
5.2	O IMENSO MUNDO DOS LIVROS	185
<b>5.2.1</b>	<b>Signos tomados por maravilhas</b>	185
<b>5.2.2</b>	<b>O livro deus: relatos autobiográficos</b>	188
<b>5.2.3</b>	<b>Queimando livros: cultura literária e Caribe colonial</b>	191
5.3	INGLATERRA: UM MUNDO DE PAPEL	199
<b>6</b>	<b>MAPEANDO A EXISTÊNCIA</b>	217
6.1	A ILHA	217
6.2	<i>MAROONED</i>	221
6.3	O ESPAÇOS HETEROTÓPICOS DA IDENTIDADE CRIOULA	226
<b>6.3.1</b>	<b>O poço</b>	227
<b>6.3.2</b>	<b>O jardim</b>	233
6.4	UM VASTO MAR: PARA ALÉM DO MAPA	239
<b>6.4.1</b>	<b>O mar, a poesia e a identidade caribenha</b>	239
<b>6.4.2</b>	<b>Esta ilha está cheia de vozes</b>	250
<b>6.4.3</b>	<b>A passagem</b>	255
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO: POR (CARTO)GRAFIAS LOCAIS</b>	258
	<b>REFERÊNCIAS</b>	267
	<b>ANEXO A – Cronologia vida e obra de Jean Rhys</b>	279

## 1. INTRODUÇÃO: MAPEANDO TERRITÓRIOS

Meu interesse na escritora dominicana Jean Rhys nasceu há 7 anos. O ano era 2010, eu vivia em Londres como imigrante havia 3 anos, e trabalhava como professora assistente numa escola primária em Hackney, um dos distritos de Londres mais povoados por imigrantes de origens diversas, onde também morava. Tinha acabado de ingressar no mestrado em Literatura e Cultura no Departamento de Inglês da Universidade de Londres (UCL – University College London). O meu primeiro contato com Jean Rhys foi através do romance *Bom dia, Meia-noite*, que fazia parte do programa do mestrado. As aulas do mestrado eram em forma de seminários. Líamos os textos para debatê-lo nas aulas, que eram em torno de uma grande mesa circular. A ideia era que todos os alunos participassem, trazendo questões despertadas pela leitura de cada texto e contribuindo para fomentar as discussões. Ali, ouvindo meus colegas e o professor, entendi o efeito desconcertante ainda hoje dos textos de Rhys, e particularmente nos espaços acadêmicos da elite inglesa.

Em relação à minha experiência pessoal como leitora, lembro exatamente do que eu senti quando entrei em contato pela primeira vez com o texto de Rhys. Tinha encontrado muito mais do que o objeto de pesquisa que procurava para a minha dissertação de mestrado. Encontrei na ficção de Rhys as palavras para elaborar o meu exílio, e uma forma de catarse para o meu próprio trauma do não pertencimento. Não é por acaso que nos agarramos com tanto afimco e desejo a um objeto de pesquisa a ponto de pensar e escrever sobre ele por 7 anos ou até uma vida inteira. O meu encontro com Rhys foi a renovação do meu encontro com a literatura. Um encontro que foi capaz de ressignificar a minha vida, dar sentidos a minha existência e apontar o meu lugar no mundo, como pesquisadora e docente.

Os romances e contos de Rhys tiveram enorme impacto sobre mim naquele momento. Eles renovaram a minha crença no poder subversivo da literatura, que, usando um verso do poema que Auden dedicou a Yeats, “não faz nada acontecer” (“makes nothing happen”), mas é um acontecimento em si. Por meio das personagens desprovidas, marginalizadas e vulneráveis de Jean Rhys, vislumbrei a vontade de potência do lugar do subalterno. Esses primeiros textos metropolitanos da escritora, engendrados no coração do império britânico e protagonizados por sujeitos coloniais femininos, tiveram para mim uma força que vinha do olhar enviesado dessas personagens para os discursos instituídos e da sua capacidade de tornar visível a impossibilidade do sujeito em condição de subalternidade ser ouvido. Através dos romances e contos de Rhys pude dar longas risadas satíricas junto com suas protagonistas

deslocadas e ao mesmo tempo muito críticas sobre a sociedade inglesa e o seu lugar marginal nessa sociedade.

Concluí a minha dissertação de mestrado em 2012, cujo tema geral foi a experiência feminina da cidade nos romances de Jean Rhys que tinham como cenário os grandes centros metropolitanos de Londres e Paris na década de 1920 e 1930. No submundo dessas cidades a experiência do mais profundo desterro estava em foco através da luta pela sobrevivência das suas personagens.

Em 2011, um ano antes de concluir o mestrado, tive a sorte de encontrar o meu orientador, Prof. Décio, que estava fazendo o pós-doutorado em Londres. Já conhecia seu trabalho e sabia que ele era um pesquisador da literatura caribenha. Conversamos a respeito da minha dissertação sobre Rhys, e perguntei se ele me orientaria numa pesquisa de doutorado sobre Jean Rhys quando voltasse para o Brasil. Em julho de 2012, quando retornei, recebi um outro presente do acaso, a edição brasileira do romance *Wide Sargasso Sea*, intitulada *Vasto Mar de Sargaços*, tinha acabado de ser publicada no Brasil. Essas coincidências fizeram com que eu trabalhasse com muito mais entusiasmo para o objetivo de fazer o doutorado nesse Instituto.

Foi o mergulho no Caribe da escritora Jean Rhys que me ajudou a elaborar a minha volta para o Brasil, e a pensar acerca das questões que surgiam naquele momento, relacionadas ao meu lugar como brasileira e à nossa latinidade, nossa brasilidade, com suas potencialidades e seus anacronismos, sua dependência e seu isolamento, sua beleza e sua violência, sua enorme força alegre e sua fragilidade. Nesses últimos 4 anos, essa pesquisa e a minha experiência no Curso de Doutorado desse Programa me trouxeram de volta para casa. Nesse processo, foram fundamentais a companhia dos textos de Rhys, e ao lado deles as discussões nas disciplinas que cursei, os debates em seminários que participei, a imersão nas teorias e reflexões que contribuíram para a construção desse trabalho, a volta para a sala de aula como professora, e principalmente o processo de escrita dessa tese.

Uma amiga e pesquisadora da cultura baiana me perguntou porque eu tinha escolhido um objeto de pesquisa tão distante. A pergunta me deu uma sacudida porque pensei que era irônico que alguém achasse distante um objeto de pesquisa que para mim era tão próximo e com o qual eu tinha tanta identificação. A minha resposta foi que muitas vezes nos conhecemos melhor através do outro, que talvez não seja tão “outro” assim. Acredito que a distância mencionada pela minha amiga deva-se também à origem caribenha de Rhys.

Segundo o escritor cubano Benítez-Rojo, o Caribe é uma das regiões mais desconhecidas do mundo moderno, apesar de ali estarem as primeiras terras americanas

conquistadas e colonizadas pelos europeus. A permanência da nomenclatura *West Indies* (Índias Ocidentais) revela a perspectiva orientalista sob a qual o Caribe ainda é visto. É motivo de reflexão que o arquipélago caribenho seja tão desconhecido também para nós brasileiros, que temos em comum com os caribenhos tantas experiências a compartilhar pela nossa colonialidade e nosso capitalismo dependente, nossa latinidade, como elabora tão bem a professora, pesquisadora e escritora chilena Ana Pizarro. O Caribe para Pizarro é um arquipélago de fronteiras externas. O Caribe é também o exilado no Canadá, nos EUA, na Inglaterra. Eu conheci o Caribe em Londres. Na escola onde trabalhei durante 5 anos, tinha um número expressivo de colegas e alunos vindos de diversos países do Caribe anglófono. Minha maior identificação era com eles, não com os europeus. Eram os meus colegas caribenhos que me protegiam quando minha falta de linguagem me colocava em situações difíceis. Além disso, morei durante os últimos 4 anos em Londres na Rua Clarence Road, uma longa rua conhecida pela concentração de habitantes caribenhos e seus descendentes. O cheiro das comidas, as cores das roupas, as canções, os ritmos, a maneira das pessoas se divertirem, celebrarem, professarem suas crenças, expressarem seu luto, os seus falares, estava tudo ali no meu dia-a-dia. Aquela era a minha realidade londrina mais imediata.

Caetano Veloso numa das suas canções diz que o Haiti é aqui. A Conferência Internacional de Literatura Caribenha que acontece anualmente, em 2015 foi em Salvador, promovida com a colaboração do nosso Programa de pós-graduação. A eleição da cidade de Salvador para sediar o evento justifica-se pela noção de Caribe estendido que envolve a costa Atlântica brasileira e termina aqui. Para mim, o Caribe de Rhys também é aqui. Posso resumir essa ideia dizendo que essas “Cartografias do exílio” são o resultado do meu esforço como pesquisadora em investigar a forma como os textos de Rhys exploram, como vontade de potência e saber de si, a posição de subalternidade das suas personagens. Ao fazê-lo seus textos criam densidades espaciais, mapeiam a existência de pessoas invizibilizadas, escravizadas, comodificadas, e descolonizam cartografias hegemônicas de discursos cartográficos e literários ao denunciarem a inconsistência das suas verdades, ao apontarem o lugar do subalterno como uma posição suplementar, um espaço inquietante, que se constitui nas margens da ordem dominante. Se o exílio nessa tese aponta para o silêncio da experiência de subalternidade, ele também alude à potência do que nem pode ser dito nem apropriado pelas epistemologias e ontologias hegemônicas ocidentais. Por outro lado, a errância nesse trabalho ganha ressonância quando lida como a própria escrita de Rhys, uma escrita que nasce e ganha corpo a partir das andanças dessa escritora que, na busca por uma linguagem para o seu próprio exílio existencial, encontra na escrita o lar que nunca teve.

## 1.1 ESTRUTURA DA TESE

Nesta seção 1.1, “Estrutura da tese”, descrevo a maneira como a tese está organizada, especificando as principais ideias, reflexões e teorias abordadas por cada capítulo, e a maneira como os capítulos estão divididos.

O primeiro capítulo da tese, “Introdução: mapeando territórios”, está dividido em cinco subseções, começando por esta seção 1.1. A seção 1.2 “O exílio: situando Jean Rhys” estabelece um diálogo com o texto “Reflexões sobre o exílio” de Said (2003) como provocação para direcionar o enfoque dado ao exílio pela pesquisa e situar a experiência de exílio nos textos de Rhys diante da tradição modernista e da experiência da modernidade. A seção 1.3 “O campo literário”, faz uma abordagem da engrenagem da produção, circulação e consumo do material artístico produzido por Jean Rhys ao longo dos anos e destaca os principais contextos em que a ficção rhyssiana se insere, como o contexto do modernismo, do feminismo, do pós-colonialismo. Essa seção está dividida em duas subseções. A subseção “1.3.1. O modernismo de Jean Rhys” localiza a escritora diante da cena da vida literária do modernismo anglo-americano e diante dos seus principais representantes. Esta subseção também situa Rhys diante da crítica feminista e estabelece algumas articulações entre ela e outras mulheres escritoras e artistas. “1.3.2. Jean Rhys como escritora caribenha” destaca a ambiguidade da sua posição como escritora antilhana a partir da metáfora usada por Brathwaite, que posiciona Rhys como a “Helena de Tróia” caribenha diante dos embates da política cultural no Caribe. A seção “1.4 Espacialidade”, tem por foco o conceito de “espacialidade” (“*spatiality*”) e está dividida em duas subseções. A seção “1.4.1 A guinada espacial” discorre sobre o que se convencionou chamar de “guinada espacial” (“*spatial turn*”) e apresenta algumas noções e teorias que orientaram a abordagem da espacialidade realizada neste trabalho. A seção 1.4.2 “A relação lugar-identidade” concentra-se na imbricação entre lugar e identidade nos textos de Rhys e na maneira como a experiência de exílio das protagonistas é determinada pela precariedade da sua posição como sujeito colonial feminino. A seção 1.5 “O espaço biográfico” discute o caráter autobiográfico dos textos ficcionais de Rhys, ao mesmo tempo que situa a escrita de Rhys como performance e espetáculo, e diante do papel do teatro e do carnaval caribenho na vida e arte da escritora.

O segundo capítulo, “Nas margens: exílio e errância na metrópole”, tem por objeto de discussão as narrativas metropolitanas<sup>2</sup> da escritora. A seção 2.1 faz uma leitura do conto “Let

---

<sup>2</sup> Os romances de Rhys são frequentemente divididos em dois momentos: a ficção modernista ou metropolitana, produzida e publicada no período entre-guerras, à qual pertencem *Quartet* (1929), *After Leaving Mr Mackenzie*

them call it jazz” [“Deixe que eles chamem de jazz”], destacando traços que revelam características e recorrências que se aplicam a outros textos ficcionais da escritora. A seção 2.2, “*Bom dia, Meia-noite*”, tem por foco os romances do período entreguerras, particularmente *Bom dia, Meia-noite*, e amplia as articulações, iniciadas na seção 2.1, entre identidade e experiência espacial, tendo por foco o movimento errático das protagonistas nos espaços metropolitanos. Além disso, o capítulo coloca em primeiro plano a forma como essas narrativas ficcionais registram a sensação de desorientação e a identidade indefinível de quem vive existências marginalizadas e desenraizadas, evidenciando o descentramento e a provisoriade em termos de identidade cultural. Nesse sentido, o capítulo explora a maneira como a condição de exílio das protagonistas está refletida no seu movimento incessante de busca por um “lar”, um lugar de pertença, evidenciando que a errância das personagens é determinada pela posição marginal e pela falta de lugar para o sujeito feminino colonial nos centros metropolitanos europeus. Este argumento é ampliado pela abordagem da relação entre o significante “lar” e a promessa de acolhimento sugerida pelas palavras inglesas “*homeland*”, “*motherland*”<sup>3</sup> em referência à pátria Inglaterra. Além disso, esta seção discute a maneira pela qual a narrativa de *Bom dia, Meia-Noite* fornece terreno para contestar a ideia de identidade nacional como uma dimensão unívoca associada a estruturas culturais fixas. Desse modo, a noção, colocada em evidência pelo romance, de que a identidade é algo produzido e reproduzido através do discurso é articulada com o conceito derridiano de *différance* e em diálogo com as reflexões de Bhabha (1998) e Butler (1994) que, em consonância com Derrida, elaboram sobre a maneira como a performance narrativa cria um espaço suplementar de significação nas margens dos discursos instituídos. Em seguida, experiência urbana das personagens é vista sob o prisma das reflexões e teorias sobre espacialidade elaboradas por De Certeau (1994), Foucault (1984; 1999) e Lefebvre (1991). Além disso, as protagonistas são comparadas à figura do *flâneur* baudelairiano (BENJAMIN, 1994), a partir do foco na sua relação com a rua e com os espaços do mercado da cidade moderna. A experiência espacial desorientadora das personagens é também abordada através da configuração dos espaços domésticos por imagens de clausura, e nas caracterizações mais intimidadoras de lugares, o exílio confunde-se com o próprio aniquilamento do sujeito. Na seção 2.3, intitulada “Narrativas errantes”, a identidade de exílio das personagens é situada

---

(1931), *Voyage in the Dark* (1934), *Good Morning, Midnight* (1939), e a ficção pós-colonialista, à qual pertence *Wide Sargasso Sea* (1966). Além dos romances, a escritora possui diversos contos publicados em coletâneas e uma autobiografia inacabada, *Smile please* (1981). O conto lido neste primeiro capítulo, “Let them call it jazz”, é aqui classificado como ficção metropolitana, pois tem por cenário a cidade de Londres. Entretanto, diferente dos romances metropolitanos, o conto foi escrito e publicado na década de 1960.

<sup>3</sup> A metáfora do “lar” como a Inglaterra é explorada ironica e consistentemente por Rhys ao longo da sua ficção.

com base nas elaborações de Glissant na seção intitulada “Errância, exílio” [“Errantry, Exile”] (GLISSANT, 2010, p. 11 – 22), de *Poética da relação*<sup>4</sup>, na qual ele argumenta que a noção corrente de “exílio” está associada à consolidação das nações ocidentais. A partir da sua elaboração sobre os significados da errância e do exílio em diferentes momentos da história da civilização, Glissant propõe uma reflexão sobre a identidade em termos plurais e relacionais através do que ele denomina “pensamento rizomático” (GLISSANT, 2010, p. 11, tradução nossa)<sup>5</sup> e “pensamento errante” (GLISSANT, 2010, p. 18). A ideia de errância é também contextualizada a partir da concepção de “narrativa errante” desenvolvida em *Elogio aos errantes* por Paola Jacques (2014). O termo diz respeito às narrativas capazes de abrir um espaço de significação suplementar a partir da inserção de vozes marginais e discursos de minorias. Por fim, a noção de “suplemento”, aludida no título do capítulo pela palavra “margens”, é elaborada em diálogo com o conceito derridiano de “margem” (GLOSSÁRIO DE DERRIDA, 1976, p. 57). O capítulo é concluído em diálogo com as elaborações de Linda Hutcheon (1991) em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (HUTCHEON, 1991), a respeito do envolvimento das narrativas ficcionais contemporâneas no questionamento da história, da subjetividade e da própria unidade narrativa. Em diálogo com Hutcheon, o capítulo é concluído com uma reflexão sobre a maneira como uma teoria do sujeito fundada na desconstrução da noção humanista do sujeito consistente, unitário e autônomo encontra ressonância neste trabalho e nas narrativas ficcionais de Rhys.

O terceiro capítulo, intitulado “O espaço rizomático de *Vasto mar de Sargaços*” faz uma abordagem da cartografia rizomática de *Vasto Mar de Sargaços*, a partir da sua estrutura marcadamente polifônica (BAKHTIN, 1981), definida não só pelo jogo intertextual que estabelece com o romance *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, e pela sua estrutura narrativa, mas pela sua abordagem da dimensão do espaço enquanto experiência vivida. O capítulo está dividido em cinco seções. A seção 3.1, “O espaço rizomático como espaço relacional”, caracteriza o espaço ficcional de *Vasto Mar de Sargaços* como espaço rizomático, a partir do diálogo com as noções de “rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 1995) e (ASHCROFT *et al*, 2001), e da concepção de “espaço social” (LEFEBVRE, 1991) e “tempo-espaço” (MASSEY, 2013) e de algumas reflexões do geógrafo Milton Santos, que fundamentam a noção de espaço como um conceito que só se constitui como construção social, pela relação que estabelece com outras dimensões (SANTOS, 1978; 1979; 1996). A ideia de espaço relacional

---

<sup>4</sup> Na versão francesa *Poétique de la Relation*. Cito a partir da versão inglesa, intitulada *Poetics of Relation* (2010).

<sup>5</sup> rhizomatic thought” (GLISSANT, 2010, p. 11)

é endossada pelo argumento de que o espaço é um produto social, uma vez que “qualquer noção de sociabilidade [...] subentende uma dimensão de espacialidade”, assim como “o próprio reconhecimento de nossas inter-relações constitutivas indica uma espacialidade.” (MASSEY, 2013, p. 266) Na seção 3.2, “*Jane Eyre*: um campo (discursivo) minado”, a relação entre cultura britânica e o projeto imperial é discutida em diálogo com a concepção de leitura contrapontual elaborada por Said em *Cultura e imperialismo* (1995), segundo a qual o modelo imperialista que orienta os romances ingleses é lido através de uma perspectiva contrapontual. Essa perspectiva leva em consideração os comprometimentos locais, as sobreposições e interdependências entre o conjunto imperialista e os lugares periféricos que serviram como colônias. Além disso, os contextos coloniais e os espaços anti-históricos do sujeito colonial em *Jane Eyre* são abordados em diálogo com a crítica feita ao romance por Gayatri Spivak (1995) no ensaio “Three women’s texts and a critique of imperialism” [“Três textos de mulheres e uma crítica do imperialismo”]. A seção 3.3, “*Jane Eyre*: os espaços subalternos do sujeito colonial” explora as formas pelas quais a topografia ficcional de *Vasto Mar de Sargaços* é construída através da inter-relação com o “tempo-espaço” (MASSEY, 2013) de *Jane Eyre*, e definida pela pluralidade de vozes e discursos que se justapõem, e se contrapõem na narrativa do romance caribenho. A seção 3.4, “A espacialização da história em *Vasto Mar de Sargaços*” estabelece uma interlocução com a noção de “história espacial” (CARTER, 1995), e examina a maneira como a espacialização da história da personagem Bertha Mason, em *Vasto Mar de Sargaços*, permite uma releitura da visão colonial endossada pelo texto de Charlotte Brontë. O trabalho defende que *Vasto Mar de Sargaços* revela a alteridade que foi suprimida no romance *Jane Eyre*, ao trazer à tona a espacialidade caribenha enquanto dimensão da experiência humana. É essa dimensão espacial, feita da matéria própria da vida, e que, no entanto, sempre escapa à representação, que Rhys explora em sua ficção. Essa abordagem inclui as considerações de Paul Carter (1995) de que história espacial desafia as imaginações míticas do objeto da história imperial, legitimada por um discurso autorizado. Em contraste com a visibilidade da história imperial, está a invisibilidade do objeto da história espacial, a dimensão do vivido e experimentado, uma história composta por rastros, vestígios de espaços. O conceito de espaço rizomático nesse capítulo é evidenciado com base na ideia de que a história espacial começa e termina na linguagem, pois através da linguagem o espaço é simbolicamente transformado em um espaço com uma história. Finalmente, na seção 3.5, “O espaço polifônico de *Vasto Mar de Sargaços*”, a partir da noção de dialogismo bakhtiniana, o espaço (social) monológico do Caribe de *Jane Eyre* é contrastado ao espaço

(social) polifônico do Caribe de *Vasto Mar de Sargaços*, em que competem múltiplas vozes, pontos de vistas, perspectivas subjetivas, ideologias forjadas diante dos embates sociais.

O quarto capítulo, “Palimpsestos: opacidade e transparência em *Vasto Mar de Sargaços*”, utiliza como metáfora espacial central o palimpsesto, e em interlocução com Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1995) e Genette (2010), articula o processo de inscrição do discurso colonial da transparência sobre a opacidade do espaço/texto caribenho no romance. O capítulo põe em foco a imbricação entre lugar, subjetividade e linguagem e examina as marcas de historicidade no espaço/texto caribenho do romance, tendo como principais chaves de leitura os conceitos de “opacidade” e “transparência”, elaborados por Glissant em *Poética da relação* (2010). A seção 4.1, “*Temps Perdi*: territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas”, dialoga com as ideias de Fanon (1994) e Said (1995), que, de diferentes maneiras, evidenciam como a dominação colonial implica numa luta que é ao mesmo tempo territorial e simbólica. Esse argumento é endossada por Said ao declarar que “a luta pela geografia” envolve um conjunto de “ideias, formas, imagens e representações”. (SAID, 1995, p. 38) Em seguida, essa perspectiva é evidenciada através da leitura do conto “*Temps perdi*” de Rhys. O conto alude notavelmente ao caráter palimpséstico do espaço, ao apontar o efeito das sucessivas intrusões na ilha que resultaram no extermínio dos caribes e quase total apagamento das marcas de historicidade do povo indígena que deu o nome ao Caribe. Os efeitos do domínio colonial são explorados pelo conto em dois níveis que estão imbricados: territorial e simbólico. A luta simbólica é evidenciada quando a narradora justapõe a ideia do esquecimento histórico do povo caribe à profusão de imagens e representações exotizadas desses indígenas pelos livros ingleses. As marcas da sobreposição territorial pelo domínio colonial são evidenciadas através da descrição da visita que a narradora faz à Reserva Caribe, quando encontra um território totalmente inscrito pelo legado da ocupação europeia, inclusive pela narrativa construída pelo lugar, que forja uma memória histórica dos povos indígenas como atrativo turístico. A seção 4.2, “Transparência como apropriação: a dinâmica de nomear”, faz uma abordagem da ação colonizadora do protagonista inglês Rochester, que tenta mapear o espaço físico, e simbólico, da ilha de acordo com paradigmas eurocêtricos. Está em foco, nesta seção, a maneira como a exploração da topografia da ilha confunde-se com a tentativa de Rochester de desvendar o que ele considera os segredos da ilha. A seção também alude à relação entre o domínio territorial colonial e o domínio do corpo do sujeito colonial feminino. Essa perspectiva fica evidente principalmente através da renomeação de Antoinette por Rochester e do seu desejo de controlar e possuir a esposa nos seus próprios termos. A seção coloca em primeiro plano a complexa interação entre lugar, linguagem, história e identidade e sua imbricação com a

questões relacionadas a raça, sexo, gênero, nacionalidade e classe social. Essas relações são um ponto fundamental para a reflexão sobre a espacialidade em *Vasto Mar de Sargaços*, uma vez que formam a rede espessa e muitas vezes contorcida do espaço por onde circulam suas personagens, um espaço rizomático muitas vezes inavegável, figurado pela imagem do Mar de Sargaços. Por fim, a transparência discursiva colonial é examinada com base nas elaborações de Bhabha acerca da “transparência negativa” (BHABHA, 1998, p. 163) e da ambivalência colonial, em “Signos tidos como milagres”, que constituem chaves de leitura produtivas para a abordagem da opacidade como resistência em *Vasto Mar de Sargaços*. A última seção do capítulo, intitulada “Opacidade e resistência”, está dividida em duas subseções que articulam a forma como as demandas miméticas e narcísicas do poder colonial são desestabilizadas e suas identificações são transformadas em estratégias de subversão diante da ambiguidade colonial e da opacidade do mundo caribenho. A primeira subseção, “Os espaços inquietantes do colonialismo”, dialoga com as ideias dos escritores caribenhos Walcott, Glissant, Brathwaite, a fim de evidenciar o caráter palimpséstico da paisagem antilhana como memória viva da experiência coletiva afro-caribenha. Conforme indicado pelo título, essa subseção estabelece uma interlocução com o texto “O inquietante” de Freud (2010), a fim de traçar um paralelo entre a memória recalcada da história afro-caribenha e o efeito do inquietante em *Vasto Mar de Sargaços*. O argumento principal dessa subseção é que os espaços de *Vasto Mar de Sargaços* são assombrados pela presença do “estranho”, “inquietante” (“*unheimlich*”) através das diversas alusões a formas de morte em vida na narrativa, seja pelas referências a zumbis ou ao silêncio dos que não podem falar. O “inquietante” está presente na atmosfera dos espaços do romance, uma vez que neles vagam os fantasmas do colonialismo. Essa abordagem é desenvolvida em diálogo com as noções de “estranho” (*unhomely*), “mímica colonial”, “ambivalência”, “hibridismo” e “terceiro espaço” (BHABHA, 1998). A conexão entre os conceitos de hibridismo de Bakhtin e de Bhabha ganham ressonância neste enfoque, uma vez que os espaços inquietantes do colonialismo em *Vasto Mar de Sargaços* são espaços polifônicos que comportam uma multiplicidade de vozes e pontos de vista conflitantes, e, ao fazê-lo, revelam o potencial transfigurador e subversivo do hibridismo para contestar as estruturas de dominação no contexto colonial. Os conceitos de “hibridismo” e “ambivalência” permitem articular a tensão entre a exigência de transparência da autoridade colonial e a opacidade da “zona de estabilidade oculta onde o povo [colonizado] reside” (FANON, 1994, p. 42), colocada em primeiro plano pelo romance. A segunda

subseção, “*Obeah* e o espírito do lugar”, tem como ponto de partida as reflexões de Fanon no capítulo “Sobre a cultura nacional” (FANON, 1994, p. 36 – 52) de *Os condenados da terra*<sup>6</sup>, particularmente a sua denúncia de que um dos desdobramentos do colonialismo é o modo como uma cultura sob o domínio colonial, submetida a um processo sistemático de destruição, torna-se uma cultura clandestina, condenada ao sigilo e ao mistério. (cf. FANON, 1994, p. 46) Os conceitos de “opacidade” e “transparência” de Glissant (2010) são articulados em relação à prática de *obeah* e em diálogo com o texto “Romantic voodoo: obeah and British culture, 1797 – 1807” (RICHARDSON, 2000, p. 171 – 194), que situa as práticas de *obeah* no contexto histórico e político do sistema colonial nas Ilhas Ocidentais nos séculos XVIII e XIX. Essa subseção parte do argumento de que as práticas de *obeah*, assim como a opaca resistência quilombola dos *Maroons*, encarnam a ilegibilidade do espaço/texto caribenho por Rochester, e representam em *Vasto Mar de Sargaços* aquilo que resiste à representação e escapa à assimilação pelas epistemologias e ontologias europeias. Em oposição à “opacidade” do espaço/texto caribenho, o conceito de “transparência” é associado à ação colonizadora do protagonista inglês e, de forma mais ampla, ao cientificismo e reducionismo do pensamento ocidental. Essa perspectiva é discutida em diálogo com a leitura do poema “Obeah night” de Rhys, que aponta para o papel do amor em *Vasto Mar de Sargaços*. O papel do amor aludido pelo poema é lido em consonância com as ideias de Glissant e do seu argumento de que uma verdadeira “poética da relação” pressupõe a convivência com a opacidade do outro, sem tentar reduzi-lo a algo compreensível. (cf. GLISSANT, 2010, p. 189 – 190)

O quinto capítulo, “Descolonizando o mapa”, estabelece uma articulação entre discurso cartográfico e discurso narrativo, e entre o mapa e o livro como modos hegemônicos de representação utilizados pelo projeto imperialista. O capítulo está dividido em três seções. A seção 5.1, “Textualizando a realidade espacial do outro”, parte do argumento central em *Cultura e imperialismo* de que a luta pela geografia é uma luta narrativa (cf. SAID, 1995, p. 38) e, em diálogo com as ideias de Anderson (2006) em *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* [*Comunidades imaginadas*], examina a posição fundamental ocupada pela cartografia para a conquista, domínio e controle de territórios coloniais e discute o papel crucial desempenhado pelos mapas na forma como o estado colonial imagina, e inventa, a si próprio. Nesta seção também é proposta uma reflexão acerca da correspondência entre o discurso cartográfico e o discurso colonial, e da maneira como

---

<sup>6</sup> A versão francesa é *Les damnés de la terre*, porém cito a partir da versão inglesa, intitulada *The wretched of the earth* (1994). Existe também a tradução brasileira, publicada pela Editora da UFJF.

ambos promovem uma falsa visão essencialista do mundo através de estratégias retóricas similares (cf. HUGGAN, 1989). Essa ideia é expandida através da interlocução com as elaborações de Said a respeito do discurso orientalista (2007) em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Em seguida, a seção promove um debate sobre a declaração dos autores de “In praise of creoleness” [“Elogio à criouldade”], de que “somos Palavras por trás da escrita”, que associa a história naufragada do povo caribenho à predominância da cultura letrada sobre a cultura de oralidade. Em seguida, a seção desenvolve uma reflexão sobre a ideia de supremacia da cultura letrada sobre a cultura de oralidade como um fator determinante para que a cultura e a história de povos colonizados sofresse um processo radical de obliteração, a ponto de seus próprios territórios serem tratados como espaços não-inscritos através da doutrina imperial de *terra nullius*, que evoca o apagamento completo do povo e cultura pré-coloniais. (cf. ASCROFT et al, 2001, p. 176) Tomando como ponto de partida a relação entre mapa e livro, assim como a tarefa de descolonização da história caribenha, aludida no manifesto “Elogio à criouldade”, este capítulo explora nas próximas seções a maneira como a ficção de Rhys compõe outras (carto)grafias, que, ao desconstruírem os essencialismos e hierarquias difundidos pela retórica imperialista, constituem trajetórias e perspectivas de contestação aos processos de colonização cultural. A seção 5.2, “O imenso mundo dos livros”, parte das reflexões de Bhabha (1998) em “Signos tidos por milagres”, a fim de tratar da ambivalência do lugar ocupado pelo livro inglês na cultura caribenha. Essa ideia é expandida através do engajamento com as articulações feitas por Huggan (1989, p. 117 - 118) acerca do hibridismo e da ambivalência colonial, ao estabelecer a analogia entre o discurso colonial e o discurso cartográfico, e principalmente através da leitura de relatos autobiográficos da escritora e dos seus contos “The day they burned the books” [“O dia em que queimaram os livros”] e “Again the Antilles” [“Mais uma vez as Antilhas”]. A seção 5.2 está dividida em três subseções, 5.2.1 “Signos tomados por maravilhas, 5.2.2 O livro deus: relatos autobiográficos, 5.2.3 “Queimando livros: cultura literária e Caribe colonial”. A seção 5.3, intitulada “Inglaterra: um mundo de papel”, tem por foco as representações da Inglaterra em mapas e livros em *Vasto Mar de Sargaços* e parte do argumento de que a visão idealizada do “país” Inglaterra por Antoinette caracteriza de forma emblemática o que Anderson (2006) denomina “comunidades imaginadas”. Desse modo, a seção estabelece uma interlocução com Anderson (2006), e as reflexões sobre a ideia de “comunidades imaginadas” realizadas por Bhabha (1998) em “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna” e por Hall (2002) em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Além disso, a seção propõe uma discussão acerca dos desdobramentos da construção imaginária da nação Inglaterra para

a constituição da identidade da protagonista, a partir dos efeitos da educação inglesa da protagonista e da representação da Inglaterra como “lar” [“home”, “homeland”], como é tratada a metrópole colonial no Caribe de Antoinette. Desse modo, o gesto final de Antoinette é interpretado como a destruição das representações culturais eurocêntricas, patriarcais e imperialistas que criaram e consolidaram as imagens da Inglaterra como pátria protetora dos seus filhos. Visto por outra perspectiva, o ato de Antoinette corresponde ao ato da escritora Jean Rhys que ao escrever *Vasto Mar de Sargaços* desconstrói as representações culturais da Inglaterra de *Jane Eyre*. É realizada uma interlocução com as reflexões de Spivak a respeito do gesto final de Antoinette e do lugar ocupado por Christophine no romance. Além disso, a ideia de “descolonizar o mapa” é alinhada nesta seção à noção de *worlding*, elaborada por Spivak, que descreve a maneira como o espaço colonizado passa a fazer parte de um mundo essencialmente construído pelo eurocentrismo.

O sexto e último capítulo do trabalho, “Mapeando a existência”, tem como argumento central a ideia de que a cartografia literária de Jean Rhys, ao desenhar o “mapa da existência” (cf. KUNDERA *apud* BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 907), privilegia o espaço enquanto dimensão da experiência humana e contesta os modos hegemônicos de representação utilizados na conquista, domínio e controle de territórios coloniais. O capítulo está dividido em quatro seções. A abordagem realizada nas duas primeiras seções situa a protagonista de *Vasto Mar de Sargaços* no contexto histórico da Jamaica pós-Emancipação e esboça as circunstâncias pessoais que determinaram o seu precário senso de identidade. A seção 6.1, “A ilha”, tem como ponto de partida as elaborações de Glissant (1999) em *Discurso antilhano*<sup>7</sup> a respeito da identidade caribenha e do termo “dimensão caribenha” (GLISSANT, 1989, p. 165), usado pelo escritor e crítico martinicano para aludir à dimensão sempre faltante na relação do caribenho com o tempo e o espaço, que ele atribui à ambivalência resultante da presença colonial profundamente arraigada na língua e na cultura das ilhas. Em seguida, a seção desenvolve uma reflexão acerca da “dimensão caribenha” em *Vasto Mar de Sargaços* através da influência religiosa, linguística e cultural de várias ilhas do arquipélago caribenho que aparecem no romance. A seção expõe os diversos fatores que determinam a condição de insularidade vivenciada pela família de Antoinette, e examina essa condição à luz de questões mais amplas envolvidas no contexto político e sócio-histórico da Jamaica pós-Emancipação. A seção 6.2, “*Marooned*”, examina os desdobramentos da palavra “*marooned*” utilizada na versão inglesa do romance (RHYS, 1997). Na Jamaica, cenário do

---

<sup>7</sup> Na versão francesa *Le discours antillais*. Para fins desse trabalho, usarei a versão inglesa, intitulada *Caribbean Discourse* (1989).

romance de Rhys, os feitos militares heróicos dos *Maroons* (quilombolas) são atribuídos a poderes mágicos e espirituais dos seus líderes, especialmente aqueles conhecedores da prática de *obeah*. Esse enfoque é explorado na seção por meio das associações que são feitas entre os *Maroons*, Christophine e Antoinette. O termo “*marooned*” encontra ressonância na condição de exílio e na errância da protagonista, uma vez que a criança Antoinette se espelha nas práticas de resistência dos *Maroons*, buscando refúgio em lugares remotos da ilha. Além disso, a identificação entre Antoinette e os *Maroons* é determinada pela sua ligação com a sua babá e mãe substituta, a feiticeira *obeah* Christophine. Os espaços marginais ocupados por Christophine são usados por Antoinette como seu refúgio. Finalmente, a seção examina a forma como o termo “*marooned*”, perdido na edição brasileira do romance, coloca em evidência a tensão racial e política que marcam as diferentes situações de exílio experimentadas por todas as personagens do romance. A seção 6.3, “Os espaços heterotópicos da identidade crioula”, dialoga com as elaborações de Foucault acerca do conceito de heterotopia em “Outros espaços” (FOUCAULT, 1994, p. 411 – 422). O argumento central desta seção apoia-se na ideia de que a existência deslocada de Antoinette produz uma espécie de cartografia heterotópica, que projeta espaços não-mapeáveis pelo sistema colonial caribenho e pela lógica cartesiana do racionalismo europeu. A noção de heterotopia é bastante produtiva para o enfoque deste trabalho, uma vez que permite contestar modos hegemônicos de conceber o espaço, ao combinar dimensões materiais e metafóricas. Além disso, ao considerar os espaços centrais da narrativa de Antoinette como espaços heterotópicos, a abordagem espacial realizada nesta seção coloca em evidência a relação entre os espaços ocupados por Antoinette e a constituição da sua identidade como jamaicana/ crioula branca/ britânica. A seção 6.3 está dividida em duas subseções, 6.3.1 “O poço” e 6.3.2 “O jardim”, que exploram, respectivamente, a dimensão material e metafórica das heterotopias do espelho e do jardim no romance. A abordagem da heterotopia do espelho põe em foco a opacidade do Caribe para Antoinette através da imagem do misterioso poço de Coulibri. Além disso, a figura do poço-espelho permite examinar a complexidade envolvida no desejo de Antoinette de “ser igual a [Tia]” (RHYS, 2012, p. 40), que é discutida em diálogo com as reflexões de Bhabha sobre o esquema lacaniano do imaginário em “A outra questão” (BHABHA, 2005, p. 105 – 128), e também a partir da interlocução de Bhabha com Lacan e Fanon, em “Interrogando a identidade”. (cf. BHABHA, 2005, p. 76 – 77) A subseção “O jardim” tem por foco a heterotopia do jardim (FOUCAULT, 1984, p. 418) e gira em torno do espaço do jardim de Coulibri, a propriedade arruinada da família Cosway. A abordagem deste espaço é realizada através da interlocução com as considerações do escritor guianense Wilson Harris,

que descreve o jardim de Coulibri como um mosaico habitado por espectros cristãos, ameríndios/pré-colombianos, e africanos (cf. HARRIS, 1999, p. 114). A leitura de Harris é valiosa pois evidencia as conexões entre o texto de Rhys e as lendas ameríndias e africanas, ao relacionar a árvore da vida do jardim Coulibri ao mito de criação Aruaque / Macuxi e à presença negra no Caribe. (HARRIS, 1983; 1999) A seção 6.4, última parte do capítulo, é intitulada “Um vasto mar: para além do mapa”, e está dividida em três subseções. A seção 6.4.1, “O mar, a poesia e a identidade caribenha”, explora o espaço físico e simbólico do vasto mar, que está presente desde o título e ocupa uma posição central no romance. Este espaço é abordado a partir de reflexões e teorias de escritores que colocam em primeiro plano a especificidade geográfica, histórica e cultural das ilhas do arquipélago do Caribe e a necessidade crucial de forjar uma poética/linguagem que possa dar voz ao(s) discurso(s) caribenho(s). Glissant, Walcott, Brathwaite, Harris, e os escritores do movimento literário da criouldade possuem em comum o fato de que integram, no seu discurso, o espaço marinho à identidade caribenha, e fornecem terreno para contestar a visão que concebe as águas como espaço negativo, ou seja um intervalo, uma barreira, que apenas separa as ilhas do arquipélago, e também as ilhas do resto do mundo. Ao dirigirem o foco da atenção para o espaço marinho, eles privilegiam o mar como constituinte da identidade caribenha, da sua linguagem e sua poesia. A seção estabelece interlocuções com algumas ideias acerca da identidade elaboradas em *The Black Atlantic [O Atlântico Negro]*, do escritor e professor britânico Paul Gilroy (1993) e, principalmente, com o texto *The repeating island [As ilhas que se repetem]* do escritor e historiador cubano Benítez-Rojo (1996). A ideia central desta subseção é que, de diferentes maneiras, estes escritores elaboram questões relacionadas à cultura e identidade, e às dimensões da experiência histórica e social caribenhas a partir de novos paradigmas, desafiando os dogmas e métodos eurocêntricos e contestando as estratégias retóricas que insistem na concepção de identidade apoiada na ideia de nação e no sentido absoluto da diferença étnica e racial. As reflexões e teorias desses escritores acenam para outras possibilidades de conceber a identidade, principalmente através do diálogo com o pensamento desconstrutor pós-estruturalista e com as possibilidades da linguagem poética. Essa perspectiva é ampliada na subseção 6.4.2, “Esta ilha está cheia de vozes”, cujo foco principal é a poesia de *Vasto Mar de Sargaços*. A seção final, 6.4.3 “A passagem”, tem como ponto de partida a última imagem do romance, em que Antoinette segura uma vela que ilumina o seu caminho através de uma passagem escura. A palavra “*passage*” [“passagem”], que encerra o romance na versão inglesa, é abordada a partir da alusão que faz à “*Middle Passage*”, a travessia transatlântica que levava os escravos da costa da África para as

Américas<sup>8</sup>. A identidade de Antoinette é considerada em diálogo com esta perspectiva e com os sentidos dados por Bhabha às palavras “entre-lugar” e “além”, como o local em que as diferenças culturais estão em permanente embate e negociação. O vasto mar, último horizonte vislumbrado pela protagonista crioula do romance de Rhys é lido como um entrelugar, uma posição que também é sugerida pela palavra “passagem”, situando-se entre, e além, das designações fechadas de identidade, das hierarquias e categorias conceituais polarizadas do conflituoso mundo colonial. Desta forma, o espaço do vasto mar e a metáfora espacial da “passagem” no romance acenam para outras possibilidades de conceber a identidade caribenha e a identidade de forma geral, e para a capacidade da linguagem de interrogar os tempos, termos e tradições sedimentados historicamente pela presença de processos, práticas e discursos associados à colonização.

## 1.2 O EXÍLIO: SITUANDO JEAN RHYS

A experiência do exílio é marcada por um vasto silêncio. Em suas “Reflexões sobre o exílio” (2003, p. 48 – 49), Said chama a atenção para o contraste entre o tratamento dado ao exílio na literatura moderna, em que foi transformado num tema vigoroso e enriquecedor, e a experiência muda e perplexa de incontáveis massas de refugiados e emigrantes que surgem a partir do período moderno, sem esperança e sem perspectiva de voltar para casa. Diante desta contradição, o escritor palestino afirma que seria preciso “mapear territórios de experiência que se situam para além daqueles cartografados pela própria literatura do exílio” (SAID, 2003, p. 48 – 49). Ao mesmo tempo em que reivindica para o exílio uma necessidade de representação mais fiel à experiência vivida, que pudesse talvez dar voz às “antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par” (SAID, 2003, p. 47), Said parece sugerir que não há palavras que deem conta da “fratura incurável entre um ser humano e [...] seu verdadeiro lar”. Suas colocações indicam que essa “condição de perda terminal” (SAID, 2003, p. 46), “criada para negar a dignidade - e a identidade às pessoas” (SAID, 2003, p. 48), desafia qualquer tentativa de representação. Ao caracterizar o exílio como “[experiências] quase que por essência, irrecuperáveis” (SAID, 2003, p. 49), Said relaciona o exílio a uma condição que foge à simbolização e a aproxima do real da dor da perda (de laços, de identidade, da própria história) e seu incomensurável silêncio. As considerações de Said ganham enorme ressonância hoje diante do número exorbitante de refugiados e da violência

---

<sup>8</sup> A relação entre a palavra “passage” e *The Middle Passage* é reconhecida em diversas leituras críticas de *Vasto Mar de Sargaços*. A relação também é explorada por Cruz (2016, p. 232-233; 289) na sua abordagem dos romances *The final passage* de Caryl Phillips e de *The Middle Passage: a Caribbean journey* de V.S. Naipaul.

extrema de seus processos de desterritorialização. Não há palavras que deem conta do silêncio do apagamento de suas histórias, destruição dos seus lugares de origem, e perda dos laços afetivos.

A ideia de cartografar a experiência do exílio em narrativas ficcionais da escritora dominicana Jean Rhys (1890 – 1979) surgiu a partir da leitura das reflexões de Said, e especificamente da sua ideia de que seria preciso “mapear territórios de experiência que se situam para além daqueles cartografados pela própria literatura do exílio” (SAID, 2003, p. 48 – 49). É verdade que a literatura e a arte modernas são em grande parte obras de exilados, mas quando Said menciona a “literatura do exílio”, ele se refere à tradição modernista de escritores canônicos, que contribuíram para propagar a ideia de que o distanciamento proporcionado pelo exílio constitui uma valiosa perspectiva crítica, pois sua experiência transpõe fronteiras e descortina novos horizontes. No entanto, essa perspectiva privilegiada do exilado, do migrante, do viajante está associada a uma tradição literária essencialmente masculina, e o modernismo de Rhys não pertence a essa tradição. A experiência de desterro mapeada nos textos da escritora situam-se para além daquelas cartografadas pela literatura do exílio referida por Said. Mapear esses territórios da experiência, portanto, é uma ideia que está no cerne deste trabalho.

Se é possível afirmar, nos termos de Eliot (1989), em “Tradição e talento individual”, que a tradição é um processo ativo, então a atividade crítica é, por excelência, uma maneira de ativar uma tradição. Vista por esse prisma, a tradição não pode ser o que aconteceu no passado, mas sim aquilo a que é dado uma memória, não como lembrança, mas como visibilidade. Nesse sentido, é interessante notar que, na língua inglesa, a palavra “relembrar” (*remember*) alude ao termo “rememorar” (*re-member*). A atividade da pesquisa e crítica literária sem dúvida envolve esse trabalho de recompor o que estava desmembrado, reunindo partes, reagrupando-as para compor lotes maiores, dando visibilidade a camadas da experiência esquecidas, obscurecidas, mergulhadas no silêncio. Essas “Cartografias do exílio” aludem a esse silêncio, a esse esquecimento.

É importante situar as experiências de exílio nos textos de Rhys nesse período moderno marcado por movimentos de desterritorialização sem precedentes em termos de número em relação aos de outrora, caracterizando-se pela emigração em grande escala, em consequência das guerras modernas, da presença expressiva do imperialismo e de governos totalitários. A própria experiência da modernidade é uma experiência de desenraizamento e ruptura com a tradição. As multidões que abandonaram seu lugar de origem, sua língua, seus laços e seus costumes e se deslocaram para trabalhar nas indústrias e no comércio crescente

das cidades modernas europeias vivenciaram formas de desterro até então sem precedentes. Os poemas urbanos de Baudelaire revelam que a experiência do anonimato das multidões e a alienação experimentada nos centros urbanos compõem formas complexas e multifacetadas de experiências de exílio na modernidade<sup>9</sup>.

Desse modo, o termo exílio inclui também experiência de fragmentação e desamparo do homem moderno, que encontra ressonância nas elaborações de Georg Lukács (2000, p. 67), que viu no gênero romance a “forma do desterro transcendental”. Para Lukács, a perda da transcendência, que na epopeia estava refletida em trajetórias orientadas por um mundo carregado de sentido, conduz à questão central do romance, uma interpelação sobre o “sentido da vida”. Mas a indagação em torno da qual romance se move encontra eco apenas na expressão da desorientação com que o leitor percorre essa narrativa sem “moral da história”. Em “O narrador”, quando Benjamin (1989) se refere à profunda perplexidade do romancista, ele alude a essa busca desorientada e solitária por preencher com significados uma vida que luta por se representar num mundo que perdeu suas referências coletivas.

O desterro do sujeito moderno fala sobretudo da experiência de desfamiliarização e descentramento. Said ressalta que aprendemos a conviver com a ideia de que o empobrecimento espiritual e a alienação fazem parte do período moderno, e observa que “Nietzsche nos ensinou a sentir-nos em desacordo com a tradição, e Freud a ver na intimidade doméstica a face polida pintada sobre o ódio parricida e incestuoso”. (SAID, 2003, p. 46) Stuart Hall, por sua vez, identifica cinco avanços na teoria social e nas ciências humanas, cujo maior efeito foi o descentramento final daquilo que ele denomina o sujeito do Iluminismo. Para Hall (2002), as mudanças nos paradigmas do pensamento ocidental derrubam a concepção de sujeito como um indivíduo unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro, ou núcleo interior, nascia com o indivíduo e permanecia essencialmente o mesmo ao longo da sua existência. Os cinco avanços apontados por Hall para o descentramento do sujeito cartesiano foram o pensamento de Marx, Freud, Saussure, Foucault e feminismo (como crítica teórica e como movimento social). O legado deixado por essas teorias e movimentos teve um grande impacto no período da modernidade tardia (a segunda metade do século XX) e marca a perda do amparo em antigas crenças e maneiras de conceber o sujeito e a identidade.

---

<sup>9</sup> A respeito dos poemas urbanos de Baudelaire e sua relação com a experiência de fragmentação da modernidade, ver o artigo “Baudelaire’s snapshots of the city: the modern experience in focus” (De FREITAS, 2012, p. 73-89).

Diante dessa perspectiva, ganha significado a ideia de que a literatura e a arte modernas, em grande parte obras de exilados, são constituídas por lacunas, intervalos, espaços suspensos entre palavras, entre sons, entre formas. Esses espaços em branco aludem às forças transformadoras da modernidade, figuradas por Berman (1982, p. 16) pela imagem do redemoinho, símbolo da sua visão dialética da modernidade, concebida em seus aspectos positivos e negativos, dever e potência, oportunidade de mudar o mundo e a si próprio, mas também ameaça de desintegração, conforme anunciado no título do seu livro, *Tudo que é sólido desmancha no ar*. O fato é que silêncios e espaços em branco passaram a comportar uma significação produtiva a partir da experiência da modernidade. Eles aludem ao enorme impacto causado pelos deslocamentos abruptos em decorrência da intensa industrialização, da Primeira Guerra Mundial, do imperialismo e da colonização globalizada, e pelos processos de dissolução e transformação radicais de sistemas de crenças.

### 1.3 O CAMPO LITERÁRIO

Partindo da noção de “campo literário”, conceito operatório criado por Pierre Bourdieu (1996), faço aqui uma abordagem sucinta a respeito da engrenagem da produção, circulação e consumo do material artístico produzido por Jean Rhys, destacando aspectos acerca do valor atribuído à sua arte, a boa e a má acolhida dos seus textos, ao longo do tempo, e sua permanência cada vez mais expressiva na memória do sistema literário. Evidencio também alguns contextos em que a ficção rhysiana se insere, nos quais se concentram as produções teóricas, críticas e acadêmicas a respeito da escritora e sua arte literária, como o contexto do modernismo, do feminismo, do pós-colonialismo. Além disso, faço uma abordagem a respeito do lugar de Rhys como escritora caribenha, destacando a ambiguidade da sua posição a partir da metáfora usada por Brathwaite, que posiciona Rhys como a “Helena de Tróia” caribenha.

#### 1.3.1 O modernismo de Jean Rhys

Jean Rhys começa a escrever seriamente em Paris numa época de grande efervescência cultural do movimento modernista. Apesar de sempre ter ocupado uma posição marginal, foi graças à breve tutela e suporte de Ford Madox Ford que Rhys entrou na cena do modernismo literário (cf. ANGIER, 1992, p. 134; SAVORY, 2009, p. 14-15). A primeira publicação da escritora, o conto “Vienne”, aparece em 1924 na revista literária organizada por Ford, *Transatlantic review*. A revista tinha por objetivo, como sugere o título, promover uma

literatura cosmopolita, desafiando a ideia de literaturas nacionais. Os escritores publicados ou envolvidos no seu projeto eram de fato transatlânticos: Ezra Pound, Ernest Hemingway, James Joyce, Gertrude Stein, e.e. Cummings, Joseph Conrad, Paul Valéry, E.A.Coppard e William Carlos William.

Jean Rhys foi contemporânea dos principais expoentes do modernismo literário de língua inglesa, Eliot, Hemingway, Joyce, Pound e Virginia Woolf. A diferença de idade entre eles era pouca e os anos de suas primeiras publicações são próximos. Eliot era dois anos mais velho que Rhys, Pound, cinco anos, Joyce e Woolf oito, e Hemingway oito anos mais jovem. Entretanto, Rhys começou a publicar um pouco mais tarde que eles. No ano de 1922 foram lançados textos seminais do modernismo literário de língua inglesa, *The waste land* de Eliot, *Ulisses* de Joyce e *Mrs. Dalloway* de Woolf, mas antes disso Eliot, Joyce e Pound já haviam revolucionado a cena literária com a publicação de seus textos. Joyce publicou *Dubliners* em 1914 e *A portrait of the artist as a young man* foi serializado entre 1914 e 1915. Os famosos poemas de Eliot “The love song of J. Alfred Prufrock” e “Gerontion” apareceram respectivamente em 1915 e 1920, e o seu influente ensaio crítico “Tradition and the individual talent” em 1919. A publicação do longo e inovador poema de Pound, *Hugh Selwyn Mauberly* acontece em 1920, e seus poemas imagistas aparecem antes disso. Rhys publica o seu primeiro romance, *Quartet*, em 1927, quando tinha trinta e sete anos. Os próximos três romances da escritora, *After leaving Mr. Mackenzie*, *Voyage in the dark* e *Good morning, Midnight* são publicados em 1929, 1934 e 1939, respectivamente.

Ford estava certo quando, logo no início da carreira de Rhys, declara que havia nela uma sensibilidade diferente e não europeia. Para Ford, a literatura europeia demonstrava uma tendência a uma acomodação ao *status quo*, enquanto Rhys tinha “uma paixão por defender a causa dos desvalidos” (FORD apud SAVORY, 2009, p. 15, tradução nossa)<sup>10</sup>, o que não era muito comum na literatura ocidental. Para Savory, a acomodação a que Ford se refere justifica-se por que grande parte dos escritores europeus desfrutavam de uma situação confortável financeiramente e em termos de um sentimento de pertencimento em relação aos seus locais culturais. (cf. SAVORY, 2009, p. 15) Acrescento a essa ideia o fato de que mesmo os escritores não-europeus representantes do modernismo literário de língua inglesa possuíam uma condição financeira e uma posição social favoráveis. Nesse sentido, é possível afirmar que o desterro de Rhys é muito mais complexo e multifacetado do que o de seus contemporâneos modernistas. Sua situação de exílio é determinada pela sua condição

---

<sup>10</sup> “a passion for stating the case of the underdog” (FORD apud SAVORY, 2009, p. 15)

feminina, origem colonial e pela sua experiência de luta pela sobrevivência nas margens das metrópoles europeias de Londres e Paris. O complexo exílio da escritora permitiu que sua ficção adentrasse territórios até então inexplorados da literatura do exílio referida por Said. Não há em Rhys a perspectiva privilegiada e vigorosa do viajante, migrante ou exilado promovida pela literatura dos seus contemporâneos do sexo masculino. Sua ficção está mais próxima do silêncio incomensurável do exílio vivido como solidão, desamparo, marginalização.

Portanto, situar o modernismo de Rhys é também atravessar um território inexplorado pela literatura modernista canônica e adentrar espaços marginais muitas vezes inquietantes. George Orwell se passa por pobre e circula pelo submundo de Paris e Londres para ter material para escrever *Down and out in Paris and London (Na pior entre Paris e Londres)*, publicado em 1933. Mas, antes disso, Rhys já havia publicado diversos contos e dois romances sobre a experiência feminina da pobreza nas margens desses dois centros metropolitanos. Em *The Left Bank* (1927), publicado seis anos antes do romance de Orwell, é sintomático que haja um conto intitulado “Discourse of a lady standing a dinner to a down-and-out friend”, em que uma mulher burguesa espera que a sua conhecida corresponda às suas expectativas de pessoa que vive nas margens da pobreza. Uma das facetas mais cruéis da pobreza é tema do conto “Hunger”, que descreve minuciosamente todos os estágios da fome experimentada durante vários dias pela narradora. Os contos do volume *The Left Bank* exploram os espaços marginais dos artistas e dos desvalidos. Para o escritor inglês George Orwell, a experiência da fome e da pobreza foi uma aventura masculina (é importante ressaltar), uma busca voluntária por vivências em espaços marginais, por perigos, emoções e riscos, com propósitos literários. Para Rhys, os espaços marginais da pobreza foram a dura realidade de quase uma vida inteira.

Em relação à sua posição como mulher escritora, Rhys nunca abraçou a causa feminista e as suas protagonistas nem sempre tiveram a simpatia da crítica feminista; essa foi uma conquista que veio com o tempo. Rhys foi na vida e nos detalhes do estilo do seu trabalho uma figura isolada. Na década de 1980, ela não aparecia em importantes volumes da crítica feminista como *Writing for their lives: the modernist women, 1910-1940* de Hanscombe e Smyers (cf. SAVORY, 2009, p. 107) Entretanto, a crítica feminista sem dúvida contribuiu sobremaneira para o reconhecimento de Rhys como uma escritora importante. De forma significativa, Savory (2009, p. 17-18) compara Rhys a duas artistas francesas que viveram fora do círculo do que ela denomina “*polite society*” [“sociedade educada”], a escritora Colette (1873-1954) e a cantora Edith Piaf (1915-1963), apontando diversas

coincidências entre as vidas dessas mulheres. Essa comparação é ainda mais ressonante se pensarmos na influência da cultura francesa e dos espaços marginais do teatro e da boemia na vida e ficção de Rhys. Em relação às escritoras modernistas inglesas, Savory (2009, p. 19) destaca, como contemporâneas de Rhys, além de Woolf, a poeta imagista americana H.D. (Hilda Doolittle) (1886-1961) e a escritora americana Djuna Barnes (1892-1982). Barnes, assim como Rhys, retrata estrangeiros e boêmios na cidade (Paris e Nova York), mas tanto Barnes quanto H.D. eram menos convencionais que Rhys tanto esteticamente quanto sexualmente. A este respeito, é importante lembrar que a educação da escritora foi bastante influenciada pelas restrições sexuais da classe média da Dominica colonial e fortemente católica. Esse aspecto talvez também justifique a falta de experiências envolvendo prazeres sexuais e sensuais de forma geral em suas personagens. Rhys está mais interessada na implicação entre sexo e dinheiro, sexo e exploração, e no poder das normas de gênero na cultura. Rhys pode ser tanto convencional, quanto anti-convencional em relação a questões de gênero. O mais importante é perceber a forma sutil e complexa através da qual a performance de gênero está configurada nos seus textos.

Apesar da breve e providencial tutela de Ford no início da sua carreira, e da circulação de Rhys pela cena literária e boêmia de Paris e também de Viena, onde viveu em 1921, Rhys nunca fez parte de qualquer rede, não participou dos círculos literários e trilhou um caminho bastante solitário. No entanto, sem dúvida foi uma herdeira das inovações estéticas do modernismo. São exemplos dessa influência o emprego de estratégias modernistas familiares, como a colagem modernista, a narrativa interrompida através de pausas, omissões e pontuações com reticências, o uso de fluxo de consciência para representar a maneira desarticulada e fragmentada da apreensão da experiência, a composição do personagem literário como potencialmente contraditório e multifacetado. Os aspectos formais e estilísticos da sua escrita inovadora impressionaram críticos e leitores desde o início da sua carreira. No entanto, os assuntos abordados pelos seus romances, como as realidades do sexo e do dinheiro, as perversidades da sociedade de consumo, e as suas complexas personagens femininas causaram estranheza e foram pouco compreendidos pelos ingleses. Angier aponta que os anglo-saxões estavam pouco preparados para lidar com a crua visão da natureza humana apresentada por Rhys. Para ela, Rhys sempre fala pelos desvalidos e pelos escravos, expressando sua humilhação e o senso de que sua vida não vale nada, sua raiva latente e sua rebelião. Desse modo, Angier conclui que “Qualquer senhor que a leia ainda sentirá, inquieto,

que ela é sórdida”. (ANGIER, 1992, p. 178, tradução nossa)<sup>11</sup> Savory observa que F.R. Leavis (1895-1978), um dos mais influentes críticos literários ingleses estava começando sua carreira quando Rhys começou a publicar, mas apesar de ter tido grande participação na promoção de escritores como Eliot, Pound e Lawrence, ele nunca prestou qualquer atenção a Rhys. O aspecto moralizante e conservador da literatura inglesa faz com que Angier declare que o trabalho de Rhys não teria encontrado tanta resistência se tivesse sido lançado na França, por exemplo. De fato, um dos aspectos da marginalização da escritora é que, apesar de escrever em inglês, ela se identificava muito mais com a cultura francesa, da qual recebeu enorme influência pela sua origem dominicana. Rhys foi incluída no prestigioso e instigante volume de Shari Benstock (1987), *Women of the Left Bank*, cujo foco é a vida e obra de escritoras que participaram do modernismo literário e da boemia parisiense no início do século XX. Entretanto, os textos de Rhys só aparecem na França no início da década de 1970. (cf. SAVORY, 2009, p. 108)

Quando Ford distingue em Rhys uma sensibilidade diferente da europeia, ele também indica uma diferença entre a sua ficção e a dos seus contemporâneos modernistas. Mary Lou Emery (1990) e Savory (1998) destacam-se como críticas que exploram a maneira como o modernismo de Rhys é profundamente informado pela sua origem caribenha. Ambas defendem que a complexa identidade cultural da escritora moldou a sua forma de ver o mundo e a sua ficção. O uso da ironia, uma ferramenta chave do escritor pós-colonial, é frequente na ficção de Rhys, em que há sempre um significado subversivo subjacente que permite com que as suas narrativas ficcionais acomodem uma crítica sutil a formas dominantes de poder. Essa perspectiva é discutida por Emery por meio da influência do carnaval caribenho e do senso de comunidade na obra da escritora. O tratamento dado por Rhys a questões relacionadas à identidade cultural (e étnico-nacional) é reconhecidamente mais condizente com o que se convencionou chamar de pós-modernismo/ pós-colonialismo<sup>12</sup> do que com o modernismo. Savory observa que, apesar de admitir a instabilidade social dentro da qual o indivíduo deveria operar, o modernismo ainda se agarrou à concepção de indivíduo como uma entidade coerente, enquanto o pós-modernismo aceita a fluidez e contingência da identidade individual. Tanto para Savory quanto para Emery, ao lidar com todas as diferentes vertentes de sua identidade e afiliações culturais, Rhys teria instantaneamente compreendido a noção pós-moderna de identidade.

---

<sup>11</sup> “any master who reads her will still feel, uneasily, that she is sordid” (ANGIER, 1992, p. 178)

<sup>12</sup> A respeito das implicações dos termos “pós-colonial” e “pós-moderno” no contexto da literatura caribenha ver o capítulo “Identidade e fragmentação na literatura caribenha: condição (pós) moderna ou (pós) colonial?” (CRUZ, 2016, p. 157-176).

### 1.3.2 Jean Rhys como escritora caribenha

Jean Rhys viveu o bastante para testemunhar o fim do Império Britânico e enorme fluxo de imigrantes das antigas colônias para a Inglaterra nas décadas de 1950 e 1960. Mas a escritora migrou para a Inglaterra bem antes disso. Deixou a Dominica para viver no coração do Império em 1907, quando era muito raro encontrar um imigrante caribenho. Na maioria dos trabalhos e pesquisas críticas das décadas de 1960 e 1970, ela é a única mulher representada. A literatura caribenha das décadas de 1950 e 1960, período em que a literatura anglófona caribenha torna-se um novo cânone, é escrita por homens e retratam primordialmente a experiência masculina de exilados vivendo em Londres. (cf. DONNELL, 2006) São representativos desse período os romances *In the castle of my skin* (publicado em 1953) de George Lamming, *A brighter sun* (1952) e *The lonely londoners* (1956) de Samuel Selvon e a coleção de contos *Miguel Street* (1959) de V.S. Naipaul.

Em sua abordagem sobre os momentos críticos da história da literatura anglófona caribenha em *Twentieth-century Caribbean literature*, Donnell (2006) ressalta a maneira como os imperativos teóricos e históricos determinam a visibilidade e invisibilidade de autores e textos. Dentro dessa perspectiva, ela observa o apagamento e a marginalidade das mulheres escritoras e de experiências femininas na história da literatura e da crítica literárias caribenhas. Donnell identifica três enfoques pelos quais a tradição literária caribenha foi abordada ao longo do tempo. Primeiro, através das lentes da crítica tradicional, que tinham por objeto o trabalho de alguns proeminentes escritores, todos do sexo masculino. Segundo, através de uma narrativa cronológica que não aborda quase nenhum texto de mulheres, exceto por um capítulo anexo intitulado “textos de mulheres” [“women’s writing”]. O terceiro enfoque examina apenas textos de mulheres e os situa no paradigma de “textos de mulheres negras” [“black women’s writing”] (cf. DONNELL, 2006, p. 4). O único enfoque no qual Rhys é contemplada é o terceiro, ainda assim a identidade étnico-cultural da escritora a coloca numa posição ambígua diante da política cultural caribenha, conforme será abordado a seguir.

Jean Rhys é hoje uma escritora canônica. A sua presença na grande maioria das antologias e nas principais publicações envolvendo a crítica e a história da literatura caribenha pode ser justificada pelo seu pioneirismo e influência como escritora caribenha, a atualidade e o enorme potencial dos seus textos para explorar questões e debates acerca da política cultural, etnia, raça, gênero e sexualidade, que continuam urgentes no século XXI. Em *Twentieth-century Caribbean literature*, Donnell cita Walcott, Lamming, Naipaul e Rhys

como os escritores que compõem a “linha de base da literatura anglocrioula caribenha”. (DONNELL, 2006, p. 7, tradução nossa)<sup>13</sup> O crescente interesse em estudos críticos e acadêmicos centrados no Caribe sobre a obra da escritora confirmam a permanência de Rhys como uma referência importante dentro da tradição literária caribenha.

Rhys só alcançou visibilidade e reconhecimento tardiamente na sua carreira, depois do enorme sucesso de *Vasto Mar de Sargaços* em 1966, quando a escritora já tinha setenta e seis anos. Mesmo após ter publicado os romances metropolitanos e vários contos no período entreguerras, Rhys era praticamente desconhecida em 1939, quando lançou seu último romance, *Bom dia, Meia-noite*. Neste ano, com a eclosão da Segunda Guerra começa também o longo período de silêncio da escritora, que se estendeu pelas décadas de 1940 e 1950, quando foi considerada morta na guerra. Esse período também marca a emergência da literatura de orientação pós-colonialista, conforme atesta a publicação de *Things fall apart* do escritor nigeriano Chinua Achebe em 1958, um marco da ficção pós-colonial.

O escritor trinidadiano V.S. Naipaul oferece um bom argumento para a pouca projeção de Rhys como escritora, mesmo com a publicação de quatro romances e vários contos de grande valor literário entre 1927 e 1939. Numa revisão do segundo romance de Rhys, *After leaving Mr. Mackenzie*, feita pelo escritor em 1972, período marcado por um renovado interesse na obra da escritora, Naipaul comenta que Rhys estava muito além do seu tempo. (cf. SAVORY, 2009, p. 109) A projeção que Rhys atingiu com a publicação de *Vasto Mar de Sargaços* foi acompanhada de muita atenção da mídia, que viu na escritora uma fonte fértil para atrair o público. A mídia explorou as imagens de Rhys como uma escritora “morta” que ressuscitou, uma mulher-fatal, uma pessoa exótica. Com o sucesso alcançado com seu último romance, todos os seus textos já publicados ganharam novas edições. Trabalhos críticos sobre a sua obra se multiplicaram e contribuíram para construir a sua identidade como escritora, a partir de três enfoques: modernista, feminista e pós-colonialista.

Savory (2009, p. 109-110) destaca três momentos que colocaram em evidência as principais vertentes da crítica de Rhys. Em 1974, no influente *New York Times Book Review*, A. Alvarez declara que Rhys é a melhor dentre os romancistas ingleses vivos, deixando de lado a sua identidade caribenha. No mesmo ano, o escritor jamaicano John Hearne destaca Wilson Harris e Jean Rhys como os dois mais importantes escritores de ficção do Caribe. Savory observa que Hearne fez uma escolha audaciosa, uma vez que o título poderia ter sido dado a George Lamming, Austin Clarke, Samuel Selvon, V.S. Naipaul, ou mesmo a Paule

---

<sup>13</sup> “the base line of Anglocreole Caribbean writing” (DONNELL, 2006, p. 7)

Marshall, que apesar de não ter nascido no Caribe, é uma escritora da diáspora. Ao nomeá-la, Hearne posicionou Rhys como escritora caribenha de maneira significativa, fazendo também com que ela conquistasse um lugar privilegiado aos olhos da crítica literária caribenha. A partir de 1974, a escritora também passa a atrair mais simpatia da crítica feminista. Nancy J. Casey identifica, em contos da escritora, focos políticos importantes para o movimento de liberação das mulheres da década de 1970. Judith Thurman escreve um ensaio sobre a natureza das protagonistas dos romances de Rhys na revista feminista *MS*.

Além das vertentes críticas acima, Savory (2009, p. 110) destaca o final da década de 1970 como o momento em que os textos de Rhys começam a atrair o interesse da crítica pós-colonial. A escritora indiana Eunice de Souza elogia a complexidade do tratamento dado por Rhys à questão racial em seus textos. Helen Tiffin, por sua vez, defende que na ficção de Rhys as dicotomias homem/mulher, indianos ocidentais/ ingleses refletem a relação senhor/escravo e colonizador/colonizado. Este mesmo argumento é endossado por Gayatri Spivak em 1985. No entanto, em relação às leituras de Tiffin e Spivak, Savory observa que apesar de estarem em sintonia com as preocupações da década de 1970, hoje elas são consideradas redutoras. A crítica de Savory estende-se à teoria e à crítica pós-coloniais de forma mais geral, que aponta o risco de esquemas muito abrangentes para dar conta da experiência do colonialismo, o que por vezes contribui para dissolver a complexa interrelação de textos particulares com a especificidade da localização cultural no espaço e no tempo.

Em meados da década de 1990, o influente escritor, crítico e historiador barbadiano Kamau Brathwaite denomina Rhys a “Helena de Tróia de nossas guerras” em resposta a uma crítica de Peter Hulme feita a ele. A crítica de Hulme dirige-se basicamente à ênfase dada por Brathwaite à questão racial nos debates envolvendo a recepção de *Vasto Mar de Sargaços*. (SAVORY, 1998, p. 216; 2009, p. 113) A metáfora de Rhys como uma Helena de Tróia caribenha aparece no contexto das “guerras culturais” que surgem a partir da década de 1970 no Caribe, envolvendo os debates entre discursos caribenhos com questões relacionadas ao imperialismo cultural ocidental. Para Brathwaite, Rhys, assim como Helena, foi roubada ou raptada do Caribe pelo gosto literário ocidental, e como uma escritora branca, como uma mulher branca simbólica, é particularmente desejada pela Europa. O principal dilema caribenho seria resgatar Rhys, ou não, de volta para o mundo caribenho e pós-colonial.

A despeito da posição ambígua ocupada por Rhys diante dos debates envolvendo a política cultural caribenha, a escritora recebeu o importante reconhecimento de críticos e escritores caribenhos como Derek Walcott, Kenneth Ramchand, Lorna Goodison, Olive Senior, Wally Look Lai, Wilson Harris, dentre outros. Savory aponta como um aspecto

importante da recepção da obra da escritora os inúmeros escritores caribenhos que respeitam e admiram seu trabalho e a reconhecem como uma influência importante. A influência de Rhys é declarada pela escritora jamaicana Margaret Cezair-Thompson (1956- ) e pelo americano-bahamiano-tobaguino Robert Antoni (1958- ) nos seus respectivos romances *The true history of paradise*, publicado em 1999, e *Blessed is the fruit* (1997). Além disso, Rhys é assunto dos poemas “Jean Rhys”, do escritor santa-lucense Derek Walcott (1930- ), “Lullaby for Jean Rhys” da escritora jamaicana Lorna Goodison (1947- ) e “Meditation in Red” da escritora também jamaicana Olive Senior (1941- ).

Estudiosas da obra da escritora que dedicam especial atenção à influência caribenha na sua ficção, como Angier (1992), Emery (1990) e Savory (1990), reconhecem que, apesar dos limites da posição de Rhys em explorar o espaço cultural afro-caribenho, ela indicou insistentemente na sua escrita a importância desse espaço e o seu poder de transformação. Savory afirma que, assim como Brathwaite, Rhys considera a questão racial dolorosamente crucial, um resultado da história, e que de diversas formas a escritora revelou a presença da África no seu Caribe colonial. (cf. SAVORY, 1998, p. 216) Além disso, observa que, como as “guerras culturais”, referidas por Brathwaite, são sobretudo disputadas com a linguagem, o seu resultado no Caribe irá determinar quais direções a cultura irá considerar importantes no próximo século (cf. SAVORY, 1998, p. 216).

O fato é que trabalhos críticos e acadêmicos sobre a obra de Rhys centrados no Caribe, e explorando focos diversos, têm surgido em número crescente desde a publicação de *Vasto Mar de Sargaços*, e principalmente a partir da década de 1990. Eles revelam sobretudo a busca por uma linguagem que possa elaborar a história caribenha e as complexas identidades que dela resultaram. Esses aspectos contribuem para a significativa posição ocupada pela escritora no cenário cultural caribenho e a produtividade dos seus textos em estudos críticos e acadêmicos engajados com questões sociais e políticas da luta anti-colonial.

Nesta pesquisa, o tratamento dado ao Caribe de Rhys foi orientado pelo conceito de “opacidade” de Édouard Glissant (2010), e também pelas elaborações de Bhabha sobre o efeito do “estranho” [“*unhomely*”] (Bhabha, 1998) e seus desdobramentos em relação à noção de “inquietante” (“*unheimlich*”) de Freud (Freud, 2010). O Caribe de Rhys é lido neste trabalho, nos termos de Glissant, como um espaço “opaco”, que foge à capacidade de compreensão pelo conhecimento ocidental. É também um espaço “inquietante”, marcado pela presença do “estranho”, assombrado pelos fantasmas da história e seus recalques, que vêm à tona de maneiras inusitadas, mas cujas marcas estão cravadas na paisagem caribenha.

Arrisco afirmar que ainda há muito a ser dito sobre o espaço estranho e opaco do Caribe rhyiano. Esse espaço imenso na imaginação da escritora certamente diz algo importante sobre os intervalos significativos de silêncio da sua ficção, que causaram tanta estranheza nos leitores da primeira metade do século XX, quando foram publicados suas primeiras narrativas ficcionais. Os espaços suspensos desses textos, as famosas reticências, ou asteriscos seguidos por um espaço em branco que caracterizam a sua ficção, aludem à presença daquilo que não pode ser dito ou ser representado pelo Humanismo e pela lógica cartesiana do cientificismo ocidentais. As rupturas e omissões desses textos ganham eco na abordagem realizada por este trabalho, diante do contraste, evidenciado pela própria ficção da escritora, entre a experiência fragmentada e emudecida do exílio feminino e colonial e as ideias de unidade, coesão e continuidade propagadas pelo discurso transparente das narrativas que deram sentido ao nacionalismo, ao imperialismo, ao colonialismo. A profusão de trabalhos sobre a escritora certamente revelam que ainda há muitos caminhos para adentrar os territórios opacos da sua ficção.

A noção derridiana de “espaçamento”, que “designa a intervenção regulada do branco, marcando a suspensão e o retorno na cadê(nc)ia textual” oferece uma perspectiva produtiva para a leitura dos espaços em branco que caracterizam os textos de Rhys. O “espaçamento” aponta para “um fora e uma alteridade irreduzíveis, impossibilitando a uma identidade fechar-se sobre si própria, sobre sua coincidência consigo mesma.” (GLOSSÁRIO DE DERRIDA, 1983, p. 33) A noção de espaçamento relaciona-se à noção de *différance*, que reivindica que “o movimento da significação só seja possível se cada elemento dito ‘presente’, aparecendo no cenário da presença, relacionar-se com algo que não seja ele próprio.” (GLOSSÁRIO DE DERRIDA, 1983, p. 24) É nesse movimento de jogo que produz as diferenças e os efeitos de diferença, que se estabelece a escrita rhyiana, uma escrita marcada pela produção dos intervalos como meio de significação geradora. Os intervalos do espaço do texto de Rhys conferem ao não-dito uma significação ativa de força produtiva, configurando narrativas ficcionais como performance de um sujeito da escritura que encarna uma identidade e alteridade que lutam por simbolizar a existência e a experiência não ditas, não representadas, aquela zona de silêncio assombrada pelos descaminhos da História.

Se os silêncios que caracterizam a ficção de Rhys aludem à sua tentativa de cartografar, no sentido de fazer existir, tornar visíveis, territórios da experiência que se situam para além daqueles já mapeados, defendo neste trabalho a ideia de que uma das principais estratégias encontradas por Rhys para cartografar essas experiências foi o tratamento dado à espacialidade nos seus textos.

## 1.4 ESPACIALIDADE

### 1.4.1 A “guinada espacial”

“Espacialidade” (“*spatiality*”) tornou-se um conceito chave para os estudos literários e culturalistas. Apesar de “espacialidade”, assim como “temporalidade”, ser um termo bastante amplo e inclusivo, é importante situá-lo, destacando algumas noções e teorias que orientaram a abordagem da espacialidade realizada neste trabalho.

No século XIX predominaram os discursos sobre o tempo, a história e o desenvolvimento teleológico, e a estética modernista coroou a temporalidade como a dimensão mais importante, como atesta a influente obra de Proust *Em busca do tempo perdido*. Entretanto o “espaço” ganhou terreno depois da Segunda Guerra, quando passou a predominar uma nova sensibilidade estética, bastante influenciada pelas teorias críticas pós-estruturalistas, e que impulsionou o que se convencionou chamar de “*spatial turn*” (“guinada espacial”). Como declara Foucault no ensaio “Outros espaços”, “a época atual [é] a época do espaço.” (FOUCAULT, 1984, p. 411) A “guinada espacial” é um processo, que ocorre após a década de 1960, de convergência de linguagens e teorias sobre a espacialidade, que tem como principal efeito a ênfase nas relações de poder implícitas na paisagem, concebida tradicionalmente como espaço abstrato. Nas ciências humanas e sociais este processo deve muito da sua força à ideia dominante de que o espaço não é apenas um cenário ou um pano de fundo no qual os eventos se desenrolam, um receptáculo vazio a ser preenchido com ações e movimentos. O espaço passa a ser concebido como produto e produtivo, ou seja, um meio fluido através do qual as forças sociais se movem. A “guinada espacial” foi provocada pela teoria francesa, principalmente através do trabalho de teóricos como Foucault, Lefebvre e De Certeau, que formularam teorias sobre a espacialidade com a atenção voltada para questões que envolviam o capitalismo, a vigilância, o poder. Esta prática, até antes da década de 1960, havia ficado restrita ao domínio da história social, e através do trabalho desses teóricos passou a fazer parte da história da literatura e das artes. Cosgrove, Harvey, Jameson e Soja destacam-se como críticos que dedicaram especial atenção e desempenharam um papel importante para promover a “guinada espacial”. Eles contribuíram para expandir e atualizar as teorias pioneiras acerca da espacialidade de Lefebvre. (cf. TALLY, 2013, p. 11 – 43; p. 159)

Na área da Geografia, a “guinada espacial” está refletida no surgimento de novas teorias com foco na relação entre espaço e poder, como atestam, por exemplo, aquelas formuladas por Doreen Massey, ganhadora do prêmio Vautrin Lud, o “Nobel” da Geografia, e

também pelo brasileiro Milton Santos. Esses impulsos espaciais foram revigorados e ganharam novas facetas a partir do avanço das tecnologias da comunicação e da informação, e de novos investimentos na história urbana, que passou a ser estudada com interesse renovado nos microcosmos da vida cotidiana e nos macrocosmos dos fluxos globais.

Em sintonia com os termos de Jameson, que identifica uma nova espacialidade implícita no “pós-moderno” (cf. JAMESON, 1997), é possível afirmar que a “guinada espacial” é um produto e uma resposta à condição “pós-moderna”. Jameson argumenta que a ênfase que antes era dada às categorias de tempo cede lugar na contemporaneidade às categorias de espaço, o que, segundo ele, marca uma das diferenças entre modernismo e pós-modernismo: “nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo” (JAMESON, 1997, p. 43). Este argumento conduz a uma reflexão sobre as narrativas ficcionais de Rhys, que privilegiam o emprego de categorias espaciais em detrimento de categorias temporais. Ao fazê-lo, esses textos identificam-se também com aquilo que Foucault, em consonância com o pensamento de Jameson, denomina modos espaciais de pensamento, que privilegiam o simultâneo, a justaposição, a conjunção do próximo e longínquo, a dispersão. (cf. FOUCAULT, 1984, p. 411) A sintonia com o modo espacial de pensamento permite ao leitor trafegar de maneira mais suave pelos territórios fragmentados da ficção de Rhys.

Jean Rhys notoriamente privilegia as categorias espaciais em detrimento das categorias temporais nos seus textos<sup>14</sup>. Isso significa dizer que a temporalidade nos textos de Rhys não é linear, nem isolada do espacial. A integração tempo-espacial nos seus textos encontra eco nas elaborações de Massey (2013) acerca do conceito de “tempo-espaço”, e também na ideia de uma unidade espaço-temporal explorada por Harvey e Santos, conforme veremos adiante. A respeito da integração tempo-espacial também ganha relevância neste trabalho o tratamento dado por Bhabha à espacialidade em *O local da cultura*. Em diversos momentos em “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna” (BHABHA, 1998), Bhabha refere-se à palavra “temporalidade”, como em “temporalidade do entre-lugar” (BHABHA, 1998, p. 209), “temporalidade disjuntiva da nação” que permite “representar aqueles significados e práticas residuais e emergentes [localizados] nas margens da experiência contemporânea da sociedade” (BHABHA, 1998, p. 210), ou ainda “uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais

---

<sup>14</sup> Nesse sentido, nos termos de Jameson (1997), a ficção de Rhys assume características da ficção “pós-moderna”.

sem uma lógica causal centrada” (BHABHA, 1998, p. 201). No entanto, é o espaço que integra essa temporalidade que está em foco. Esse aspecto é endossado pelo título do seu volume de ensaios, *O local da cultura*, que chama a atenção para a questão espacial.

Bakhtin (2003) refere-se à conectividade intrínseca às relações espaço-temporais através do conceito de cronótopo, termo composto pelas palavras gregas *cronos* (tempo) e *topos* (lugar). Bakhtin utiliza-se do cronótopo como um operador de leitura da assimilação pela literatura do tempo e do espaço históricos. Em “O tempo e o espaço nas obras de Goethe” (BAKHTIN, 2003, p. 225 – 258), Bakhtin desenvolve uma reflexão sobre “a natureza cronotópica excepcional da visão e do pensamento de Goethe” (BAKHTIN, 2003, p. 245). A ideia de unidade “tempo-espaço” é elaborada a partir da abordagem da visão do tempo e do espaço no mundo de Goethe, que é classificado pelo escritor e teórico russo como um “cronótopo autêntico”:

Por isso tudo é intensivo no mundo de Goethe: nele não há lugares mortos, imóveis, paralisados, não existe fundo imutável, não existe decoração nem ambiente que não participe da ação e da formação (nos acontecimentos). Por outro lado, em todos os seus momentos essenciais esse tempo está localizado em um espaço concreto, marcado nele; no mundo de Goethe não há acontecimentos, enredos, motivos temporais que sejam indiferentes a um determinado lugar no espaço da realização, que possam realizar-se em toda parte e em lugar algum (os “eternos” enredos e motivos). Tudo nesse mundo é **tempo-espaço, cronótopo** autêntico. (BAKHTIN, 2003, p. 245, grifo do autor)

Entretanto, a abordagem de Bakhtin reforça a crença em estruturas transparentes e relativamente constantes do espaço e tempo históricos, o que não é condizente com o tratamento dado à espacialidade nesta pesquisa, apesar de Bakhtin ser uma referência fundamental, como atesta a relevância das suas elaborações acerca do dialogismo, polifonia e heteroglossia neste trabalho. Desse modo, o conceito de cronótopo não foi utilizado como operador de leitura para fins da abordagem da espacialidade na ficção de Rhys. Segundo Bakhtin, o espaço traz aquilo que ele denomina “os visíveis indícios complexos do tempo histórico” (BAKHTIN, 2003, p. 225), que contrasta com a opacidade que caracteriza os espaços da memória histórica recalcada dos sujeitos subalternos que protagonizam as narrativas ficcionais da escritora. A afirmação de que “o vestígio autêntico, o sinal da história é humano e necessário, nele o espaço e o tempo estão ajustados num bloco indissolúvel” (BAKHTIN, 2003, p. 242) também é problemática, pois a natureza opaca e densa do espaço caribenho rhyiano e também dos espaços irrequietos e não-mapeados da experiência feminina na sua ficção desafiam a imagem homogênea de um “bloco indissolúvel” em que tempo e espaço estão ajustados. De forma análoga, a ilegibilidade do Caribe ficcional e dos

espaços subalternos explorados por Rhys contestam as ideias de visibilidade e uniformidade sugeridas por Bakhtin ao descrever “a capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e [...] perceber o [...] espaço não como um fundo imóvel [...] mas como um todo em formação, como acontecimento” (BAKHTIN, 2003, p. 225). O espaço palimpséstico do Caribe de Rhys, que esconde por baixo da camada visível a dimensão de um passado histórico condenado ao esquecimento, não encontra eco na descrição feita por Bakhtin em relação à “visão concreta integral de Goethe”, em que “o espaço terrestre e a história humana são inseparáveis entre si [...] o tempo histórico tão denso e materializado e o espaço tão humanamente compreendido e intensivo” (BAKHTIN, 2003, p. 242). Finalmente, a afirmação de Bakhtin de que a capacidade de ler os indícios do curso do tempo no todo espacial “[começa] pela natureza e [termina] pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos)”, só encontra eco no espaço rizomático e polifônico da ficção de Rhys se a imbricação entre espaço e linguagem, aludida acima por Bakhtin, for capaz de desafiar qualquer noção de estabilidade que as referidas regras, ideias humanas e conceitos abstratos possam sugerir.

A declaração da protagonista de *Vasto Mar de Sargaços* de que “O tempo não significa nada” (RHYS, 2012, p. 183) pode ser lida como uma crítica ao tratamento dado, no século XIX, aos discursos sobre o tempo, a história e o desenvolvimento teleológico, e que exerceu uma influência determinante na estética modernista. O que vale nos textos de Rhys é o tempo-espaço, ou ainda o tempo da poesia, conforme simbolizado nesta passagem de *Vasto Mar de Sargaços* pelo vestido vermelho, que, ao contrário do tempo que passou, perdido, “tem um significado” (RHYS, 2012, p. 183) conferido pela memória da experiência vivida. Nesse sentido, ao privilegiarem as categorias espaciais como aquelas responsáveis pelo nexo das suas narrativas, as narrativas ficcionais de Rhys desafiam a linearidade temporal e as regras de causa e efeito que caracterizaram o historicismo do século XIX. Esse aspecto pode ser ilustrado por um dos *flashbacks* da protagonista de *Bom dia, Meia-noite*, que recorda os “acontecimentos” que marcaram o seu passado através da descrição minuciosa de uma sequência de quartos de aluguel que serviram de residência provisória para ela e seu antigo companheiro (RHYS, 2000, p. 118 – 120).

Diante dessa perspectiva, ganham ressonância neste trabalho as teorias e críticas acerca da espacialidade que permitem explorar as imbricações do espaço e lugar<sup>15</sup> com questões associadas à linguagem, identidade, história e às relações de poder que constituem a experiência espacial.

---

<sup>15</sup> A distinção entre espaço e lugar será feita no próximo capítulo através das elaborações de Michel de Certeau. (1994, p. 172)

Em *Humanismo e crítica democrática*, Edward Said revela que a sua prática humanista envolve um modo de pensar “em termos espaciais e geográficos” (SAID, 2007, p. 107). Citando Pierre Bourdieu, o escritor palestino destaca que “[é] possível romper com as aparências desorientadoras e com os erros inscritos no pensamento substancialista [...] sobre lugar apenas por meio de uma análise rigorosa das relações entre as estruturas do espaço social e aquelas do espaço físico” (BOURDIEU apud SAID, 2007, p. 108). Em *Cultura e Imperialismo*, Said descreve o objetivo do livro como “uma espécie de exame geográfico da experiência histórica” (SAID, 2011, p. 39). Sua afirmação de que “a luta pela geografia” (SAID, 2011, p. 40) envolve um conjunto de “ideias, formas, imagens e representações” encontra bastante eco neste trabalho.

O pensamento de Michel Foucault sobre a espacialidade é condizente com o de Said e também bastante influente neste trabalho. Em “Sobre a geografia”, Foucault argumenta que “decifrar [o discurso] através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder.” (FOUCAULT, 1993, p. 158) Foucault critica a noção de que o espaço é o que está “morto, fixo, não dialético, imóvel”, enquanto o tempo é “rico, fecundo, vivo, dialético”. (FOUCAULT, 1993, P. 159) Além disso, o seu interesse é examinar como as metáforas espaciais e os espaços materiais interagem a partir de relações de poder. A sua concepção social e histórica do espaço fundamenta-se na consciência de que espaço é poder e de que o poder é localizável espacialmente, por isso declara que a geografia está no centro das suas preocupações. (FOUCAULT, 1993, p. 165) Foucault reforça essa visão em “O olho do poder”, no qual argumenta que “seria preciso fazer uma ‘história dos espaços’ – que seria ao mesmo tempo uma ‘história dos poderes’”, e lamenta que o “problema dos espaços” tenha durante tanto tempo sido desqualificado, esvaziado do seu sentido histórico e político. (FOUCAULT, 1993, p. 212)

Ao lado do pensamento de Said e Foucault, constituíram instrumentos valiosos para o estudo da relação entre a condição de exílio e a experiência espacial errante nas narrativas ficcionais de Jean Rhys, as reflexões e os conceitos sobre espacialidade formulados por Lefebvre e De Certeau, que serão explorados principalmente nos primeiros capítulos. Além disso, compõem a base teórico-crítica deste trabalho as elaborações acerca da espacialidade desenvolvidas por escritores e pensadores pós-colonialistas, como Benítez-Rojo, Bhabha, Brathwaite, Carter, Glissant, Hall, Harris, Nailpaul, Spivak, Walcott, dentre outros. Esses escritores dedicam considerável atenção às consequências das conquistas geográficas pelo

imperialismo, colocando em primeiro plano as implicações políticas, ideológicas e históricas dos espaços.

Ademais, o tratamento dado à espacialidade nesta pesquisa deve à contribuição da metodologia crítica e inventiva de Bakhtin, com sua ênfase nos aspectos sociais e ideológicos da interação verbal, e ao pensamento dos teóricos pós-estruturalistas, como Deleuze, Guattari e Derrida, cujas reflexões e operadores teóricos permitiram interrogar às narrativas ficcionais de Jean Rhys, cuja matéria é o espaço vivido, maneiras de mapear a experiência subjetiva das personagens e, desta forma, dar visibilidade a dimensões da experiência suprimidas na historiografia tradicional que contribuiu para situar o discurso patriarcal eurocêntrico como padrão de universalidade e normalidade.

Finalmente, é relevante ressaltar que diante das muitas possibilidades de leitura do conceito de espaço e suas diversas acepções, uma preocupação constante neste trabalho foi deixar o texto literário falar e apontar as suas próprias concepções e funções da espacialidade através dos seus procedimentos de linguagem e das suas estratégias narrativas.

#### **1.4.2 A relação lugar-identidade nos textos de Jean Rhys**

Jean Rhys confessa, na sua autobiografia, que durante toda a sua vida buscou pertencer a algum lugar, mas que no fundo sempre soube que seria uma estrangeira onde quer que vivesse: “Eu nunca faria parte de nada. Eu nunca realmente pertenceria a lugar algum, e sabia disso, e toda a minha vida seria a mesma, tentando pertencer, e falhando. [...] Sou uma estranha e sempre serei”. (RHYS, 1981, p. 124, tradução nossa<sup>16</sup>)<sup>17</sup>

No conto “I used to live here once” [“Eu já morei aqui antes”] (RHYS, 1987, pp. 387–388), a protagonista decide visitar, depois de um longo tempo de ausência, o local onde havia morado na infância, e com o qual possuía uma forte ligação afetiva. No entanto, para sua surpresa, ao tentar falar com as crianças que brincavam no local, então moradores da sua antiga casa, ela descobre que é invisível. A imagem de um fantasma visitando um lugar que não é mais seu é bastante significativa para a obra de Rhys, que coloca em primeiro plano a experiência subjetiva de desterritorialização e desorientação espacial diante da precariedade de uma identidade que não pode conferir uma relação de pertencimento ao lugar.

---

<sup>16</sup> Todas as traduções doravante citadas foram feitas por mim. Caso contrário, a referência do texto em português será diferente daquela do texto em inglês citado em notas de rodapé. Isso acontece por exemplo nas citações da edição brasileira do romance *Vasto Mar de Sargaços*, único texto da escritora traduzido no Brasil.

<sup>17</sup> “I would never be part of anything. I would never really belong anywhere, and I knew it, and all my life would be the same, trying to belong, and failing. [...] I am a stranger and I always will be”. (RHYS, 1981, p. 124)

Desse modo, a busca em vão, configurada como uma errância, por um lugar de pertencimento é comum a todas as protagonistas dos romances da escritora. No entanto, as viagens das protagonistas são viagens na escuridão, ou que acabam na escuridão, como sugerem os títulos dos romances *Voyage in the Dark* [*Viagem na escuridão*] (RHYS, 2000) e *Good morning, Midnight* [*Bom dia, Meia-noite*] (RHYS, 2000). A escuridão pode ser uma metáfora para o desespero, a solidão, a incomunicabilidade, a loucura, ou para a morte física, simbólica ou espiritual. A experiência desorientadora vivida por essas personagens está intimamente associada à condição de exílio, ao sentimento de alienação e não-pertencimento. No lamento da heroína de *Good Morning, Midnight* (RHYS, 2000), ecoam as vozes das outras protagonistas dos romances metropolitanos da escritora: “Eu não tenho dignidade, nem nome, nem rosto, nem país. Eu não pertenço a lugar nenhum.” (RHYS, 2000, p. 38, tradução nossa)<sup>18</sup> A condição de exílio também marca a personagem de *Vasto Mar de Sargaços*: “Então muitas vezes me perguntei quem eu sou e onde é o meu país e a que lugar eu pertenço e por que eu nasci” (RHYS, 2012, p. 99)<sup>19</sup>.

A questão do lugar e localização é fundamental em todos os textos de Rhys. Isso acontece precisamente pela dificuldade encontrada pelas personagens em equacionar a relação entre lugar e identidade. Como afirmam Ashcroft, Griffiths e Tiffin,

Uma das principais características das literaturas pós-coloniais é a preocupação com lugar e deslocamento. É aqui que a crise pós-colonial especial de identidade passa a existir; a preocupação com o desenvolvimento ou a recuperação de uma relação de identificação eficaz entre o eu e o lugar (ASHCROFT *et al.*, 2002, p. 8, tradução nossa)<sup>20</sup>.

A preocupação com lugar e deslocamento está em primeiro plano na ficção de Rhys porque é negado às protagonistas um lugar de pertencimento. A precariedade do pertencimento é uma questão bastante explorada nos seus textos, e esse aspecto está associado principalmente à falta de uma conexão nacional sólida e clara para as personagens. Essa falta é explorada pelo escritor trinidadiano Sam Selvon em *An island is a world* (1993), publicado em 1955. O personagem Foster denuncia a desvantagem da falta de afiliação a uma nacionalidade definida: “Você não pode pertencer ao mundo, porque o mundo não vai acolher

<sup>18</sup> “I have no pride, no name, no face, no country. I don’t belong anywhere.” (RHYS, 2000, p. 38)

<sup>19</sup> “So between you I often wonder who I am and where is my country and where do I belong and why was I ever born at all.” (RHYS, 1997, p. 64)

<sup>20</sup> “A major feature of post-colonial literatures is the concern with place and displacement. It is here that the special post-colonial crisis of identity comes into being; the concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place.” (ASHCROFT *et al.*, 2002, p. 8)

“você. O mundo é composto por diferentes nações, e você tem que pertencer a uma delas, e danem-se as outras.” (SELVON, 1993, p. 107, tradução nossa)<sup>21</sup>

Além da falta de uma identidade nacional definida, a questão do pertencimento está também em foco nos textos de Rhys, uma vez que é negado às protagonistas um lugar seguro para morar. Desse modo, a ausência de uma conexão mais duradoura é determinante para o estado emocional e psíquico das protagonistas e também para a configuração de espaço e lugar nesses textos. Se a paisagem é usada constantemente para refletir a condição emocional das personagens principais dos romances de Rhys, os quartos e casas são os mais aterrorizadores. Nesse ponto, é curioso notar que os espaços privados da ficção de Rhys são uma antítese dos espaços domésticos acolhedores de *A poética do espaço* de Bachelard (1969), associados ao aconchego, satisfação emocional e segurança. Para Bachelard, a casa é o espaço fundamental da imaginação humana, “a casa protege o sonhador, a casa permite que ele sonhe em paz (BACHELARD, 1969, p. 115-116, tradução nossa)<sup>22</sup>. Bachelard cunhou o termo topoanálise, que traz na sua raiz a relação que ele estabelece com a psicanálise, para abordar os espaços interiores da mente e da imaginação. Entretanto, se os espaços domésticos da ficção de Rhys são, assim como descrito por Bachelard, carregados de qualidades interiores, certamente os efeitos dessas qualidades nas protagonistas não são reconfortantes, mas “inquietantes”. Eles encontram ressonância nas elaborações de Freud sobre o termo alemão *unheimlich* (FREUD, 2010), e no termo inglês *unhomely*, desenvolvido por Bhabha a partir de Freud (BHABHA, 1998), conforme será explorado neste trabalho.

A posição marginal e a identidade cultural indefinida das personagens de Rhys estão registradas através da sua experiência espacial errática. A experiência subjetiva de alienação, bem como a existência descentrada das personagens de Rhys pode ser mapeada através da investigação de uma variedade de espaços, sejam eles espaços materiais – coloniais, metropolitanos – ou metafóricos. É fundamental considerar, nas narrativas ficcionais da escritora, a representação ficcional do movimento entre diversos espaços, como o espaço pessoal da memória, a experiência feminina de espaços nos grandes centros metropolitanos, tais como a rua, bares, quartos de hotel, ou ainda o espaço em que se desenha a história do imperialismo, o Caribe e as metrópoles coloniais. Ao embaralharem espaços materiais e metafóricos, essas configurações espaciais e de lugar constroem cartografias alternativas que desafiam a ordem do discurso racional e cientificista de orientação eurocêntrica.

<sup>21</sup> “You can’t belong to the world, because the world won’t have you. The world is made up of different nations, and you’ve got to belong to one of them, and to hell with the others.” (SELVON, 1993, p. 107)

<sup>22</sup> “the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace”. (BACHELARD, 1969, p. 115-116)

Jean Rhys nasceu e viveu a sua infância e adolescência na Dominica, então colônia do Reino Unido. Seu senso de pertencimento é marcado pela situação ambígua vivida pelo sujeito colonial no contexto imperial, cuja terra natal é considerada um lugar periférico, parte acessória ou complementar do império. Rhys é filha de pai galês e mãe crioula<sup>23</sup>, e como crioula branca também ocupa uma posição marginal no contexto da história e da sociedade caribenhas. Desta forma, a relação da escritora com a sua terra natal é problemática, tanto pela sua identidade como crioula branca, quanto pela sua educação e herança cultural e linguística inglesas, que a impedem de conceber o Caribe como sua “casa”.

Os questionamentos das personagens de Rhys sobre sua nacionalidade, identidade pessoal e até sobre sua existência enquanto indivíduo encontram ressonância na pergunta lançada por Stuart Hall (2003) em “Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior”:

Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que “a identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos “pensar” as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura? (HALL, 2003, p. 28)

Para Hall, o “hibridismo” e as “configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha” não podem ser definidos por uma “concepção binária de diferença” (HALL, 2003, p. 33). Radicada na Europa aos dezessete, onde viveu o resto da sua vida, a identidade cultural caribenha de Rhys ilustra as fragmentações e a dinâmica que constituem a identidade em um contexto pós-colonial.<sup>24</sup> Esse aspecto está refletido na complexa identidade cultural de suas protagonistas, bem como na centralidade de questões como raça, nacionalidade, classe, gênero e experiências de exílio nos seus romances.

Em *Vasto Mar de Sargaços*<sup>25</sup> a protagonista Antoinette/Bertha tem a impressão de que o navio em que viajou do Caribe rumo à Inglaterra mudou de curso e jamais chegou ao seu destino final (cf. RHYS, 2012, p. 179). A metáfora de um navio que perdeu o rumo deixando os tripulantes à deriva é ressonante na ficção rhyssiana, uma vez que evidencia a errância das

<sup>23</sup> “Crioulo/crioula” é um termo usado nas Índias Ocidentais para se referir tanto aos descendentes de Africanos quanto aos descendentes de Europeus que nasceram no Caribe e se naturalizaram caribenhos. “Crioulo/crioula” é um substantivo que se refere tanto às pessoas, quanto à língua, e é também um adjetivo. Rhys e sua mãe eram crioulas, mas seu pai não. Os descendentes de escravos são crioulos, mas os povos indígenas remanescentes, arauaques e caribes, não. Os primeiros escritos de Rhys sobre as Ilhas Ocidentais foram a princípio intitulados “*Creole*”. O título “*Wide Sargasso Sea*” foi retirado de uma canção crioula (cf. SMITH, 1997, p. 134).

<sup>24</sup> Vale ressaltar que a Dominica torna-se colônia quando o Reino Unido reassume o controle direto da ilha em 1896 (Rhys tinha 6 anos), e somente em 1978 (um ano antes da morte da escritora), torna-se independente, apesar de já ter se constituído como um Estado Livre Associado ao Reino Unido desde 1967. Neste trecho, estamos comparando a identidade cultural híbrida da escritora (e das protagonistas) à identidade caribenha em um contexto pós-colonial.

<sup>25</sup> *Mar de Sargaços* é um nome próprio, por isso no título do romance aparece em letras maiúsculas.

protagonistas, a sua impossibilidade de se acomodar a um lugar de pertencimento. Ademais, a metáfora alude à precariedade da identidade provisória e fluida das personagens diante de um mundo definido em termos de categorizações demarcadas e de essencialismos, conforme ressaltado por Hall no trecho acima. A maior questão dessas personagens pode, então, ser resumida pela pergunta feita por Antoinette em *Vasto Mar de Sargaços*, “O que eu estou fazendo neste lugar e quem sou eu?” (RHYS, 2012, p. 179)<sup>26</sup>, o que também revela a imbricação entre lugar e identidade, constantemente reiterada em toda a obra de Rhys.

A experiência subjetiva do exílio está constantemente em evidência na ficção rhysiana, seja através do exílio do sujeito colonial, feminino, ou ainda, o exílio determinado pela experiência de alienação num mundo comodificado, dominado pela cultura da mercadoria. Seguindo a tradição filosófica à qual pertence Adorno, Said destaca, entre as experiências de exílio, aquela que parte da consciência de que os indivíduos modernos vivem numa relação alienada no que se refere ao mundo dos objetos, em que “tudo o que dizemos ou pensamos, assim como todos os objetos que possuímos são em última análise, uma mera mercadoria” (SAID, 2001, p. 57 – 58). O exílio determinado pela predominância do mercado e de processos de comodificação será explorado no próximo capítulo, através da leitura de textos metropolitanos da escritora. De diversas maneiras, por diferentes focos, esse trabalho procura abordar as narrativas ficcionais de Jean Rhys como cartografias do exílio, dedicando particular atenção à questão geográfico-espacial e à representação ficcional do movimento entre diversos espaços, privilegiando as categorias espaciais e a complexa imbricação entre lugar, linguagem, identidade e história.

## 1.5 O ESPAÇO BIOGRÁFICO

Você imagina que a coisa cuidadosamente-podada, dada forma que é apresentada a você é a verdade. Isso é exatamente o que não é. A verdade é improvável, a verdade é fantástica; é naquilo que você acha que é um espelho distorcido que você vê a verdade. (RHYS, 2000, p. 63, tradução nossa)<sup>27</sup>

O caráter autobiográfico da obra de Rhys é destacado por Leonor Arfuch em *O Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, no qual Arfuch cita a escritora: “Acho que escrevo sobre mim mesma porque é o único assunto que verdadeiramente

<sup>26</sup> “What am I doing in this place and who am I?” (RHYS, 1997, p. 117).

<sup>27</sup> You imagine that the carefully-pruned, shaped thing that is presented to you is truth. That is just what it isn't. The truth is improbable, the truth is fantastic; it's in what you think is a distorting mirror that you see the truth. (RHYS, 2000, p. 63)

conheço”. (RHYS *apud* ARFUCH, 2010, p. 236) Entretanto, apesar de ser declarado por Rhys o fato de que extraiu da própria vida o material para compor suas personagens, é certo que nenhuma delas é Jean Rhys. Como observa Savory, que é uma das maiores críticas e estudiosas da obra da escritora, suas personagens revelam uma honestidade, uma convincente verdade experiencial, mas Rhys é sobretudo uma escritora que nos ensina como usar a vida pessoal na ficção sem se afundar no atoleiro da subjetividade. (cf. SAVORY, 2009, p. 24) A insistência dos críticos e leitores em geral na “verdade” dos seus textos é desencorajada pela própria escritora numa entrevista dada ao jornal britânico *The Guardian* em 1968, na qual comenta que se um escritor tenta escrever a verdade, então aquilo que foi escrito permanece verdade para o resto da vida, ou seja, a ficção torna-se um texto datado (cf. SAVORY, 2009, p. 24). Conforme observa a protagonista de *Bom dia, Meia-noite*, “é naquilo que você acha que é um espelho distorcido que você vê a verdade” (RHYS, 2000, p. 63). De forma análoga, aquilo que você pensa que é a verdade é muitas vezes o reflexo de um espelho distorcido. Os textos de Rhys encontram no caleidoscópico uma metáfora mais fiel do que o espelho. Como um caleidoscópico que a cada movimento cria diversos e impressionantes efeitos visuais, o texto ficcional de Rhys, como toda boa ficção, é o espaço do devir, do “vivido e vivível”. (DELEUZE, 1997, p. 11) Arfuch (2010, p. 116) endossa essa ideia ao citar Barthes, “a narração não ‘representa’ nem imita nada, mas [...] sua função é ‘construir um espetáculo’”.

A noção de escrita como performance e espetáculo ganha novas nuances diante do papel fundamental do teatro e do carnaval caribenho na vida de Rhys. Como nos lembra outra estudiosa da obra de Rhys, Mary Lou Emery, Jean Rhys tinha um gosto pelo disfarce, e sentia-se vulnerável sem trajes femininos da moda, maquiagem, e pseudônimos<sup>28</sup>. Rhys chegou a estudar teatro na Academia de Artes Dramáticas de Londres (London’s Academy of Dramatic Arts), mas teve que abandonar o curso por questões financeiras quando seu pai, que era médico na Dominica, morre em 1908 um ano após sua chegada em Londres. A partir daí, teve que lutar pela própria sobrevivência, e escolheu trabalhar como corista numa companhia de teatro itinerante, contra a vontade da família, que queria que ela retornasse para a Dominica. O trabalho como corista ofereceu a Rhys não só a possibilidade do sustento financeiro e da permanência na Europa, mas proporcionou uma experiência feminina singular que foi determinante na sua vida e na sua arte.

---

<sup>28</sup> Savory destaca que a questão em torno dos nomes reverbera no trabalho de Rhys. “Jean Rhys” é um pseudônimo. Rhys foi batizada Ella Gwendoline Rees Williams (e era chamada na Dominica da sua infância e adolescência de Gwen Williams). Mais tarde, no palco, ficou conhecida como Ella, Vivien ou Emma Grey. Depois, na vida de casada, Ella Lenglet (Jean Lenglet foi o seu primeiro marido, com quem teve dois filhos) e Ella Hamer (Max Hamer foi seu terceiro marido, com quem se casou após a morte de Leslie Smith, seu segundo marido) (SAVORY, 2009, p. 1). Ver “Anexo A - Cronologia da vida e obra da escritora”.

Mary Lou Emery (1990, p. 3-5) faz uma análise instigante dos efeitos da experiência no teatro na vida e na ficção da escritora. Emery observa que a rua e o teatro tornam-se locais de performance em que predominam a ilusão e transformações radicais. No entanto, Emery ressalta que o teatro opera de formas contraditórias para as mulheres que nele trabalham. Como um entrelugar, ele está posicionado entre o que os vitorianos consideravam como o espaço doméstico feminino e o domínio público masculino, e também caracteriza-se por ser um espaço em que as tradicionais demarcações entre as esferas de classe social se dissolvem, uma vez que o teatro atraía mulheres de todas as classes, para as audiências, pelo poder de encantamento e sedução, e para o palco, pela promessa de trabalho, independência. Nesse sentido, Emery defende que o teatro institucionaliza a marginalidade feminina. Apesar de poder tornar legítimas e agradáveis as identidades fraturadas de mulheres socialmente deslocadas, o teatro não pode fornecer um status social nem respeitabilidade sexual.

Os efeitos da experiência do teatro na vida de Rhys são examinados por Emery em relação à ligação da escritora com o carnaval caribenho, presente em textos ficcionais e na sua autobiografia. Emery argumenta que, assim como os carnavais caribenhos da terra natal de Rhys, o teatro pode transformar as máscaras impostas aos “outros” marginalizados em mascarados potencialmente subversivos. Esse aspecto encontra ressonância nas narrativas ficcionais de Rhys, que levantam questionamentos a respeito da força política dos mascarados e das massas, seja através dos nativos caribenhos ou das mulheres no século XX. A tese defendida por Emery é a de que os romances de Rhys justapõem cenas de carnaval e alusões ao carnaval a metáforas do teatro europeu como uma maneira de desafiar a cultura colonizadora, como uma forma alternativa de comunidade e como uma visão de mundo frequentemente eclipsada por aquilo que Bakhtin chamaria de “festa oficial” [“official feast”] em *Rabelais and his world*<sup>29</sup> (BAKHTIN, 1984).

A escritora hoje conhecida como Jean Rhys era muito reservada sobre sua vida privada e acreditava que os únicos aspectos que importavam sobre um escritor estavam em seu trabalho (cf. SAVORY, 2009, p. 1). Além disso, determinou que nenhuma biografia fosse escrita a seu respeito. Com o propósito de se salvaguardar e principalmente como medida de proteção em benefício de sua filha, a escritora fez questão de escrever uma autobiografia, intitulada *Smile please* (RHYS, 1981), numa idade já bastante avançada, que deixou inacabada e que foi publicada postumamente no ano da sua morte. A principal biografia da escritora é a de Carol Angier (1992), que também é uma grande estudiosa da sua obra. Angier

---

<sup>29</sup> Traduzido no Brasil como *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010).

recolheu muitos depoimentos de conhecidos de Rhys, e dessa forma forneceu dados valiosos que até então eram desconhecidos sobre a vida da escritora, principalmente sobre o hiato entre 1939 e 1966, os anos de silêncio em que Rhys foi considerada morta. Além disso, Angier desmistificou ideias e dados sobre a vida da escritora que não correspondiam à realidade. No entanto, apesar da sua importância, Angier é criticada justificadamente por cobrir lacunas da vida de Rhys usando a ficção da escritora.

O espaço biográfico é sem dúvida um terreno fértil que merece toda a atenção, ainda mais quando se trata de uma escritora como Jean Rhys, que deixou material abundante para a exploração deste espaço, que inclui, além da sua autobiografia, um volume de cartas, *Letters 1931 – 1966* (RHYS, 1985), inúmeros manuscritos, cadernos e cartas, e materiais relacionados à revisão dos seus textos, todos mantidos na “Coleção Rhys” [“Rhys Collection”] na biblioteca McFarlin da Universidade de Tulsa, Oklahoma.

Neste trabalho, aspectos da biografia de Rhys são trazidos em alguns momentos, quando achei que poderiam contribuir de forma significativa para uma leitura mais abrangente e multifacetada dos seus textos ficcionais e mais nítida da abordagem que estava sendo feita.

## 2. NAS MARGENS: EXÍLIO E ERRÂNCIA NA METRÓPOLE

### 2.1 “LET THEM CALL IT JAZZ”

Vim de tão longe que me perdi de mim mesma na viagem. (RHYS, 1987, 174)<sup>30</sup>

O primeiro parágrafo do conto “Let them call it jazz” [“Deixe que eles chamem de jazz”] (RHYS, 1987, p. 158 – 175) traz uma síntese das situações que se repetem em textos metropolitanos de Jean Rhys. Uma mulher sozinha, sem família e sem amigos a quem possa recorrer, luta pela sobrevivência nas grandes cidades modernas europeias. Essas narrativas ficcionais colocam em primeiro plano o cotidiano dessas mulheres, que estão frequentemente contabilizando, contando cada centavo, e planejando como vão passar aquele dia ou mês, o que vão comer, onde vão morar, o que vão vestir. É revelador que o conto em destaque comece com sua protagonista, Selina Davis sendo desalojada da casa onde morava:

Numa manhã ensolarada de domingo eu tenho problemas com meu senhorio de Notting Hill porque ele pede um mês adiantado de aluguel. Me diz isto depois que eu estou lá desde o inverno, pagando certinho cada semana sem falha. Eu não tenho trabalho na época, e se eu dou o dinheiro que ele quer, não sobra muito. Então eu recuso. O homem bêbado já naquela hora, e ele me insulta - tudo conversa, não tenho medo dele. Mas a mulher é gente ruim - agora ela entra no meu quarto e diz que quer o dinheiro de qualquer jeito. Quando eu digo que não, ela dá um pontapé que arrebenta a minha mala. Meu melhor vestido cai, então ela ri e dá outro chute. Ela diz que um mês adiantado é de praxe, e se eu não puder pagar que eu encontre outro lugar. (RHYS, 1987, 158, tradução nossa<sup>31</sup>)<sup>32</sup>

O significante “casa”, para essas personagens, ultrapassa o sentido de uma moradia ou residência, e constitui o símbolo de solidez, proteção e pertencimento. Essa perspectiva ganha ressonância diante das representações e imagens propagadas nas colônias do império britânico que configuram a Inglaterra como “lar” [“*home*”, “*homeland*”], ou através de metáforas da família, na qual a metrópole colonial é concebida como “terra mãe”

<sup>30</sup> “I come so far I lose myself on that journey” (RHYS, 1987, p. 174).

<sup>31</sup> Destaco que a minha tradução não comenta nem marca as inconsistências gramaticais da fala da personagem Selina, ou de outras personagens dos textos de Rhys. Apesar de reconhecer a relevância de contemplar estes aspectos na tradução, conforme ressaltado por Cruz (2016, p. 208; 236), optei por manter a tradução como se as falas das personagens estivessem muito próximas da língua padrão.

<sup>32</sup> “One bright Sunday morning I have trouble with my Notting Hill landlord because he ask for a month’s rent in advance. He tell me this after I live there since winter, settling up every week without fail. I have no job at the time, and if I give the money he want there’s not much left. So I refuse. The man drunk already at that early hour, and he abuse me – all talk, he can’t frighten me. But his wife is a bad one – now she walk in my room and say she must have cash. When I tell her no, she give my suitcase one kick and it burst open. My best dress fall out, then she laugh and give another kick. She say month in advance is usual, and if I can’t pay find somewhere else.” (RHYS, 1987, 158)

[“*motherland*”] e as colônias suas filhas. Depois que os proprietários mudam as regras do acordo que haviam feito com Selina, ela não pode cumprir o pagamento nos novos termos e é expulsa, ficando à deriva, perambulando pelas ruas e bares de Londres sem ter para onde ir. A perambulação por lugares públicos, ou o trânsito entre quartos de aluguel e alojamentos provisórios, é outro traço constante das protagonistas destes textos metropolitanos.

“Let them call it jazz” é um dos últimos contos escritos por Rhys, lançado quando a escritora já tinha setenta e oito anos, dois anos depois da publicação de *Vasto Mar de Sargaços* (1966) e quatro décadas após seu último romance metropolitano, *Good morning, Midnight* [*Bom dia, Meia-noite*] (1939). Selina Davis difere das protagonistas crioulas que a antecederam, tanto pela questão racial quanto linguística, pois é negra, ou mais especificamente mestiça ou “de cor” [“*coloured*”], e fala o inglês chamado crioulo (*light Creole*)<sup>33</sup>. Além disso, o conto tem como cenário uma Londres distinta daquela do período entreguerras, onde estão situadas as outras narrativas metropolitanas de Rhys. Após a segunda guerra, a Inglaterra empenhou-se em recrutar mão-de-obra barata de imigrantes provenientes das suas colônias, a fim de reconstruir o país devastado pela guerra e impulsionar a indústria de serviços. “Let them call it jazz”, portanto, capta a atmosfera que caracterizou as décadas de 1950 e 1960, quando a cidade se transformava étnica e culturalmente a partir da chegada de grandes levas de imigrantes vindos das diferentes ilhas caribenhas do Império. Apesar das diferenças entre o conto e os textos ficcionais metropolitanos que o antecederam, a cidade de Londres é retratada de forma similar, como um lugar frio e desumano:

Nem me fale de Londres. Muita gente lá tem coração de pedra. Qualquer reclamação - a resposta é “prove”. Mas se ninguém vê e testemunha para mim, como é que eu provo alguma coisa? Então eu arrumo minhas coisas e vou embora. Acho melhor não fazer tratos com aquela mulher. Ela é muito esperta e pior que Satanás pra mentir. (RHYS, 1987, p.158, tradução nossa)<sup>34</sup>

No excerto acima, Selina alude à ocasião em que teve o seu dinheiro roubado numa das casas em que morou. Ela entendeu, desde então, que é inútil recorrer à justiça inglesa sendo uma mulher estrangeira e negra, pois quando ali buscou amparo foi tratada como criminosa e não como vítima. Sem ter a quem pedir ajuda, nem para onde ir, Selina se considera com sorte quando encontra um homem num café que lhe oferece uma moradia temporária numa casa

<sup>33</sup> Conforme destacado por Savory, que observa que, em “Let them call it jazz”, o *light Creole* falado por Selina é brilhantemente executado por Rhys. (SAVORY, 2009, p. 93)

<sup>34</sup> “Don’t talk to me about London. Plenty people there have heart like stone. Any complaint – the answer is ‘prove it’. But if nobody see and bear witness for me, how to prove anything? So I pack up and leave. I think better not have dealings with that woman. She too cunning, and Satan don’t lie worse.” (RHYS, 1987, p. 158)

antiga e abandonada no subúrbio de Londres: “No trem, naquela noite, eu me achei sortuda, porque andar por Londres em um domingo sem lugar para ir – isso é de partir o coração” (RHYS, 1987, p.159, tradução nossa)<sup>35</sup>.

A casa, como muitas casas nas histórias de Rhys, é descrita em detalhes e possui uma atmosfera ameaçadora. O lugar é silencioso demais para Selina, e lhe parece mal-assombrado. Para afastar o medo e a solidão, ela começa a beber todas as noites, ao mesmo tempo que luta para reunir forças e sair dali:

Eu penso que vou, mas não vou. Em vez disso, espero pela noite e o vinho e fico nisso. Em todos os outros lugares que eu morei - bem, isso não importa para mim, mas esta casa é diferente - vazia e sem barulho e cheia de sombras, então às vezes você se pergunta que tanta sombra é essa numa sala vazia. (RHYS, 1987, p. 160, tradução nossa)<sup>36</sup>

Para sair do impasse, Selina pensa em pedir auxílio ao Sr. Sims, o homem que lhe emprestou a casa, a fim de encontrar um trabalho como costureira, pois as suas tentativas anteriores foram frustradas. Ao bater de porta em porta oferecendo o seu serviço assim que chegou em Londres, Selina se dá conta que seu trabalho é desvalorizado numa Inglaterra plenamente industrializada e dominada pela lógica do capitalismo: “[...] eles dizem que essa costura à mão toda trabalhada leva muito tempo. Desperdício de tempo - muito lento. Eles querem alguém para trabalhar rápido e danem-se esses pontinhos.” (RHYS, 1987, p.164, tradução nossa)<sup>37</sup>

A falta de raízes sólidas na sua terra natal no Caribe é outro aspecto que conecta Selina às protagonistas de Rhys que vivem nas margens dos grandes centros metropolitanos. Neste ponto, é interessante notar que elas possuem em comum uma família de origem que de alguma forma se desintegrou, ou cujos pais não puderam lhes dar amor, proteção, nem um senso de pertencimento. Selina conta que tem um pai branco inglês, de quem não se lembra mais, mas que é descrito pela avó como um “mentiroso de primeira classe” (RHYS, 1987, p. 164, tradução nossa)<sup>38</sup>. Sobre sua mãe, ela relata que é uma crioula mestiça e a deixou quando tinha três anos. A situação financeira precária da família é evidenciada pelo comentário de Selina de que a mãe foi forçada a abandonar a família quando teve a chance de um trabalho na

<sup>35</sup> “In the train that evening I think myself lucky, for to walk about London on a Sunday with nowhere to go – that take the heart out of you.” (RHYS, 1987, p. 159)

<sup>36</sup> “I think I go but I don’t go. Instead I wait for the evening and the wine and that’s all. Everywhere else I live – well, it doesn’t matter to me, but this house is different – empty and no noise and full of shadows, so that sometimes you ask yourself what make all those shadows in an empty room.” (RHYS, 1987, p. 160)

<sup>37</sup> “[...] they tell me all this fine handsewing take too long. Waste of time – too slow. They want somebody to work quick and to hell with small stitches” (RHYS, 1987, p. 164)

<sup>38</sup> “He is certainly first class liar” (RHYS, 1987, p. 164).

Venezuela. Esse foi o modo que encontrou para sustentar a filha. Significativamente para o contexto da ascensão do capitalismo diante do imperialismo, fica evidente a troca do amor materno pelo dinheiro, na declaração de Selina de que a mãe “nunca voltou. Mandava o dinheiro no lugar” (RHYS, 1987, p. 164, tradução nossa)<sup>39</sup>. Ela enviava mensalmente da Venezuela uma quantia para a avó de Selina, que foi a sua verdadeira mãe: “É minha avó que cuidou de mim. Ela é bem escura e o que chamamos de *"country-cookie"*, mas ela é a melhor que eu conheço.” (RHYS, 1987, p.164, tradução nossa)<sup>40</sup> A avó economizou cada centavo e deu à neta quando ficou adulta. Desse modo, Selina pôde se mudar para o coração da “terra mãe” [*"motherland"*], Londres, onde, ironicamente, lhe roubaram todas as suas economias assim que chegou.

A preocupação com a raça, evidenciada pelos detalhes da definição da cor de cada parente na fala de Selina, aparece em diversos momentos da ficção de Rhys. Raça é sempre um lugar. Nesse sentido, é válido notar no discurso de Selina, que a sua cor a aproxima da sua avó que é negra, e a distancia da mãe, que é mais clara que ela e a abandonou: “Minha mãe é uma mestiça clara, mais clara do que eu, dizem, e ela também não ficou muito tempo comigo.” (RHYS, 1987, p. 164, tradução nossa)<sup>41</sup> Além disso, a educação de Selina pela avó coloca em evidência outro aspecto explorado na ficção de Rhys, o contraste entre cultura letrada e culturas de tradição oral. A esse respeito, é significativo que Selina tenha sido afastada pela avó da influência da educação colonial britânica. Selina passou a frequentar a escola tardiamente, e, de forma relevante, no seu discurso ela justapõe a deficiência da sua educação formal à sua habilidade como costureira. Ademais, a ligação com a avó orientou as suas identificações com a cultura afro-caribenha e a afastou dos livros ingleses, com os quais Selina mantém uma relação de desconfiança. Dentre alguns aspectos dessa influência, ficam evidentes o seu modo de falar, a sua linguagem<sup>42</sup>, o seu gosto e talento para a dança e para a música.

A música é capaz de transportar Selina e lhe renovar a esperança, ainda que temporariamente, abrindo a monotonia da sua existência mortificada para outra dimensão. Esse é um traço compartilhado também pelas outras protagonistas. As narrativas de Rhys são repletas de canções, quase sempre trazendo uma memória da terra distante ou de um passado

<sup>39</sup> “[...] she never came back. She send money instead.” (RHYS, 1987, p. 164)

<sup>40</sup> “It’s my grandmother take care of me. She’s quite dark and what we call ‘country-cookie’ but she’s the best I know.” (RHYS, 1987, p.164)

<sup>41</sup> “My mother is fair coloured woman, fairer than I am they say and she don't stay long with me either.” (RHYS, 1987, p. 164)

<sup>42</sup> É interessante notar a origem caribenha multilíngue de Selina. A influência da língua e da cultura francesas (ela utiliza palavras e sabe canções em crioulo da Martinica), sugere que a sua terra natal seja, assim como Rhys, a Dominica.

esquecido. Outras vezes, as canções são presentes do acaso, assoviadas ou cantaroladas por um passante na rua. No caso de Selina, há um componente a mais na sua ligação com a música, quando comparada às outras protagonistas, pois ela tem talento musical e é capaz de entregar-se completamente ao ritmo e à dança.

Um dia, já cansada e sem vislumbrar uma saída para sua existência monótona na casa sombria, Selina busca alívio no álcool, se embriaga, e finalmente é tomada por uma canção que vem como uma inspiração. Sem caber em si de contentamento, dança e canta, tira os sapatos, e como o espaço fica pequeno e sufocante para dar vazão a tanta efusão, Selina resolve sair de casa e cantar e dançar ao ar livre. Um casal de vizinhos que já não suportava a ideia de ter uma estrangeira negra morando na casa ao lado, aproveitam a oportunidade para se livrar dela. Depois de reclamarem por conta do barulho, eles ameaçam chamar a polícia, ofendem Selina com comentários racistas e com o rótulo de prostituta. Sem palavras, Selina pega uma pedra no chão e mira na janela ao lado daquela em que o casal estava, quebrando um vitral que o casal considerava valioso e insubstituível. A partir daí começa sua saga com a justiça inglesa. Os vizinhos acusam-na falsamente de ter tentado atingi-los com a pedra e, dentre outras acusações, Selina reporta que “ele diz que eu faço um barulho terrível durante a noite e uso uma linguagem abominável<sup>43</sup>, e danço de forma obscena.” (RHYS, 1987, p. 169, tradução nossa)<sup>44</sup>

Um dos aspectos que chamam a atenção neste conto e em outros textos ficcionais de Rhys é a relação das personagens com a linguagem. A questão da linguagem está em foco em “Let them call it jazz” pela frustração experimentada por Selina nas suas interlocuções com os policiais e juízes. Nesse sentido, é válido destacar como a sua linguagem diversa tem para ela o efeito de uma insuficiência formal que a deixa vulnerável aos ataques e sem recursos para articular sua defesa contra as acusações falsas dos vizinhos, ou contra as outras injustiças que sofreu antes:

Eu quero falar alto e claro e dizer a eles como roubaram todas as minhas economias, por isso, quando o proprietário pediu um mês adiantado, não tinha para dar. Quero dizer que a mulher ao lado me provoca há muito tempo e me chama de péssimos nomes, mas ela tem uma voz de açúcar suave e ninguém ouve - é por isso que eu quebrei a janela, mas estou pronta para comprar outra depois de tudo. Eu quero dizer que tudo que fiz foi cantar naquele velho jardim, e eu quero dizer isso em voz decente e calma. Mas eu me ouço falando alto e vejo minhas mãos se agitando no ar. Além disso, não adianta, eles não vão acreditar em mim, então eu não termino. Eu

---

<sup>43</sup> Em *Vasto mar de Sargaços*, o marido inglês de Antoinette considera a linguagem de Christophine terrível. Em *Jane Eyre* Rochester também descreve a linguagem de Bertha como abominável.

<sup>44</sup> “Then he says I make dreadful noise at night and use abominable language, and dance in obscene fashion.” (RHYS, 1987, p. 169).

paro, e eu sinto as lágrimas em meu rosto. 'Prove isso'. Isso é tudo o que eles vão dizer. Eles sussurram, eles sussurram. Eles acenam com a cabeça, eles acenam com a cabeça. (RHYS, 1987, p. 170, tradução nossa)<sup>45</sup>

Selina não pode pagar fiança e é condenada à prisão, sendo, logo em seguida, encarcerada no presídio de Holloway<sup>46</sup> em Londres. Em profunda depressão e recebendo cuidados médicos depois de um desmaio, Selina desiste de lutar e entrega-se ao silêncio, chegando a se sentir protegida da crueldade humana no seu isolamento: "Vocês me trancaram, mas vocês me protegeram de todos os outros malditos demônios. Eles não podem me alcançar agora." (RHYS, 1987, p. 169, tradução nossa)<sup>47</sup> O encarceramento de Selina e a sua aversão às pessoas "do mundo lá fora" encontra eco na experiência urbana das outras protagonistas, que muitas vezes referem-se aos quartos claustrofóbicos e provisórios onde vivem como um refúgio para o ambiente hostil da metrópole.

Um dia em Holloway, enquanto Selina andava em círculos<sup>48</sup> no pátio, cumprindo a rotina de exercícios físicos junto com as outras presidiárias, ela ouve uma canção vinda do alto da janela gradeada de uma das celas:

É um tipo de voz rouca e profunda, e um pouco áspera às vezes, como se aquelas velhas paredes escuras se queixassem, porque elas veem muita miséria - muita. Mas a voz não cai e morre no pátio; para mim parece que ela poderia saltar os portões da cadeia fácil e viajar longe, e ninguém poderia fazer ela parar. Eu não ouço as palavras - só a música. Ela canta um verso e começa outro, então ela pára de repente. Todo mundo começa a andar de novo, e ninguém diz uma palavra. (RHYS, 1987, p.173, tradução nossa)<sup>49</sup>

Na passagem acima é relevante a observação de Selina de que ela não "[ouve] as palavras, só a música". Este aspecto assinala o significado do ritmo e da melodia em detrimento do sentido emprestado pelas palavras, o que aproxima Selina da cultura afro-caribenha de tradição oral,

<sup>45</sup> I want to speak up and tell him how they steal all my savings, so when my landlord asks for month's rent I haven't got it to give. I want to tell him the woman next door provoke me since long time and call me bad names but she have a soft sugar voice and nobody hear – that's why I broke her window, but I'm ready to buy another after all. I want to say all I do is sing in that old garden, and I want to say this in decent quiet voice. But I hear myself talking loud and I see my hands wave in the air. Too besides it's no use, they won't believe me, so I don't finish. I stop, and I feel the tears on my face. 'Prove it'. That's all they will say. They whisper, they whisper. They nod, they nod. (RHYS, 1987, p. 170)

<sup>46</sup> Os traços biográficos neste conto são notáveis, Rhys também ficou presa em Holloway depois de ter bebido e entrado em confronto com vizinhos. (cf. ANGIER, 1992, p. 446 – 447)

<sup>47</sup> "You shut me in but you shut all those other dam' devils out. They can't reach me now." (RHYS, 1987, p. 169)

<sup>48</sup> A imagem de uma mulher andando em círculos é recorrente nos textos metropolitanos de Rhys.

<sup>49</sup> "It's a smoky kind of voice, and a bit rough sometimes, as if those old dark walls themselves are complaining, because they see too much misery – too much. But it don't fall down and die in the courtyard; seems to me it could jump the gates of the jail easy and travel far, and nobody could stop it. I don't hear the words – only the music. She sing one verse and she begin another, then she break off sudden. Everybody starts walking again, and nobody says one word." (RHYS, 1987, p. 173)

na qual a música está relacionada aos rituais coletivos e à espiritualidade. Além disso, a alusão à tensão entre cultura de tradição oral e cultura letrada é enfatizado neste conto de outras maneiras. Algumas páginas antes, Selina relata que uma colega presidiária havia lhe emprestado livros, mas a sua desconfiança em relação a eles é evidente: "Um dia uma garota simpática vem com livros e ela me dá dois, mas eu não quero ler tanto. Além do mais, um é sobre um assassinato, e o outro é sobre um fantasma e eu não acho que é tudo como esses livros dizem." (RHYS, 1987, p.172, tradução nossa)<sup>50</sup> Diferente dos livros, a canção tem um efeito de cura sobre Selina: "Um dia vou ouvir aquela música em trombetas e essas paredes cairão e descansarão. Quero tão desesperadamente sair que eu poderia martelar a porta, pois agora sei que tudo pode acontecer, e não quero ficar trancada aqui e perder isso." (RHYS, 1987, p.173, tradução nossa)<sup>51</sup> Logo depois que ouve a canção de Holloway, Selina sai da depressão, quebra o seu silêncio, e consegue articular os motivos que a levaram à prisão numa conversa com um dos médicos. Supostamente esse médico a ajudou, pois logo depois ela é solta sem saber quem havia pago a fiança.

Um dos efeitos da experiência de Selina em Londres diz respeito a mudança da sua relação com a linguagem. As situações traumáticas que vivenciou lhe ensinaram a vantagem de poder usar a linguagem apropriada e o modo de falar adequado para cada ocasião. A habilidade de usar a linguagem a seu favor é evidenciada em algumas situações. A primeira delas ocorre logo após sua liberação da prisão. Selina está numa estação de trem e uma mulher lhe pergunta se ela está se sentindo bem. Selina lhe responde, sem qualquer sinceridade, o que é esperado se ouvir de um estranho:

Na estação estou esperando pelo trem e uma mulher me pergunta se eu estou bem. "Você parece tão cansada", diz ela. "Você vem de longe?" Eu quero responder, "Eu venho de tão longe que me perdi de mim mesma na viagem." Mas eu lhe digo: "Sim, estou muito bem. Mas eu não suporto o calor." Ela diz que não suporta também, e nós falamos sobre o clima até o trem chegar." (RHYS, 1987, p.174, tradução nossa)<sup>52</sup>

<sup>50</sup> "One day a nice girl comes around with books and she give me two, but I don't want to read so much. Beside one is about a murder, and the other is about a ghost and I don't think it's all like those books tell you." (RHYS, 1987, p. 172)

<sup>51</sup> "One day I hear that song on trumpets and these walls will fall and rest.' I want to get out so bad I could hammer on the door, for I know now that anything can happen, and I don't want to stay lock up here and miss it." (RHYS, 1987, p. 173)

<sup>52</sup> "At the station I'm waiting for the train and a woman asks f I fell well. 'You look so tired,' she says. 'Have you come a long way?' I want to answer, 'I come so far I lose myself on that journey.' But I tell her, 'Yes, I am quite well. But I can't stand the heat.' She says she can't stand it either, and we talk about the weather till the train come in." (RHYS, 1987, p. 174)

A escolha do clima como tópico da conversa e o uso de uma linguagem ponderada e indiferente aos sentimentos sinalizam o aprendizado de Selina sobre o que e como falar. Triunfante, ela declara que desde que aprendeu a dizer as coisas certas, perdeu o medo: “Eu não estou mais com medo deles<sup>53</sup> - afinal o que mais eles podem fazer? Eu sei o que dizer e tudo funciona como um relógio.” (RHYS, 1987, p. 174 – 175, tradução nossa)<sup>54</sup> Ela também aprende a se articular verbalmente de forma manipuladora quando necessário. Assim que deixa o presídio, Selina trabalha na cozinha de um hotel, mas logo depois consegue um bom emprego como costureira, através das mentiras que inventou sobre sua experiência prévia: "Ouvi falar de outro emprego em uma grande loja – para ajustar os vestidos das clientes e eu consigo o emprego. Eu minto e digo a eles que trabalhei numa loja em Nova Iorque. Eu falo com audácia e cara limpa, e eles nunca conferem o que eu disse." (RHYS, 1987, p. 175, tradução nossa)<sup>55</sup>

A questão central de “Let them call it jazz”, aludida pelo título, gira em torno da canção de Holloway, e, significativamente, da questão do roubo cultural. Convidada para uma festa por uma colega da loja onde trabalhava, Selina assovia a canção ouvida no presídio, um homem que estava no grupo fica maravilhado e pede para tocá-la no piano. Ele a toca em estilo de jazz, modificando a melodia original. Selina se incomoda e tenta corrigi-lo, mas diante da aprovação da maioria, ela desiste. Algum tempo mais tarde, Selina recebe uma carta do músico, junto com 5 libras, comunicando que ele havia vendido a canção, e justificando que o dinheiro era uma forma de agradecimento e gratificação pela sua ajuda. A apropriação e comodificação de uma coisa que lhe era tão íntima e preciosa, deixa Selina inconsolável: “Eu li a carta e queria chorar. Afinal, essa música era tudo o que eu tinha. Eu não pertencço a nenhum lugar realmente, e eu não tenho dinheiro para comprar o meu caminho para pertencer. Eu também não quero.” (RHYS, 1987, p.175, tradução nossa)<sup>56</sup>

Finalmente, Selina chega à conclusão de que não valia a pena ficar naquele estado por causa do roubo da canção, pois o sentido que a canção de Holloway tinha para ela não podia ser transmitido, estava intimamente relacionado a sua experiência, e mesmo a sua apropriação e comercialização não iriam mudar seu significado para ela, e muito menos alteraria de

---

<sup>53</sup> É comum na ficção de Rhys a alusão por parte das protagonistas a um mundo dividido entre eu e “eles”, sendo “eles” a sociedade que lhe é hostil.

<sup>54</sup> “I’m not frightened of them any more – after all what else can they do? I know what to say and everything go like a clock works.” (RHYS, 1987, p. 174 – 175)

<sup>55</sup> “I hear of another job going in a big store – altering ladies’ dresses and I get that. I lie and tell them I work in very expensive New York shop. I speak bold and smooth faced, and they never check up on me.” (RHYS, 1987, p. 175)

<sup>56</sup> “I read the letter and I could cry. For after all, that song was all I had. I don’t belong nowhere really, and I haven’t Money to buy my way to belonging. I don’t want to either.” (RHYS, 1987, p. 175)

alguma forma o mundo a seu redor: “Mesmo se eles tocassem em trompetes, mesmo que eles tocassem certo do jeito que eu queria - nenhuma parede cairia tão cedo. ‘Então, deixe que eles chamem de jazz’, eu penso, e deixe que eles toquem errado. Isso não faz nenhuma diferença para a música que ouvi.” (RHYS, 1987, p.175, tradução nossa)<sup>57</sup> O conto termina com Selina comunicando que “[havia comprado] para ela um vestido cor de rosa fosco com o dinheiro” (RHYS, 1987, p. 175, tradução nossa)<sup>58</sup>, ou seja, o conto começa e termina com referências a dinheiro e à lógica impregnada do mercado.

## 2.2 BOM DIA, MEIA-NOITE

Eu não tenho dignidade, nem nome, nem rosto, nem país. Eu não pertencço a lugar nenhum.  
(RHYS, 2000a, p. 38, tradução nossa)<sup>59</sup>

O romance *Good morning, Midnight [Bom dia, Meia-noite]* é, assim como o conto “Let them call it jazz”, uma narrativa de exílio radical. A protagonista Sasha Jansen, assim como Selina, possui uma existência solitária, e no momento presente da narrativa, as suas relações com lugares são mais significativas do que com pessoas, deixando muitas vezes o nexo da narrativa por conta das categorias espaciais. Além disso, o romance constitui-se em uma narrativa fragmentada, frustrando o leitor que busca uma linearidade temporal ou causal. A memória da narradora e protagonista é comprometida por experiências traumáticas e pelo uso abusivo do álcool, exigindo do leitor que dê sentido a uma narrativa repleta de buracos de esquecimento, na qual passado e presente se fundem.

*Bom dia, Meia-noite* tem como epígrafe o poema inominado de Emily Dickinson, que dá origem ao título do romance:

Bom dia, Meia-noite!  
Estou voltando para casa,  
Dia se cansou de mim –  
Como eu poderia dele me cansar?  
Luz do Sol era um lugar doce,  
Gostaria de ficar –  
Mas Manhã não me quis – agora –  
Então boa noite, Dia! (DICKINSON apud RHYS, 2000a, p. 6, tradução nossa)<sup>60</sup>

<sup>57</sup> “Even if they played it on trumpets, even if they played it just right, like I wanted – no walls would fall so soon. ‘So let them call it jazz,’ I think, and let them play it wrong. That won’t make no difference to the song I heard.” (RHYS, 1987, p. 175)

<sup>58</sup> “I buy myself a dusty pink dress with the money.” (RHYS, 1987, p. 175)

<sup>59</sup> “I have no pride, no name, no face, no country. I don’t belong anywhere” (RHYS, 2000a, p. 38).

No poema, a volta para casa é anunciada, mas “casa” confunde-se com exílio, uma vez que o eu lírico é forçado a abandonar um lugar doce e iluminado, “Luz do Sol” ou “Dia”, para viver num lugar supostamente inóspito e escuro, “Meia-noite”. O poema coloca em primeiro plano a condição de exílio, que é a mesma vivida pela personagem Sasha Jansen nos centros metropolitanos europeus de Paris e Londres. No romance, a situação de exílio é evidenciada pela experiência da protagonista de origem colonial que passa a viver em Londres, capital do império, da chamada “terra pátria” ou “terra mãe” [*motherland, homeland*], para onde o poema revela que ela “volta”, como se lá tivesse sido desde sempre o seu lugar de origem<sup>61</sup>.

Em “Reflexões sobre o exílio”, Edward Said define o exílio como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2003, p. 46). Em suas narrativas ficcionais, Rhys revela uma consciência aguda da natureza altamente ramificada do lar, cuja realidade é ligada a uma rede de identificações pessoais, culturais, nacionais e sociais. Seus textos exploram o terreno heterogêneo e movediço em que a identidade do lar é constituída. Para Said, “o exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos” (SAID, 2003, p. 59). No caso das protagonistas dos romances metropolitanos de Rhys, no entanto, a condição de exílio é mais complexa e multifacetada. Antes de qualquer coisa, a perda referida por Said é desde sempre inerente à concepção de pátria. O exílio dessas personagens é aquele vivido pelo sujeito colonial que nunca experimentou a solidez de identidade ou o acolhimento sugeridos pelo significante “lugar natal”, uma vez que a própria condição ambígua de colônia da sua terra natal lhe negou essa possibilidade. Desta forma, o “amor pela terra natal e [os] laços que nos ligam a ela”, referidos por Said, é marcado pela ambiguidade diante da situação complexa de enraizamento à sua terra natal no Caribe. Assim como no poema de Dickinson, para essas protagonistas o “lugar doce e iluminado” da terra natal confunde-se com o lugar do exílio. Assim, refletir sobre o exílio experimentado pela protagonista de *Bom dia, Meia-noite* não é simplesmente refletir sobre o exílio do sujeito colonial que busca o lar perdido na “terra mãe” [*motherland*].

A fratura, referida por Said, “entre o eu e o verdadeiro lar” (SAID, 2003, p. 46) é

---

<sup>60</sup> Good morning, Midnight! / I’m coming home, / Day got tired of me – / How could I of him? / Sunshine was a sweet place, / I liked to stay – / But Morn didn’t want me – now – / So good night, Day! (DICKINSON *apud* RHYS, 2000a, p. 6).

<sup>61</sup> A forma como o discurso colonial e a educação colonial britânica propagaram a concepção da metrópole colonial como o verdadeiro lar dos sujeitos coloniais será discutida mais adiante neste trabalho.

problematizada nos romances modernistas de Rhys, antes de tudo pelo fato de que o sentido do que seja um verdadeiro lar é sempre faltante e sempre adiado. Esta falta assume a forma de uma errância por parte das protagonistas, um movimento incessante entre lugares, sem que seja possível encontrar um ponto de fixação ou uma zona de conforto. No trecho seguinte, do romance *Quartet* [*Quarteto*] (RHYS, 2000b), é reveladora a associação entre o movimento errante da protagonista Marya na metrópole parisiense e seu passado sem raízes sólidas: “Marya, você deve entender, não tinha sido de repente e sem piedade transplantada de confortos sólidos para os perigos de Montmartre. Nada disso. Verdade dizer, ela era acostumada à falta de solidez e de raízes fixas.” (RHYS, 2000b, p. 14, tradução nossa)<sup>62</sup>

A passagem também sugere um argumento para a incapacidade dessas mulheres de se fixarem em um local de pertença nos centros urbanos europeus, buscando o conforto do “lar” no anonimato de quartos de hotéis e espaços públicos. Incapazes de se fixarem, as protagonistas dos romances metropolitanos de Rhys estão sempre viajando entre lugares, mas esses também são espécies de não-lugares, ou lugares impessoais, de passagem, como cafés, restaurantes, banheiros públicos, bares, lojas, quartos de hotéis. Segundo Marc Augé (1997, p. 169), “o lugar é triplamente simbólico: ele simboliza a relação de cada um de seus ocupantes consigo mesmo, com os outros ocupantes e com a história comum”. O autor denomina “não-lugar” um espaço no qual nem a identidade, nem a relação e nem a história sejam simbolizados. Neste sentido, é interessante notar que Sasha vive seus dramas pessoais nos espaços públicos. Ao aceitar o convite de um amigo para um bar, a heroína pondera: “Eu nunca fiz cenas lá, entrei em colapso, chorei, até onde eu sei, eu tenho uma ficha perfeitamente limpa.” (RHYS, 2000a, p. 34, tradução nossa)<sup>63</sup> Ironicamente, por não possuir aquilo que se pode chamar um lar, são nesses espaços despersonalizados e provisórios que ela se sente mais “em casa”. Esse aspecto encontra ressonância na reflexão de Said de que “[Nós exilados] temos também um sentimento particular de realização ao agir como se estivéssemos em casa em qualquer lugar.” (SAID, 2003, p. 59 – 60)

Em *Bom dia, Meia-noite*, o próprio conceito de terra natal, se lido como uma metáfora para uma suposta unidade não fragmentada, ou para um ideal de identidade sem fissuras, é posto em xeque de diversas formas. A ideia de terra natal, assim como de nacionalidade, é desterritorializada, uma vez que transcende ou excede o território da

<sup>62</sup> “Marya, you must understand, had not been suddenly and ruthlessly transplanted from solid comforts to the hazards of Montmartre. Nothing like that. Truth to say, she was used to a lack of solidity and of fixed backgrounds” (RHYS, 2000, p. 14).

<sup>63</sup> “I have never made scenes there, collapsed, cried - so far as I know I have a perfectly clean slate” (RHYS, 2000, p. 34).

representação, perdendo-se no jogo infinito de significação aberto por essas narrativas<sup>64</sup>. Desta forma, é revelador que, ao longo da narrativa, a origem caribenha da protagonista permaneça uma dimensão em suspensão, sem jamais ser declarada, apenas indiretamente sugerida. Sasha se esquivava de revelar a sua cidadania inglesa, como no episódio do hotel, em que ela adia a apresentação do documento do passaporte (RHYS, 2000a, p. 13). Além disso, se incomoda quando a reconhecem como inglesa. Ao receber o olhar de desaprovação do dono do hotel em Paris, por exemplo, a protagonista mostra-se ressentida por sua roupa denunciar a sua identidade inglesa: “Meu chapéu grita: ‘*Anglaise*’. E meu vestido me extingue.” (RHYS, 2000a, p. 14, tradução nossa)<sup>65</sup> O uso do verbo “extinguir”, neste contexto, sugere que a outra identidade cultural da protagonista, sua identidade caribenha, é apagada pela sua identidade inglesa, sobrepondo-se tão completamente à sua outra identidade periférica que chega a extingui-la naquele momento. De forma análoga, é revelador o fato de que as personagens secundárias do romance possuem dupla nacionalidade ou uma identidade nacional incerta, indefinida.

A recusa da protagonista de *Bom dia, Meia-Noite* a se identificar com uma única categoria nacional, tráfegando por diferentes contextos nacionais, culturais e linguísticos, abre caminho no romance para contestar a ideia de identidade nacional como uma dimensão unívoca associada a estruturas culturais fixas. A narrativa reforça a ideia de identidade como algo que é produzido e reproduzido através do discurso, podendo, portanto, ser pensada a partir da noção de performatividade, do modo concebido por Judith Butler,<sup>66</sup> que ela identifica como “aquele aspecto do discurso que tem a capacidade de produzir aquilo que nomeia [...] através de um certo tipo de repetição e recitação.” (BUTLER, 1994, entrevista *online*)<sup>67</sup>

Esta noção encontra ressonância nas reflexões de Bhabha (1998) sobre o discurso do nacionalismo. Bhabha defende que o conceito de povo-nação emerge como “um movimento narrativo duplo”. Por um lado, “o povo consiste em ‘objetos’ históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no preestabelecido ou na origem histórica constituída no *passado*”, por outro, “o povo consiste também em ‘sujeitos’

<sup>64</sup> Desse modo, o tratamento dado à identidade nacional no romance encontra ressonância no conceito derridiano de *différance* (GLOSSÁRIO DE DERRIDA, 1976, p. 22 – 24), na medida em que o sentido é sempre adiado e produzido a partir dos efeitos de diferença a partir da sua relação com outros elementos. Este aspecto aproxima-se da noção de “pensamento da errância” (GLISSANT, 2010) que será abordado mais adiante neste capítulo.

<sup>65</sup> “It shouts ‘*Anglaise*’, my hat. And my dress extinguishes me” (RHYS, 2000a, p. 14)

<sup>66</sup> Butler elabora a noção de gênero como performatividade, ou seja, algo que é produzido ou reproduzido através de atos performativos.

<sup>67</sup> “performativity as that aspect of discourse that has the capacity to produce what it names [...] through a certain kind of repetition and recitation”] (BUTLER, 1994).

de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação”. (BHABHA, 1998, p. 206 – 207) Desse modo, Bhabha ressalta que através do ato repetitivo e recorrente da performance narrativa o espaço-nação é constituído como um espaço de significação cultural no qual “nenhuma ideologia política pode reivindicar autoridade transcendente ou metafísica para si.” (BHABHA, 1998, p. 210). Para Bhabha, o performativo introduz a “temporalidade do entre-lugar”, que desestabiliza o significado do povo como homogêneo. (BHABHA, 1998, p. 209) Ao contrário da temporalidade continuísta e cumulativa da pedagogia nacionalista, essa “temporalidade disjuntiva da nação” permite “representar aqueles significados e práticas residuais e emergentes [localizados] nas margens da experiência contemporânea da sociedade.” (BHABHA, 1998, p. 210)

A noção de identidade como performatividade é amparada na narrativa de *Bom dia, Meia-noite* pelo constante movimento de deslocamento e ressignificação de signos e concepções que demarcam a identidade. Um exemplo desse movimento é a auto-renomeação de Sasha, que decide trocar o seu nome de Sophia para Sasha como uma tentativa de se reinventar e mudar o seu destino (RHYS, 2000a, p. 11). Outro exemplo sugestivo é o uso, pela narradora-protagonista, de palavras e frases em crioulo ou em outras línguas ao longo na narrativa, o que não só demonstra a complexidade da identidade cultural de Sasha, mas também permite contestar a noção de identidade relacionada a sentidos fixos, uma vez que o uso de diferentes línguas sugere outros contextos e possibilidades de significação para aquelas palavras.

A proliferação de espelhos e máscaras no romance também ratifica a noção de identidade como performatividade, contribuindo para deslocar e subverter concepções de identidade rigidamente demarcadas, como na passagem seguinte, em que máscara e verdadeira face se confundem: “Além disso, este não é o meu rosto, esta máscara torturada e atormentada. Eu posso tirá-la sempre que eu desejar e pendurá-la em um prego.” (RHYS, 2000a, p. 37, tradução nossa)<sup>68</sup> Nesta passagem, Sasha está olhando para a sua imagem refletida no espelho. Aqui, como na maioria das inúmeras referências a espelhos em *Bom dia, Meia-noite*, a personagem não consegue conciliar a sua auto-imagem, ou a forma como se sente ou se vê, com o seu reflexo. Significativamente, a imagem contemplada por Sasha no espelho também é definida pela maneira como ela é vista pelas outras pessoas. Através da profusão de espelhos, a questão da identidade é problematizada, uma vez que os espelhos,

---

<sup>68</sup> “Besides, it isn’t my face, this tortured and tormented mask. I can take it off whenever I like and hang it up on a nail.” (RHYS, 2000, p. 37)

assim como as máscaras, promovem múltiplas versões da protagonista, a depender do contexto espacial, psicológico, social em que a heroína se encontra no momento em que procura uma identificação com a sua imagem.

A relação da protagonista com espelhos também promove deslocamentos e ressignificações na medida em que o espelho questiona a própria noção de espaço, ao suspender, inverter ou neutralizar outros posicionamentos espaciais, criando espaços alternativos de contestação. Essa ideia é amparada pela teoria espacial de Foucault no ensaio “Outros espaços”. Foucault destaca o espelho como uma experiência mista de espaço, pois ele é ao mesmo tempo uma “utopia”, ou seja, posicionamentos que contradizem todos os outros mas que não possuem lugar real, e uma “heterotopia”, que são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.” (FOUCAULT, 1984, p. 415):

O espelho, afinal é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície [...]. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo: é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe (FOUCAULT, 1984, p. 415)

Em uma narrativa em que locais geográficos são carregados de valor simbólico, da mesma forma que espaços metafóricos são tratados como se realmente existissem, o espelho é um significante fundamental. A teoria foucaultiana sobre o espaço do espelho ilumina a experiência de deslocamento e desterro da protagonista, ao descrever o sentimento ambíguo de estar e não estar, de estar aqui e estar longe. A relação entre os deslocamentos proporcionados pelo espaço heterotópico do espelho e a condição de exílio da heroína encontra repercussão na reflexão de Said de que “[...] a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa. O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística [...]” (SAID, 2003, p 60). A heterotopia do espelho dramatiza na narrativa de Rhys, por exemplo, a conjugação entre tempo passado e tempo presente. Este aspecto pode ser ilustrado pela passagem em que a protagonista contempla a sua imagem em “outro dos espelhos bem conhecidos” (RHYS, 2000, p. 142, tradução nossa)<sup>69</sup> num lavabo de um restaurante que frequentava quando era bem mais jovem e vivia em Paris:

<sup>69</sup> “[...] another of the well-known mirrors” (RHYS, 2000a, p. 142).

“Bem, bem,” ele diz, “a última vez que você olhou para aqui, você era um pouco diferente, não?” Você acredita que, de todas as faces que vejo, lembro de cada uma, que eu guardo um fantasma para lançar de volta a cada uma – levemente, como um eco – quando ela olhar para mim novamente?” (RHYS, 2000a, p. 142)<sup>70</sup>

O excerto acima também exemplifica a ligação frequente entre características psíquicas e espaciais nos romances da escritora, nos quais é comum a rasura da fronteira entre espaço interior e exterior. Assim como representações espaciais espelham o estado psicológico das protagonistas, o espaço íntimo das protagonistas muitas vezes assume qualidades do ambiente urbano. O espelho é mais um dos espaços vivos e assombrados do romance, capazes de falar, de zombar e de trazer o eco do passado. A relação de Sasha com esses espaços irrequietos, acima de tudo revela a experiência de extrema alienação vivida pela protagonista nos centros urbanos europeus. Além disso, o espelho funciona como uma metáfora para a condição de mimetismo cultural experimentada pelos caribenhos, chegando a gerar ambivalência psíquica, tema abordado por Cruz na análise das obras de outros escritores da região, como V. S. Naipaul e Derek Walcott (CRUZ, 2000; 2016). De forma análoga, a metáfora da máscara ganha ressonância nos romances uma vez que alude aos efeitos psíquicos da colonização no sujeito colonizado, conforme articulado por Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*.

A busca das protagonistas dos romances metropolitanos de Rhys por um lugar de pertencimento é frustrada por três fatores determinantes: sua condição de expatriada de uma colônia caribenha, sua experiência como uma mulher sozinha nas cidades de Londres e Paris, e a situação de quem vive nas margens da pobreza. O caráter multifacetado do exílio vivenciado por Sasha é marcado pelos sentimentos de isolamento, solidão e insegurança. No excerto abaixo, eles vêm à tona através da visão desorientadora que ela tem em relação às casas, símbolo de solidez, estabilidade, proteção e senso de pertencimento:

Andando no meio da noite com as casas escuras sobre você, como monstros. Se você tem dinheiro e amigos, as casas são apenas casas com degraus e uma porta de entrada - casas de amigos onde as portas se abrem e alguém vem te receber, sorrindo. Se você é bastante seguro e suas raízes são bem firmes, elas sabem. Elas recuam respeitosamente, à espera do pobre diabo, sem amigos e sem nenhum dinheiro. Então elas dão um passo à frente, as casas de espreita, para franzir a testa e esmagar. Nenhuma porta hospitaleira, nem janelas iluminadas, apenas carrancuda escuridão. Franzindo a testa e olhando de soslaio e com escárnio, as casas, uma após a outra. Cubos altos de escuridão, com dois olhos iluminados no topo para zombar. E elas sabem para quem franzir a testa. Elas sabem tão bem quanto o policial na esquina, e você não se preocupe. ...” (RHYS, 2000a, p. 28, tradução nossa)<sup>71</sup>

<sup>70</sup> “Well, well,” it says, “last time you looked in here you were a bit different, weren’t you? Would you believe me that, of all the faces I see, I remember each one, that I keep a ghost to throw back at each one – lightly, like an echo – when it looks into me again?” (RHYS, 2000a, p. 142)

<sup>71</sup> “Walking in the night with the dark houses over you, like monsters. If you have money and friends, houses are just houses with steps and a front-door – friendly houses where the doors open and somebody meets you,

Nesta passagem, é reveladora a associação feita pela narradora-protagonista entre as casas que vigiam e a polícia. O fato de que Sasha possui a sensação de estar sob constante vigilância é reiterado ao longo da narrativa, como revela o seu desejo de ser invisível: “Não há nada que você possa fazer para que ninguém possa olhar para você ou te ver?” (RHYS, 2000a, p. 17, tradução nossa)<sup>72</sup> Assim como as casas que espreitam, os olhares hostis que Sasha encontra nas ruas e espaços públicos por onde circula determinam a sua condição marginal diante de uma sociedade orientada por valores relacionados à classe, gênero, raça, nacionalidade, que são fundamentalmente definidos pelo domínio da autoridade patriarcal, imperial e eurocêntrica. O desejo de tornar-se invisível equivale ao ato de quebrar os espelhos que refletem o mimetismo e a ambiguidade de sua identidade, semelhante àquele descrito por Cruz (2000) sobre a obra de V. S. Naipaul em *The Mimic Men* (1969), um ato que a transformaria de volta a um ser anônimo que não teme a vigilância de olhos e casas que espreitam a sua condição de *outridade*.

Em *Vigiar e punir*, Michel Foucault busca demonstrar, a partir de uma análise das tecnologias de disciplina, como o poder de vigilância é capaz de produzir corpos dóceis e eficientes na sociedade moderna. Foucault explora a forma como a experiência de sujeição à vigilância da autoridade faz com que o sujeito interiorize a forma como ele é visto e passe a se ver e a se comportar de acordo com as expectativas e os princípios dessa autoridade, mesmo quando fora do seu campo de visão. Segundo Foucault, “Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder, as faz funcionar espontaneamente sobre si mesmo”. (FOUCAULT, 2014, p. 226)

Em consonância com a teoria foucaultiana, é interessante notar que os espaços privados não servem como refúgio para a identidade estrangeira e marginal produzida pela forma como a protagonista Sasha é vista pelas pessoas nas ruas. Em *Bom dia, Meia-noite*, paredes têm olhos, quartos e espelhos falam. O romance inicia com a fala de um quarto de hotel em que a protagonista está hospedada: “‘Como nos velhos tempos,’ diz o quarto. ‘Sim? Não?’” (RHYS, 2000a, p. 9, tradução nossa)<sup>73</sup> A falta de distinção entre o espaço privado do quarto e o espaço público da rua é evidenciada também na descrição do quarto em que Sasha

---

smiling. If you are quite secure and your roots are well struck in, they know. They stand back respectfully, waiting for the poor devil without any friends and without any money. Then they step forward, the waiting houses, to frown and crush. No hospitable doors, no lit windows, just frowning darkness. Frowning and leering and sneering, the houses, one after the other. Tall cubes of darkness, with two lighted eyes at the top to sneer. And they know who to frown at. They know as well as the policeman on the corner, and you don't worry”. (RHYS, 2000a, p. 28)

<sup>72</sup> “Isn't there something you can do so that nobody looks at you or sees you?” (RHYS, 2000a, p. 17).

<sup>73</sup> “‘Quite like old times,’ the room says. ‘Yes? No?’” (RHYS, 2000a, p. 9)

viveu com seu ex-marido em Paris: “O cheiro de mofo, os insetos, a solidão, este quarto, que é parte da rua lá fora [...]”(RHYS, 2000a, p. 109, tradução nossa)<sup>74</sup> De forma geral, os espaços domésticos das heroínas dos romances modernistas de Rhys são concebidos como extensão do mundo hostil e alienante no qual são vistas e se veem como estranhas, forasteiras.

Em sua introdução a *O Local da Cultura*, Homi Bhabha utiliza o termo “*unhomeliness*” [estranhamento] para descrever “algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo” (BHABHA, 1998, p. 29), termo que se assemelha à ideia contida na palavra alemã *Unheimlich*, analisada por Freud em seu estudo do estranho. (FREUD, 2010)<sup>75</sup> Para ele, a literatura é o local, por excelência, em que esse “estranhamento” é encenado, e elege as “ficções ‘estranhas’” de Toni Morrison e Nadine Gordimer, como exemplos (BHABHA, 1998, p. 33). Nessas ficções, é significativo o fato de que são os espaços domésticos que são assombrados:

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida como desnorteadora. (BHABHA, 1998, p. 30)

Na ficção “estranha” de *Bom dia, Meia-noite*, os espaços domésticos são definidos por imagens de encarceramento e representações espaciais asfixiantes. Nas caracterizações mais intimidadoras de lugares, a morte é uma presença constante. Elas costumam trazer a imagem de uma morte em vida, o que remete à própria condição da protagonista. O quarto de Sasha em Londres, por exemplo, é descrito como um caixão: “Eu rastejei para dentro e me escondi. A tampa do caixão fechou com um estrondo.” (RHYS, 2000a, p. 37, tradução nossa)<sup>76</sup>

Representações espaciais claustrofóbicas também estão presentes nas histórias contadas por outras personagens, que acabam por espelhar a experiência de Sasha no espaço urbano. O artista judeu Serge, por exemplo, descreve a casa em que vivia em Londres como “paredes onde as pessoas são embutidas, ainda vivas” (RHYS, 2000a, p. 81, tradução nossa)<sup>77</sup>. A presença de tetos e paredes que enclausuram é particularmente recorrente na descrição dos lugares onde a protagonista morou. O quarto na Rue Lamartine, por exemplo, “é sem luz e o teto parece estar pressionando a minha cabeça.” (RHYS, 2000a, p. 105,

<sup>74</sup> “The musty smell, the bugs, the loneliness, this room, which is part of the street outside [...]” (RHYS, 2000, p. 109)

<sup>75</sup> Este aspecto será abordado na seção 4.3.

<sup>76</sup> “I crept in and hid. The lid of the coffin shut down with a bang.” (RHYS, 2000a, p. 37)

<sup>77</sup> “walls where people are built in, still alive” (RHYS, 2000a, p. 81)

tradução nossa)<sup>78</sup>

De acordo com Bhabha, “estar estranho ao lar [*unhomed*] não é estar sem casa [*homeless*]”. (BHABHA, 1998, p. 29) Ele defende que não é possível “classificar o ‘estranho’ [*unhomely*] de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esferas privada e pública.” (BHABHA, 1998, p. 29 – 30) Este pensamento encontra ressonância na narrativa de *Bom dia, Meia-noite* em que as fronteiras entre público e privado se dissolvem, e os espaços domésticos configuram-se como os mais ameaçadores. Nas suas “Reflexões sobre o exílio”, Said também denuncia a provisoriedade das fronteiras que demarcam o “território familiar”, seja da pátria ou da casa, ao afirmar que “o exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões [...]” (SAID, 2003, p. 58) O “estranhamento” que marca a experiência espacial da protagonista de *Bom dia, Meia-noite* é refletido na eterna busca por um lugar de pertença. Este pertencimento é problemático para Sasha pois é associado a uma raiz sólida e única, indissociável da ideia de nação. Não é por acaso que Sasha se refere diversas vezes à questão da identidade nacional. No seu lamento, “Eu não tenho dignidade, nem nome, nem rosto, nem país. Eu não pertenço a lugar nenhum” (RHYS, 2000a, p. 38, tradução nossa)<sup>79</sup>, fica evidente que a situação de exílio experimentada pela protagonista reflete a sua condição de sujeito colonial para quem “o verdadeiro lar” referido por Said é marcado pela fissura da sua identidade nacional. As visões espaciais desorientadoras de Sasha falam, acima de tudo, do seu desconforto no mundo, da sua experiência multifacetada de desterro como sujeito colonial, feminino, que vive nas margens da pobreza.

É relevante observar que a forma como a experiência espacial de Sasha na metrópole reflete a sua condição multifacetada de exílio. A busca por um espaço é recorrente na narrativa de *Bom dia, Meia-noite*. O primeiro exemplo ocorre na forma de um pesadelo, no qual a protagonista encontra-se numa estação de metrô em Londres, andando em círculos pelos corredores sem conseguir encontrar a saída. No segundo exemplo de busca por um espaço, seu chefe lhe dá uma incumbência e Sasha sai à procura de um lugar chamado “*kise*”, que ela não sabe o que é, caminhando por “corredores que não levam a lugar nenhum” (RHYS, 2000a, p. 22, tradução nossa)<sup>80</sup> no térreo do prédio antigo onde trabalhava em Paris. No terceiro, Sasha se perde no centro de Paris tentando chegar, sugestivamente, na Rua da

<sup>78</sup> “[...] is dim and the ceiling seems to be pressing on my head” (RHYS, 2000a, p. 105)

<sup>79</sup> “I have no pride, no name, no face, no country. I don’t belong anywhere” (RHYS, 2000a, p. 38)

<sup>80</sup> “[...] passages that don’t lead anywhere” (RHYS, 2000a, p. 22)

Paz [*Rue da La Paix*] (RHYS, 2000a, p. 26). Há outro momento significativo de busca por um espaço na narrativa, em que Sasha decide procurar hospedagem em um quarto que fosse iluminado e que tivesse uma vista, mas depois de uma longa busca, termina em outro escuro, cuja vista era “um muro alto, pálido”. (RHYS, 2000a, p. 33)<sup>81</sup> É interessante observar que em todas essas passagens, a busca por um espaço é frustrada por imagens de bloqueio e encarceramento, o que é endossado pelo desabafo da heroína de que “Os caminhos nunca vão levar a lugar nenhum, as portas sempre estarão fechadas. Eu sei...” (RHYS, 2000a, p. 28, tradução nossa)<sup>82</sup>

O movimento errante de Sasha nos centros urbanos evoca a imagem de uma mulher presa num labirinto, andando em círculos. Em momentos mais felizes da narrativa em primeira pessoa de *Bom dia, Meia-noite*, a protagonista sonha com uma porta que vai se abrir deixando-a escapar (RHYS, 2000a, p. 83). Nesses momentos, Sasha vislumbra uma paisagem diversa, sugestivamente da sua terra natal no Caribe (RHYS, 2000a, p. 77). Said destaca que “para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vividos, reais, ocorrem juntos como no contraponto” (SAID, 2003, p. 59). A justaposição entre os espaços metropolitanos e a memória dos espaços caribenhos é frequente nos romances modernistas de Rhys, especialmente em *Voyage in the dark* [*Viagem na escuridão*] (RHYS, 2000c). Em *Bom dia, Meia-noite*, uma paisagem supostamente caribenha invade a narrativa sob a forma de um refúgio, no entanto ela não é referida como a terra natal da protagonista, que permanece inominada ao longo da narrativa. Além disso, o espaço de liberdade aberto por esses momentos em que a protagonista escapa para uma paisagem diversa é logo sufocado pela estagnação e claustrofobia que caracterizam a existência da protagonista nos centros metropolitanos. *Bom dia, Meia-noite*, assim como os outros romances metropolitanos da escritora, confirmam a ideia de que “a tristeza essencial [do exílio] jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 46). Esses romances traduzem a caracterização, elaborada por Said, do exílio como “‘uma mente de inverno’ em que o *páthos* do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis” (SAID, 2003, p. 60).

A noção de “espaço vivido”, também chamado de “espaço representacional” por Henri Lefebvre (1991) em *A produção do espaço*, oferece uma perspectiva produtiva para refletir sobre a experiência do espaço urbano das protagonistas dos romances metropolitanos de

<sup>81</sup> “[a] room which looks on to a high, blank wall” (RHYS, 2000a, p. 33)

<sup>82</sup> “The passages will never lead anywhere, the doors will always be shut. I know...” (RHYS, 2000a, p. 28).

Rhys. Os “espaços vividos” ou “espaços representacionais”, constituem um dos aspectos do que Lefebvre denomina “espaço social”, e podem ser, sumariamente, definido como aqueles espaços apropriados e modificados pela imaginação dos habitantes, associados à clandestinidade ou à marginalidade da vida social (cf. LEFEBVRE, 1991, p. 33), já que recusam a ordem racional e a lógica fria das representações oficiais de espaço. Os “espaços vividos” são locais vivos pela imaginação, pela paixão, pela ação e pela experiência vivida. Além disso, essa é uma dimensão tempo-espacial, conforme enfatizado por Lefebvre:

O espaço representacional está vivo: ele fala. Tem um núcleo afetivo ou centro: Ego, cama, quarto, moradia, casa; ou: praça, igreja, cemitério. Ele abraça os *loci* da paixão, da ação e de situações vividas, e assim implica imediatamente o tempo. Consequentemente, pode ser qualificado de várias maneiras: pode ser direcional, situacional ou relacional, porque é essencialmente qualitativo, fluido e dinâmico. (LEFEBVRE, 1991, p. 42, tradução nossa)<sup>83</sup>

Lefebvre descreve aquilo que denomina espaço social, tomando como ponto de partida o corpo e a forma como o sujeito experimenta e percebe o espaço através de práticas espaciais (espaço percebido); as representações de espaço (espaço concebido) e o espaço representacional (espaço vivido). Desse modo, ele constroi a tríade paradigmática, percebido-concebido-vivido, utilizada por ele para descrever aquilo que denomina o espaço social. (LEFEBVRE, 1991, p. 40) Lefebvre observa que essa tríade perde toda a sua força quando é tratada como um “modelo” abstrato, já que ela tem a sua fonte na história - na história de um povo, assim como na história de cada indivíduo que pertence àquele povo (cf. LEFEBVRE, 1991, p. 40). Ele também ressalta que essas dimensões espaciais que compõem a tríade estão interconectadas e relacionadas ao sujeito, que é a peça central para o entendimento da sua noção de espaço social. Na abordagem da espacialidade realizada neste trabalho, ganham ressonância as qualidades simbólicas dos “espaços vividos” de Lefebvre, que são cruciais para o estudo dos espaços nos textos de Rhys, uma vez que, de diversas formas, respondem às representações oficiais do espaço, seja o espaço urbano ou o espaço colonial.

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau (1994, p. 172) opõe à cidade funcional e planejada a cidade metafórica do andarilho, do poeta e das canções. Em sintonia com o conceito de “espaços de representação” de Lefebvre, De Certeau diferencia “espaço” de “lugar” (De CERTEAU, 1994, p. 201 – 2), estabelecendo que “espaço” é um “lugar”

---

<sup>83</sup> Representational space is alive: it speaks. It has an affective kernel or centre: Ego, bed, bedroom, dwelling, house; or: square, church, graveyard. It embraces the loci of passion, of action and of lived situations, and thus immediately implies time. Consequently it may be qualified in various ways: it may be directional, situational or relational, because it is essentially qualitative, fluid and dynamic. (LEFEBVRE, 1991, p. 42)

praticado; “lugar” é transformado em “espaço” pelo efeito das “operações” (“maneiras de fazer”), pelas “práticas significantes” ou “práticas inventoras de espaço” (De CERTEAU, 1994, p. 172). Além disso, descreve uma teoria de como as pessoas no dia-a-dia contestam a ordem social dominante e a imposição de várias formas de poder através de práticas que permitem que elas se reapropriem do espaço. Segundo o autor, “[e]ssas práticas do espaço remetem a uma [...] experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço” (De CERTEAU, 1994, p. 172). Ele cita como exemplos dessas maneiras de contestação e reapropriação de espaço o pedestre que caminha pela cidade, e a noção de “retórica de pedestres”, que são os caminhos que o imaginário individual pode traçar entre os grandes símbolos urbanos (De CERTEAU, 1994, p. 188). Para De Certeau, “Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço”, por conseguinte as “estruturas narrativas [teriam] valor de sintaxes espaciais” (De CERTEAU, 1994, p. 200). Ao relacionar práticas de espaço e narrativa, De Certeau ressalta a associação entre espaços materiais e metafóricos. Essa associação constitui um ponto fundamental para a nossa investigação espacial na ficção de Rhys.

As reflexões de Lefebvre e De Certeau permitem examinar a forma como a cartografia literária de Rhys contesta a retórica positivista do modernismo, revelando as sombras projetadas pelas luzes da cidade moderna, suas promessas de felicidade. Esse aspecto pode ser explorado pela atividade de circular pelas ruas e espaços de consumo. Se, para De Certeau, o pedestre itinerante é aquele que escreve o texto da cidade, é possível dizer que a retórica dos itinerários dessas protagonistas revela um outro texto, que denuncia a falta de lugar para o sujeito colonial feminino que vive nas margens da pobreza. Desse modo, as frequentes caminhadas sem rumo pelas protagonistas de Rhys ganham sentido diante da ideia defendida por De Certeau de que “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente à procura de um próprio.” (De CERTEAU, 1994, p. 183)

A atividade de caminhar pelas ruas é comum a todas as protagonistas dos romances metropolitanos. As caminhadas encenam a possibilidade de conquista de um espaço de liberdade numa narrativa marcada pela repetição e pelo impasse. A rua é antes de tudo um espaço emblemático nos romances modernistas de Rhys, uma vez que a experiência urbana dessas mulheres é caracterizada pelo movimento errático entre espaços. Além disso, caminhar oferece a possibilidade de movimento, um contraponto para a paralisia e estagnação que caracterizam a existência das personagens. Marya, protagonista de *Quartet*, vê na atividade de andar pelas ruas, incansavelmente e sem destino, uma forma de deixar para trás o medo e a solidão: “Ela passou o dia nebuloso em caminhadas intermináveis, sem rumo, pois parecia-lhe que, se ela se movesse rápido o suficiente iria escapar do medo que a assombrava.” (RHYS,

2000b, p. 28, tradução nossa)<sup>84</sup> Para Julia, protagonista do romance *After leaving Mr. Mackenzie* [*Depois de deixar o Sr. Mackenzie*], a atividade de andar pelas ruas é, na maioria das vezes, uma fonte de prazer e liberdade: “Ela caminhou em direção ao cais, sentindo-se serena e tranquila. Seus membros se moviam suavemente, o ar úmido macio era agradável contra sua face. Sentia-se completa em si mesma, separada, independente do resto da humanidade.” (RHYS, 1998, p. 13, tradução nossa)<sup>85</sup>.

No entanto, a atividade de caminhar nas ruas é também marcada pelas ambivalências e limitações que definem a existência das protagonistas nos centros urbanos. Desta forma, é interessante notar que o sentimento de liberdade oferecido pela atividade de caminhar sem destino pelas ruas fica, muitas vezes, restrito às áreas marginais, nas quais as personagens se sentem mais confortáveis. Marya, protagonista de *Quartet*, por exemplo, nunca anda até o final da Rue Vaugirard, porque é uma zona muito respeitável, ela prefere ir em direção à rua Grenelle e virar para as ruas periféricas (RHYS, 2000b, p. 9). O movimento circular dessas mulheres pela cidade evidencia que a relação entre lugar e identidade é problematizada na ficção de Rhys pela condição feminina. Além da origem estrangeira ou especificamente caribenha, há o exílio feminino, uma vez que, a situação de não-pertencimento, desterritorialização e deslocamento experimentada pelas personagens denuncia a falta de espaço para a mulher, seja nos centros urbanos modernos, ou na sociedade colonial dominada pela autoridade patriarcal. As caminhadas abrem um espaço de liberdade numa narrativa marcada pelo impasse. Entretanto a imagem que prevalece, reiteradamente evocada nessas narrativas, é aquela de uma mulher presa num labirinto, andando em círculos sem encontrar a saída. Desta forma, a atividade de andar pelas ruas evidencia, acima de tudo, o constante movimento das protagonistas entre os espaços urbanos e a impossibilidade de se fixarem, dramatizando, portanto, o movimento errático que caracteriza a trajetória de busca das protagonistas de Rhys por um lugar de pertença.

Deborah Parsons (2000) explora a maneira como a figura baudelairiana do catador de lixo (*chiffonnier*), que para Benjamin tem precedência sobre o *flâneur* nos últimos estágios da modernidade, é mais apropriada do que o *flâneur* para falar do modernismo feminino. A figura do catador de lixo é bastante ressonante para as protagonistas dos textos metropolitanos de Rhys, uma vez que assim como o *chiffonnier*, elas andam pelas ruas e pelo submundo da

---

<sup>84</sup> “She spent the foggy day in endless, aimless walking, for it seemed to her that if she moved quickly enough she would escape the fear that haunted her” (RHYS, 2000b, p. 28).

<sup>85</sup> She walked on towards the quay, feeling serene and peaceful. Her limbs moved smoothly; the damp, soft air was pleasant against her face. She felt complete in herself, detached, independent of the rest of humanity (RHYS, 1998, p. 13).

cidade moderna coletando (na sua narrativa) o que foi descartado (pelas narrativas hegemônicas do modernismo).

Pode-se dizer que as protagonistas de Rhys são marcadas pela experiência da modernidade e possuem o senso de observação *flâneur*. Há pontos significativos de contato entre essas personagens e a figura do *flâneur* baudelairiano conforme estudado por Walter Benjamin. No entanto, essa aproximação é problemática em muitos aspectos. Um exemplo disso, é o julgamento frequente, principalmente no contexto dos romances de Rhys, mas não pouco familiar para nós, de que uma mulher sozinha andando sem rumo na cidade moderna é muitas vezes uma prostituta, ideia posta em primeiro plano na língua inglesa pela palavra *streetwalker*<sup>86</sup>. Além disso, a experiência desorientadora dessas mulheres nos centros urbanos entra em choque com a liberdade, a entrega e o senso de comunhão com que o *flâneur* experimenta a cidade e a multidão.

Os primeiros romances de Rhys aparecem no mesmo período entreguerras das publicações da escritora inglesa Virginia Woolf. Nesse sentido, é interessante notar que a experiência urbana positiva das *flâneuses* de Woolf, especialmente *Mrs Dalloway* (1925), assim como a promessa de emancipação feminina vislumbrada no ensaio *Um teto todo seu* (*A room of one's own*) (publicado em 1929), parecem contos de fadas se comparados à experiência urbana vertiginosa vivida pelas heroínas de Rhys. Os textos de Rhys zombam não só da expectativa de emancipação feminina mas de qualquer ideia de progresso proclamada pelo processo de modernização.

Em *Bom dia meia-noite*, é inevitável a associação entre Rhys e sua contemporânea Woolf. Em *Um teto todo seu* a famosa declaração de Woolf de que a mulher precisa ter 500 libras por ano e um quarto todo seu como base para sua independência é quase literalmente respondida pela situação vivida pela protagonista Sasha. Da mesma forma milagrosa que Mary Carmichael em *Um teto todo seu*, a renda que Sasha passa a receber é o legado inesperado de uma parente. No entanto, no lugar de fornecer a base material para uma vida mais plena, como sugere Woolf, para Rhys o quarto e a renda fecham todas as possibilidades<sup>87</sup>:

Bem, isso foi o meu fim, meu verdadeiro fim. Duas libras e dez toda terça-feira e um quarto na Rua Gray Inn. Salva, resgatada e com o meu lugar para eu me esconder - o que mais eu queria? Eu rastejei para dentro e me escondi. A tampa do caixão fechou com um estrondo. Agora eu já não desejo ser amada, linda, feliz e bem-sucedida. Eu

<sup>86</sup> Deborah Parsons (2000) coloca em foco a discussão sobre essa acepção do termo no seu volume de ensaios sobre a experiência feminina da cidade, desde o seu título, *Streetwalking the metropolis*.

<sup>87</sup> Este aspecto também é explorado por Rachel Bowlby (1992).

quero só uma coisa e apenas isso - ser deixada em paz. (RHYS, 2000a, p. 37, tradução nossa)<sup>88</sup>

“Amada, linda, feliz e bem-sucedida” fazem parte do mundo que agora foi excluído como uma série de clichês, ou seja, fora do caixão do quarto está também a morte na forma da reprodução mecânica de imagens ideais de qualidades femininas propagadas pela sociedade de consumo. Um mundo de clichês, não há saída. Em *Bom dia, meia-noite*, são esses mesmos clichês que fazem com que a vida de Sasha lhe pareça tão desprovida de sentido. A protagonista descreve a si mesma como um autômato. Para ela, viver nesse mundo é como se estivesse “mergulhada em um sonho, em que todos os rostos são máscaras e apenas as árvores estão vivas e você quase pode ver as cordas que estão puxando os bonecos. (RHYS, 2000a, p. 75, tradução nossa)<sup>89</sup>

Assim como a figura do *flâneur*, as protagonistas dos romances metropolitanos de Rhys experimentam um cenário urbano marcado pelo domínio da mercadoria. Para Benjamin, o “fenômeno da banalização do espaço é a experiência fundamental do *flâneur*” (BENJAMIN, 1994, p. 188). O *flâneur* baudelairiano é, segundo Benjamin, um símbolo de resistência ao choque da experiência da modernidade, o que é endossado pelo traço de ociosidade que o caracteriza e que, segundo Benjamin (1994, p. 50 – 51), configura-se como uma forma de protesto contra o processo produtivo capitalista<sup>90</sup>. No entanto, o *flâneur* não é imune às contradições da cultura do espetáculo das mercadorias, e, ao desfrutar da multidão, também experimenta a mesma alienação da mercadoria em exibição: “O flâneur é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação de mercadoria” (BENJAMIN, 1994, p. 51).

A experiência urbana das protagonistas de Rhys também é marcada pelas contradições e armadilhas do espaço banalizado do mercado. De forma análoga ao *flâneur* baudelairiano, elas descobrem novas formas de prazer e de beleza nas suas errâncias pelas ruas, galerias, mercados e bulevares, ao mesmo tempo que experimentam a alienação imposta por um mundo dominado pela mercadoria. No entanto, diferente do *flâneur*, essas mulheres não buscam nesses espaços a liberdade para serem observadoras anônimas da multidão. Há um

<sup>88</sup> “Well, that was the end of me, the real end. Two-pound-ten every Tuesday and a room off the Gray's Inn Road. Saved, rescued and with my place to hide in - what more did I want? I crept in and hid. The lid of the coffin shut down with a bang. Now I no longer wish to be loved, beautiful, happy or successful. I want one thing and one thing only - to be left alone.” (RHYS, 2000a, p. 37)

<sup>89</sup> “plunged in a dream, when all the faces are masks and only the trees are alive and you can almost see the strings that are pulling the puppets.” (RHYS, 2000a, p. 75)

<sup>90</sup> Ver essa discussão no no artigo “O flâneur: entre galerias e o shopping center” (De FREITAS, 2011, p. 14 – 15).

dado novo na experiência dessas protagonistas, pois os espaços de consumo são vistos por elas principalmente como um refúgio para a falta de segurança e para a situação de não pertencimento determinada tanto pela condição feminina, quanto pela condição de estrangeiras. Em *Bom dia, Meia-noite*, a protagonista experimenta uma situação ainda mais extrema de alienação em relação às protagonistas dos outros romances metropolitanos da escritora. Sasha, diferente das jovens e bonitas Marya, Julia e Anna, lida com a questão da velhice. Ela é também a protagonista mais crítica e intelectualizada de Rhys, por isso oferece uma crítica mordaz às perversidades e distorções do mundo capitalista.

O espaço autorizado do mercado oferece às protagonistas uma identidade legítima, ainda que provisória e frágil, como consumidoras, ao circularem por ele livremente e exercerem uma espécie de autonomia, ainda que ilusória, como compradoras. Este aspecto torna-se evidente quando Sasha procura refúgio no Jardim de Luxemburgo em Paris para o olhar alienante das pessoas, onde ela pode comprar o direito de estar no lugar: “A vendedora vem e me vende um ticket de entrada. Agora tudo está dentro da legalidade. Se alguém disser: ‘*Qu’est-ce qu’elle fout ici?*’ [‘Que diabo ela está fazendo aqui?’] Eu mostro o ticket. Isto é legal. ... Eu me sinto segura, agarrando-o.” (RHYS, 2000a, p. 46, tradução nossa)<sup>91</sup> A frase “*Qu’est-ce qu’elle fout ici?*” havia sido dita por uma jovem inglesa incomodada com a presença de Sasha, uma mulher mais velha e desacompanhada, no mesmo restaurante que ela. A frase ecoa na mente de Sasha enquanto circula por lugares velhos conhecidos seus em Paris, a cidade onde havia vivido no auge da sua juventude e que agora visitava como uma oportunidade de sair da depressão e do vício do álcool. Incomodada com a sua aparência bem mais velha, aspecto agravado pelo alcoolismo, Sasha apela para o consumo de produtos e serviços de beleza feminina.

As compras e a exibição de modas parecem ser as únicas circunstâncias que proporcionam a ocasião para que Sasha possa mudar uma vida que parece estar além do limite do suportável, deixando para trás “as ruas escuras, os rios escuros, a dor, a luta e o afogamento<sup>92</sup>.” (RHYS, 2000, p. 10, tradução nossa)<sup>93</sup>. Este aspecto é endossado pelos efeitos do “ato de transformação” em Sasha, que consistia em tingir de loiro seu cabelo, e comprar um chapéu e um vestido (RHYS, 2000a, p. 53) A “reconfortante” (RHYS, 2000a, p. 57, tradução nossa)<sup>94</sup> visita ao cabeleireiro (Rhys, 2000a, p. 52-53) e o processo de compra do

<sup>91</sup> The attendant comes up and sells me a ticket. Now everything is legal. If anyone says: ‘*Qu’est-ce qu’elle fout ici?*’ I can show the ticket. This is legal. ... I feel safe, clutching it. (RHYS, 2000a, p. 46)

<sup>92</sup> Uma referência indireta ao abuso do álcool pela protagonista.

<sup>93</sup> “the dark streets, dark rivers, the pain, the struggle and the drowning.” (RHYS, 2000, p. 10)

<sup>94</sup> “comforting” (RHYS, 2000a, p. 57)

chapéu, descrito como “[uma celebração de] um ritual extraordinário” (RHYS, 2000a, p. 59, tradução nossa)<sup>95</sup>, são exemplos particulares do consumismo como meio de inclusão na vida metropolitana para Sasha. Em outros momentos, Sasha encontra na “sensação de comprar” coisas baratas e aleatórias um alívio para a sua existência deslocada e monótona e para a impossibilidade de agenciamento da própria vida. Este aspecto é ressaltado pela repetição da palavra “comprar” no excerto abaixo, que também evidencia o paralelo entre comprar e beber, ambas formas de catarse:

Amanhã irei nas Galerias Lafayette, escolher um vestido, depois irei para a Printemps, comprar luvas, comprar perfume, comprar batom, comprar coisas que custam 6.25 francos e 19,50 francos, comprar qualquer coisa barata. Só a sensação de comprar, esse é o objetivo. Vou procurar pulseiras cravejadas de jóias artificiais, vermelhas, verdes e azuis, colares de pérolas falsas, porta-cigarros, [...] ... E quando tiver bebido alguns *drinks*, não saberei se é ontem, hoje ou amanhã. (RHYS, 2000, a p.121, tradução nossa)<sup>96</sup>

Além de a sensação de gastar possuir um efeito calmante que só encontra paralelo na descrição de Sasha dos efeitos do álcool, a circulação pelo mercado oferece um refúgio dentro do ambiente urbano alienante para Sasha. O movimento de Sasha como consumidora parece suspender momentaneamente as memórias dolorosas, situá-la no presente e oferecer a ilusão de que “tudo pode acontecer”. (RHYS, 2000a, p.104, tradução nossa)<sup>97</sup>

A este respeito, é significativo que uma viagem a Paris, o centro da moda e do consumo e, no momento presente da narrativa, a cidade que acolhe uma feira mundial, referida por Sasha como “*The Exhibition*”, ofereça à protagonista a oportunidade de se reinventar.

Embora não nomeada<sup>98</sup>, a feira visitada por Sasha refere-se à “1937 *Exhibition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne*”<sup>99</sup> [Exposição Internacional das Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna de 1937]. É fundamental considerar as referências oblíquas de Rhys à exposição global e a outros eventos históricos, como à Primeira Guerra Mundial no romance. Eles não só fornecem o pano de fundo do romance, mas também nos levam a considerar a situação precária da protagonista à luz do

<sup>95</sup> “[a celebration of] an extraordinary ritual” (RHYS, 2000a, p. 59)

<sup>96</sup> Tomorrow I’ll go to the Galeries Lafayette, choose a dress, go along to the Printemps, buy gloves, buy scent, buy lipstick, buy things costing fcs. 6.25 and fcs. 19.50, buy anything cheap. Just the sensation of spending, that’s the point. I’ll look at bracelets studded with artificial jewels, red, green and blue, necklaces of imitation pearls, cigarette-cases, jewelled tortoises. ... And when I have had a couple of drinks I shan’t know whether it’s yesterday, today or tomorrow. (RHYS, 2000a, p. 121)

<sup>97</sup> “anything might happen” (RHYS, 2000a, p. 104)

<sup>98</sup> Ao escolher não nomear a feira mundial no romance, Rhys alude a outras exposições globais e, finalmente, estabelece os tropos de espetáculo e exposição, que são centrais no romance.

<sup>99</sup> Conforme evidenciado por Mary Lou Emery. (1990, p. 144)

amplo contexto socio-histórico europeu. Além disso, o contexto e o significado simbólico da exposição global dão um significado mais profundo às questões tematicamente exploradas pelo romance, como o tropo central da exposição; a ênfase nos temas de aparência, olhar e exhibir; a noção de cotidiano como espetáculo; a mecanização e desumanização da vida; a lógica penetrante do capitalismo de consumo e as racionalizações exageradas que vieram a predominar no mundo capitalista moderno. A celebração realizada pela feira mundial de 1937 dos avanços tecnológicos e industriais, sua ênfase no nacionalismo competitivo e os conflitos intereuropeus encenados na arquitetura<sup>100</sup> da Exposição são extremamente significativos para o romance<sup>101</sup>.

Na parte final de *Bom dia, Meia-noite*, Sasha visita a Exposição de Paris com René e nós leitores ficamos sabendo que ela já tinha estado lá antes, talvez visitando-a repetidamente: “‘Vou para a Exposição’, digo. ‘Quero vê-la novamente à noite antes de ir.’” (RHYS, 2000a, p. 136, tradução nossa)<sup>102</sup>. Em relação a sua visita, os únicos comentários feitos por Sasha e René sobre a Exposição referem-se à "Estrela da Paz" (RHYS, 2000a, p. 137, tradução nossa)<sup>103</sup>, o símbolo da harmonia e entendimento entre as nações. No entanto, a natureza precária da paz é sugerida pela própria arquitetura da Exposição, como observa Emery:

O romance abre e fecha com alusões significativas à exposição, alusões que colocam o romance firmemente dentro de uma Paris de intenso conflito social e político, simbolizado talvez melhor pelos dois grandes edifícios da exposição que se confrontam diretamente de cada lado da Champs de Mars – o prédio da União Soviética, em cujo topo estavam as figuras gigantes de um homem e uma mulher marchando com martelo e foice erguidos, e o prédio da Alemanha nazista, coroada por uma imensa águia dourada segurando uma suástica em suas garras. (EMERY, 1990, p. 144, tradução nossa)<sup>104</sup>

A exposição de Paris fornece um contexto significativo para o romance, evocando não só a feira mundial com a sua exposição de produtos tecnológicos e culturais, mas também o nacionalismo competitivo dos impérios europeus. Como observado por Emery, a atmosfera de uma guerra pendente é sugerida pelos confrontos arquitetônicos na Exposição de 1937. A esse

<sup>100</sup> De acordo com Mary Lou Emery (1990, p. 144), os conflitos culturais foram encenados através da arquitetura da Exibição Internacional de 1937. Este aspecto será abordado em seguida.

<sup>101</sup> Ver discussão sobre a feira mundial, o nacionalismo competitivo dos impérios europeus e a dimensão do mercado em *Bom dia, Meia-noite* no artigo “Trapped: the colonisation of everyday life in Jean Rhys’s *Good Morning, Midnight*” (De FREITAS, 2014, p. 115 – 134)

<sup>102</sup> “‘I am going to the Exhibition’, I say. ‘I want to see it again at night before I go.’” (RHYS, 2000a, p. 136)

<sup>103</sup> “Star of Peace” (RHYS, 2000a, p. 137)

<sup>104</sup> “The novel opens and closes with significant allusions to the exhibition, allusions which set the novel firmly within a Paris of intense social and political conflict, symbolized best perhaps by the two major buildings of the exposition which confronted one another directly on each side of the Champs de Mars – that of the Soviet Union, topped by giant figures of a marching man and woman with hammer and sickle held high, and that of Nazi Germany, crowned by an immense gold eagle grasping a swastika in its claws.” (EMERY, 1990, p. 144)

respeito, é relevante notar que alguns dos personagens masculinos no romance foram empregados como membros das forças armadas estrangeiras, lutando por nações às quais não pertencem. Enno lutou na Primeira Guerra Mundial na Legião Estrangeira francesa e René também alega ter servido na Legião Estrangeira francesa em Marrocos. Estas referências indicam não só o imperialismo francês, mas também fornecem histórias particulares de sujeitos deslocados de diferentes nacionalidades que lutam para sobreviver no contexto da Europa imperial em guerra. Ao fazer isso, Rhys justapõe-se à narrativa dominante do nacionalismo vitorioso promovido pela Exposição, uma contra-narrativa que se concentra nas histórias individuais de refugiados, exilados, imigrantes, que são ironicamente produzidos por esse mesmo nacionalismo que se autoproclama inclusivo.

Os tropos da exibição e do espetáculo abundam no romance, indicando, além da consolidação global do mercado, as aberrações de uma cultura consumista, através das quais Rhys até certo ponto integra a abordagem que o romance faz do fascismo. Outras referências à “exposição” ocorrem nos *flashbacks*<sup>105</sup> de Sasha, quando ela se lembra dos empregos que teve quando viveu em Paris. Em um deles, ela trabalhou como guia de turismo e seu primeiro cliente foi uma mulher muito rica para quem o turismo significava consumir moda:

Agora ela quer ser levada para a exposição de materiais Loie Fuller e ela quer ser levada para o lugar onde eles vendem aquela câmera alemã que não pode ser comprada em nenhum outro lugar fora da Alemanha, e ela quer ser levada para um lugar onde ela possa comprar um chapéu que vai deslumbrar todo mundo que ela conhece e ainda vai ser fácil de usar, e acima de tudo isso ela quer ser levada a uma certa exposição de fotos. (RHYS, 2000a, p. 27, tradução nossa)<sup>106</sup>

O *tour* começa e termina com visitas a exposições. Vale a pena notar que a exposição de arte é colocada “no mesmo plano” (RHYS, 2000a, p. 12, tradução nossa)<sup>107</sup>, para usar a expressão do protagonista, da exposição de mercadorias e modas, o que chama a atenção para a noção de arte moderna como moda transitória. Outro exemplo particular de exibição de arte no romance também explora a idéia de mercantilização da arte no mundo capitalista moderno. O pintor judeu Serge se recusa a comercializar sua arte em exposições, exceto em uma única ocasião, quando foi persuadido a fazer sua própria “exposição” de arte (RHYS, 2000, p. 85) por razões financeiras. A pintura comprada por Sasha, a figura de um judeu “de pé na sarjeta,

<sup>105</sup> O estilo narrativo deste romance faz uso do *stream of consciousness* [fluxo de consciência], *flashbacks* e *flash forwards* de maneira bastante criativa e inovadora.

<sup>106</sup> “Now she wants to be taken to the exhibition of Loie Fuller materials and she wants to be taken to the place where they sell that German camera which can’t be got anywhere else outside Germany, and she wants to be taken to a place where she can buy a hat which will épater everybody she knows yet be easy to wear, and on top of all this she wants to be taken to a certain exhibition of pictures. (RHYS, 2000a, p. 27)

<sup>107</sup> “on the same plane” (RHYS, 2000a, p. 12)

tocando seu banjo” (RHYS, 2000a, p. 91, tradução nossa)<sup>108</sup>, é, assim, uma metáfora para o próprio Serge, um artista marginalizado que não está disposto a se envolver no comércio da arte.

Os tropos da exposição e exibicionismo em *Bom dia, Meia-noite* também incluem o espetáculo dos pobres, através da cena dos trabalhadores desumanizados que servem como entretenimento para o colega de Sasha, o homem que, de modo significativo, também “amava as feiras populares”. (RHYS, 2000a, p. 34, tradução nossa)<sup>109</sup> Ele mostra a Sasha os homens que pagam para dormir num café, “apertados uns contra os outros” (RHYS, 2000a, p. 35, tradução nossa)<sup>110</sup> como se estivesse “exibindo um monte de macacos”. (RHYS, 2000a, p. 35, tradução nossa)<sup>111</sup>

A ênfase de Rhys nos temas da aparência e das exposições exploram a noção de corpos como mercadorias. Este aspecto é particularmente evidenciado pela dependência das protagonistas da sua aparência para sobreviver. A maioria dos empregos de Sasha quando jovem, como, por exemplo, como anfitriã numa loja de roupas em Paris, ou como modelo, contam com a exibição de corpos femininos. A dependência econômica do valor de troca do corpo feminino é ainda mais notável no caso das protagonistas de Rhys nos romances anteriores, que são mulheres mais jovens e, ao contrário de Sasha, que tem uma renda mensal, lutam para ganhar a vida. Elas procuram aumentar seu valor social vestindo roupas bonitas e elegantes. O baixo “valor de mercado” das mulheres no mundo capitalista moderno é posto em evidência pelas palavras de um homem em *Voyage in the dark* [*Viagem na escuridão*], “você já pensou que as roupas de uma garota custam mais do que a garota dentro delas?” (RHYS, 2000c, p. 40, tradução nossa)<sup>112</sup> Em *After Leaving Mr Mackenzie* [*Depois de deixar o Sr. Mackenzie*], Julia lamenta amargamente ter vendido o seu “casaco de pele de *astrakhan*” porque “[as pessoas] pensam duas vezes antes de serem rudes com qualquer um que está vestindo um casaco de pele bom”. (RHYS, 1998, p. 57, tradução nossa)<sup>113</sup> Anna anseia por roupas bonitas porque teme estar sujeita à humilhante exposição pública: “As pessoas riem de meninas mal vestidas”. (RHYS, 2000c, p. 22, tradução nossa)<sup>114</sup> Sasha está ciente de que René, apelidado por ela “o gigolô”, a corteja porque pensa que ela é rica por estar vestindo um casaco de pele. (RHYS, 2000a, p. 63)

<sup>108</sup> “standing in the gutter, playing his banjo” (RHYS, 2000a, p. 91)

<sup>109</sup> “loved popular fairs” (RHYS, 2000a, p. 34)

<sup>110</sup> “close-pressed against each other” (RHYS, 2000a, p. 35)

<sup>111</sup> “exhibiting a lot of monkeys” (RHYS, 2000a, p. 35)

<sup>112</sup> “have you ever thought that a girl’s clothes cost more than the girl inside them?” (RHYS, 2000c, p. 40)

<sup>113</sup> “[p]eople thought twice before they were rude to anybody wearing a good fur coat” (RHYS, 1998, p. 57)

<sup>114</sup> “People laugh at girls who are badly dressed” (RHYS, 2000c, p. 22)

Rhys elabora a maneira como as mulheres são depreciadas nesta economia, sentindo-se fungíveis e dispensáveis, como bonecas. Em *After Leaving Mr Mackenzie*, Julia vê seu corpo como uma arma em sua luta pela sobrevivência. Em uma das primeiras cenas do romance, ela olha para si mesma no espelho, ansiando por roupas novas, e pensa: “Eu não estou tão mal, não é? Ainda tenho algo para combater o mundo, não é?” (RHYS, 1998, p. 14, tradução nossa)<sup>115</sup>. Como Sasha, os trabalhos encontrados por Julia também dependem da exibição do corpo feminino, já que ela trabalhou posando como modelo para artistas e também como manequim (RHYS, 1998, p. 20). Em *Quartet*, o trabalho de Marya como corista faz com que ela se sinta como um autômato. Ela observa que aprendeu “a falar como uma corista, a vestir-se como uma corista e a pensar como uma corista” (RHYS, 2000b, p. 15, tradução nossa)<sup>116</sup>, e constata que à medida que começou a viver de forma muito mecânica e apática, gradualmente uma passividade substituiu o espírito aventureiro que tinha antes (RHYS, 2000b, p. 15). Em *Bom dia, Meia-noite*, Sasha recorda que não via muita diferença entre as manequins artificiais, que ela olhava enquanto esperava o próximo cliente na loja de roupas onde trabalhava em Paris, e as mulheres reais de sucesso: “Eu me sentia como se estivesse drogada, sentada ali, observando aquelas malditas bonecas, pensando no sucesso que elas teriam feito de suas vidas se fossem mulheres.” (RHYS, 2000a, p. 16, tradução nossa)<sup>117</sup>

Os romances metropolitanos de Rhys expõem a falta de agenciamento e de escolha dos sujeitos cotidianos, cuja vida está presa em um intercâmbio generalizado, condicionada pela lógica penetrante do capitalismo de consumo. Rhys elabora de forma pungente a maneira como a abrangente rede da lógica do mercado se estende às interações e relações humanas, ao trazer para o centro da narrativa a experiência de sujeitos subalternos que vivem à margem nos grandes centros metropolitanos europeus no período entreguerras, com a sombra do fascismo pairando no ar. A narrativa é composta, então, como um mosaico narrativo através da intrusão das múltiplas vozes desses personagens que, assim como a protagonista, não têm nome, nem rosto, nem dignidade, nem país, e não pertencem a lugar nenhum. Entretanto, é interessante notar que as frequentes interações nos encontros fortuitos de Sasha com essas pessoas que, como ela, vivem nas margens da metrópole dão à protagonista um senso de coletividade, que contrasta com o individualismo que prepondera no auge do capitalismo imperialista e suas formações nacionalistas fascistas.

Em última análise, o trânsito das protagonistas de Rhys pelo mercado, assim como a

<sup>115</sup> “I don’t look so bad, do I? I’ve still got something to fight the world with, haven’t I?” (RHYS, 1998, p. 14)

<sup>116</sup> “to talk like a chorus girl, to dress like a chorus girl and to think like a chorus girl” (RHYS, 2000b, p. 15)

<sup>117</sup> “I would feel as if I were drugged, sitting there, watching those damned dolls, thinking what a success they would have made of their lives if they had been women.” (RHYS, 2000a, p. 16)

aquisição e exibição de mercadorias, reflete a sua busca por um lugar de pertencimento e lhes oferece uma identidade alternativa, mesmo que ilusória, como consumidoras. Fundamentalmente, o movimento desorientador da protagonista nos centros urbanos europeus evidencia a relação entre identidade de exílio e experiência de fragmentação espacial. A centralidade da relação entre lugar e identidade, bem como a exploração de configurações de espaço e do movimento espacial nos romances metropolitanos de Rhys revelam a impossibilidade de as protagonistas encontrarem o espaço, desde sempre perdido pela sua condição de sujeito colonial feminino e pela situação em que vivem nas margens da pobreza, daquilo que Said (2003, p. 46) se refere como o “verdadeiro lar”.

### 2.3 NARRATIVAS ERRANTES

Na seção intitulada “Errância, exílio” [“Errantry, Exile”] (GLISSANT, 2010, p. 11 – 22), de *Poética da relação*, Glissant percorre os significados da errância e do exílio em diferentes momentos da história da civilização, a fim de desenvolver uma reflexão sobre o conceito de identidade, e estabelecer as bases da sua “Poética da Relação”, título do volume de ensaios. De forma significativa para a leitura do desterro das protagonistas de Rhys, Glissant explora a relação entre exílio, errância, identidade, língua e nação. *Poética da relação* nos leva a refletir sobre a especificidade cultural e histórica da situação de enraizamento dos caribenhos, e sobre a forma como a realidade caribenha e a identidade multifacetada dos caribenhos lançam luz sobre a complexidade de questões contemporâneas sobre identidade.

Um dos aspectos destacados por Glissant no ensaio “Errância, exílio” é que a noção corrente de “exílio” está associada à consolidação das nações ocidentais: “Na antiguidade ocidental, um homem no exílio não se sente indefeso ou inferior, porque não se sente oprimido pela privação - de uma nação que para ele não existe.” (GLISSANT, 2010, p.13, tradução nossa)<sup>118</sup> De forma relevante para este trabalho, Glissant ressalta que à medida que as nações foram se estabelecendo, “a realidade do exílio [...] é sentida como uma falta (temporária) que diz respeito principalmente, curiosamente, à linguagem.” (GLISSANT, 2010, p. 15, tradução nossa)<sup>119</sup> O escritor e filósofo martinicano observa que as nações ocidentais foram construídas e fortalecidas com base na intransigência linguística, e o exilado

<sup>118</sup> “In Western antiquity a man in exile does not feel he is helpless or inferior, because he does not feel burdened with deprivation – of a nation that for him does not exist.” (GLISSANT, 2010, p. 13)

<sup>119</sup> “The reality of exile [...] is felt as a (temporary) lack that primarily concerns, interestingly enough, language.” (GLISSANT, 2010, p. 15)

sofre primordialmente pela impossibilidade de se comunicar na sua língua. Desse modo, Glissant conclui que “A raiz é monolíngue.” (GLISSANT, 2010, p. 15, tradução nossa)<sup>120</sup> e que “o valor de uma pessoa é determinado pela sua raiz” (GLISSANT, 2010, p. 17, tradução nossa)<sup>121</sup>, o que significa dizer, pela sua língua.

Glissant aponta o limite na base da constituição da nação ocidental. Ele declara que “a nação ocidental é antes de tudo um ‘oposto’, pois a identidade dos povos colonizados sofre em primeiro lugar uma oposição” (GLISSANT, 2010, p. 17, tradução nossa)<sup>122</sup> pelos processos de identificação ou aniquilação desencadeados pelos invasores. Por conseguinte, ele conclui que “os povos conquistados são forçados a uma longa e dolorosa busca por uma identidade cuja principal tarefa é lutar contra o processo de desnaturação introduzido pelo conquistador” (GLISSANT, 2010, p. 17, tradução nossa)<sup>123</sup>. Para Glissant a verdadeira descolonização só será alcançada quando essas oposições que fundaram a nação ocidental forem superadas. Enquanto isso, a forma de conceber o Outro não consegue escapar do dualismo que determina que cada um se perceba ou como cidadão ou como estrangeiro, desconsiderando as diferenças e a multiplicidade envolvidas na questão da identidade.

A relação entre a ideia de uma raiz totalitária e o conceito de identidade está em evidência na abordagem feita por Glissant. Ele ressalta que “Raízes são o que há em comum entre errância e exílio, pois em ambos os casos faltam raízes.” (GLISSANT, 2010, p. 11, tradução nossa)<sup>124</sup> Utilizando a metáfora do rizoma, conforme elaborada por Deleuze e Guattari, ele procura articular uma noção de enraizamento que desafie a ideia de uma raiz totalitária, construindo o que ele chama de “pensamento rizomático” (GLISSANT, 2010, p. 11, tradução nossa)<sup>125</sup> que, em última análise, informa as suas reflexões sobre a identidade<sup>126</sup>. Tendo em vista a complexidade da identidade do antilhano, que ainda que enraizada, não pode ser determinada pela raiz totalitária de uma língua ou de uma nação, em *Poética da relação*, Glissant (2010) desenvolve uma crítica da própria noção de identidade, redefinindo-a em termos relacionais e plurais.

Dentro dessa perspectiva, Glissant concebe a errância e o exílio de forma positiva,

<sup>120</sup> “The root is monolingual.” (GLISSANT, 2010, p. 15)

<sup>121</sup> “a person’s value is determined by his root” (GLISSANT, 2010, p. 17)

<sup>122</sup> “the Western nation is first of all an ‘opposite’, for colonized peoples identity will be primarily ‘opposed to.’” (GLISSANT, 2010, p. 17)

<sup>123</sup> “The conquered or visited peoples are thus forced into a long and painful quest after an identity whose first task will be opposition to the denaturing process introduced by the conqueror.” (GLISSANT, 2010, p. 17)

<sup>124</sup> “Roots make the commonality of errantry and exile, for in both instances roots are lacking.” (GLISSANT, 2010, p. 11)

<sup>125</sup> rhizomatic thought” (GLISSANT, 2010, p. 11)

<sup>126</sup> Este aspecto será retomado no próximo capítulo.

como integrantes de uma “poética da relação”, segundo a qual a identidade é concebida em termos da sua relação com o Outro. Ele denomina “pensamento errante” [“errant thought”] (GLISSANT, 2010, p. 18) aquele que emerge da desestruturação de entidades nacionais compactas e do nascimento, ainda que incerto e difícil, de novas formas de identidade. Através do “pensamento errante”, que é configurado como uma busca ao Outro e um combate às exclusões etnocêntricas e às simplificações universalizantes, as ideias de desenraizamento e errância ganham novos sentidos. Dessa forma, o desenraizamento trabalha, não contra, mas a favor da identidade, e o exílio pode ser vivenciado como benéfico. De forma análoga, a errância não remete mais a uma suposta situação de origem deteriorada ou desterritorializada, mas está associada ao mesmo tempo a uma força política e a uma relação múltipla com o Outro. Conforme indicado por Betsy Wing (2010, p. xvi), errância, para Glissant, não é apenas vagar sem destino, mas encontra eco no conceito central da desconstrução derridiana de *différance*, que aponta para o sentido sempre diferido e definido em termos relacionais. Esta ideia é evidenciada pelo excerto abaixo, no qual Glissant elabora o sentido de identidade a partir da articulação entre a imagem do “rizoma”, “o pensamento da errância” [“the thought of errantry”] e sua “Poética da Relação”:

Isso evoca a imagem do rizoma, levando o conhecimento de que a identidade não está mais completamente dentro da raiz, mas também na Relação. Porque o pensamento da errância é também o pensamento do que é relativo, a coisa retransmitida, bem como a coisa relacionada. O pensamento da errância é uma poética [...] A narrativa da errância é a narrativa da Relação. (GLISSANT, 2010, p. 18, tradução nossa)<sup>127</sup>

Ao utilizar a metáfora de Deleuze e Guattari do rizoma nas suas elaborações sobre identidade, Glissant oferece uma perspectiva valiosa para a abordagem da identidade errante e de exílio do antilhanos, principalmente diante da evidência de que o Caribe é uma terra de enraizamento e errância, conforme atestam o considerável número de exilados antilhanos. É importante ressaltar que, de acordo com Glissant, a noção do rizoma mantém a ideia de enraizamento, mas desafia o conceito de uma raiz predatória, totalitária. Fundamentalmente, Glissant defende que o “pensamento rizomático é o princípio por trás do que [ele] denomina Poética da Relação, na qual cada e toda identidade é estendida através de uma relação com o

---

<sup>127</sup> “That is very much the image of the rhizome, prompting the knowledge that identity is no longer completely within the root but also in Relation. Because the thought of errantry is also the thought of what is relative, the thing relayed as well as the thing related. The thought of errantry is a poetics [...] The tale of errantry is the tale of Relation.” (GLISSANT, 2010, p. 18)

Outro.” (GLISSANT, 2010, p. 11, tradução nossa)<sup>128</sup> De forma concisa, pode-se dizer que a imagem do rizoma estabelece as bases para as elaborações de Glissant acerca de uma concepção de “identidade que não está mais completamente fundada numa raiz, mas que está também em Relação” (GLISSANT, 2010, p. 18, tradução nossa)<sup>129</sup>.

O caráter anticonformista do conceito de rizoma é enfatizado por Glissant, que identifica no pensamento de Deleuze e Guattari sobre o rizoma uma forma de exaltação ao nomadismo como forma de “liberar o Ser” (GLISSANT, 2010, p. 11, tradução nossa)<sup>130</sup>, que, por sua vez, contrasta com um modo sedentário de vida, que tem as suas leis fundadas numa raiz intolerante. É a partir das suas formulações sobre um modo rizomático de pensar e conceber a identidade que Glissant irá articular o pensamento sobre a errância como o pensamento daquilo que é relativo, para então elaborar o pensamento sobre a errância como uma poética. A concepção de “relação”, assim como as suas elaborações sobre “crioulização”<sup>131</sup> são fundamentais no pensamento de Glissant.

O movimento desorientador e muitas vezes claustrofóbico das protagonistas de “Let them call it jazz” e *Bom dia, Meia-noite* nas metrópoles modernas nos impedem de pensar na errância e exílio dessas personagens positivamente, uma vez que o que prevalece na sua experiência nos centros urbanos é o sentimento de falta de dignidade, a marginalização e impossibilidade de escolha. No entanto, vistos como “narrativas errantes” (JACQUES, 2014, p. 28), esses textos ficcionais recuperam o sentido positivo de errância e exílio dado pelo contexto da “Poética da Relação” de Glissant. As narrativas ficcionais de Rhys encontram ressonância na definição de “narrativa errante” conforme elaborada por Paola Jacques (2014) em *Elogio aos errantes*:

Essas narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual, como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades. (JACQUES, 2014, p. 28 – 29)

O enfoque dado por Jacques na sua definição é bastante produtivo para a leitura das narrativas metropolitanas de Rhys que, como histórias marginais da experiência vivida de sujeitos

<sup>128</sup> “Rhizomatic thought is the principle behind what I call the Poetics of Relation, in which each and every identity is extended through a relationship with the Other” (GLISSANT, 2010, p. 11).

<sup>129</sup> “identity is no longer completely within the root but also in Relation”(GLISSANT, 2010, p. 18).

<sup>130</sup> “liberates Being” (GLISSANT, 2010, p. 11).

<sup>131</sup> “Crioulização” pode ser lida como poética que acredita no poder da imaginação humana e da invenção. A poética de crioulização é, acima de tudo, uma resposta criativa à experiência multicultural.

colonizados e mulheres, são constituídas nos limites da grande narrativa da nação. Nesse sentido, é válido notar que os textos de Rhys fazem parte de um modernismo que passa ao largo da ambição cultural de modernistas canônicos. Esta ambição encontra sua maior expressão em poetas modernistas que, diante do apelo da Primeira Guerra, tentaram responder aos desafios sociais e estéticos incitados pela guerra e conferiram um sentido épico à poesia moderna, contribuindo para alimentar a ideia da grande narrativa da nação<sup>132</sup>. Ezra Pound constitui o exemplo mais ilustrativo desses modernistas. Parafrazeando Shelley, Pound declarou o seu desejo de ser “reconhecidamente um legislador do mundo” (POUND *apud* LOGENBACH, 1999, p. 118, tradução nossa)<sup>133</sup>. Autor do mais longo poema modernista, escrito durante toda a sua vida, *The Cantos* tinha a intenção de incluir a história. Poemas como, “The Waste Land”, de T.S. Eliot, e “The Tower”, de W.B. Yeats, por exemplo, caracterizados por uma forjada base mitológica, um elenco de personagens históricos e literários, inovações formais e uma textualidade auto-consciente, tinham o propósito de tornar a poesia uma expressão masculina e culturalmente central. Meagan Morris oferece uma pista a respeito da distância entre o modernismo de Rhys e o modernismo canônico, de expressão masculina, quando ela declara: “Prefiro estudar ... o cotidiano, o chamado banal, o supostamente in- ou não-experimental, perguntando não ‘por que isto está aquém do modernismo?’, mas ‘como as teorias clássicas do modernismo ficam aquém da modernidade das mulheres?’” (MORRIS *apud* WHITWORTH, 2007, p. 229, tradução nossa)<sup>134</sup>

Essas narrativas errantes do exílio feminino e colonial de Rhys constituem um espaço suplementar de significação cultural que permitem explorar aquilo que Bhabha denomina “formas de identidade cultural e solidariedade política que emergem das temporalidades disjuntivas da cultura nacional”. (BHABHA, 1998, p. 214) Como “narrativa errante” (JACQUES, 2014, p. 28 - 29) ou como “narrativa da errância [que] é uma narrativa da Relação” (GLISSANT, 2010, p. 18) os textos de Rhys reverberam a noção de “margem” derridiana (GLOSSÁRIO DE DERRIDA, 1976, p. 57). Suas narrativas ficcionais, incluindo *Vasto Mar de Sargãos* e os inúmeros contos da escritora, são configuradas como um texto que é “um tecido de diferenças de forças sem nenhum centro de referência presente”, marcado pela “lógica da *différance*, do jogo de relações nunca marcado e sempre aberto, do

<sup>132</sup> A relação entre o sentido épico da poesia moderna e a Primeira Guerra Mundial é explorada por Logenbach (1999, p. 100-129) no seu artigo “Modern poetry”. A este respeito ver também o artigo “When has politics made good poetry?” (De FREITAS, 2013, p. 89-97) e “W.B. Yeats: the man and the echo” (De FREITAS, 2013, p. 37-38).

<sup>133</sup> “acknowledged legislator of the world” (POUND *apud* LOGENBACH, 1999, p. 118)

<sup>134</sup> “I prefer to study... the everyday, the so-called banal, the supposedly un- or non-experimental, asking not ‘why does it fall short of modernism?’ but ‘how do classical theories of modernism fall short of women’s modernity?’” (MORRIS *apud* WHITWORTH, 2007, p. 229)

descentramento” (GLOSSÁRIO DE DERRIDA, 1976, p. 90), e que é também o lugar da “disponibilidade de significação”, do “suplemento que põe fim às oposições simples do positivo e negativo, do dentro e fora, do *mesmo* e do *outro*, da essência e da aparência, da presença e da ausência”.

As “narrativas errantes” de Rhys também ganham significado diante das elaborações de Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (HUTCHEON, 1991), a respeito da “metaficção historiográfica”, e seu envolvimento no questionamento da história, da subjetividade e da própria unidade narrativa. Assim como em narrativas metaficcionais estudadas por Hutcheon, nos textos de Rhys, a lógica causal e linear da narrativa é subvertida, e “a dispersão da narrativa passa a ser o objetivo correlato da descentralização do sujeito feminino (e também do masculino) e da história” (HUTCHEON, 1991, p. 213). As narrativas ficcionais de Rhys subvertem as bases do discurso humanista e positivista ao colocarem em primeiro plano a experiência feminina e coletiva nos seus romances. Em consonância com teorias feministas pós-estruturalistas, Hutcheon declara que é “no sujeito a que se atribui um dos sexos que são formados os significados”, e enfatiza que “são os processos de significação [produção e reprodução do sentido, do valor e da ideologia] que criam as ‘posições do sujeito’, [...] seja um sujeito feminino ou masculino.” (HUTCHEON, 1991, p. 213)

De forma relevante para este trabalho, Hutcheon destaca que o “sujeito é constituído na linguagem”<sup>135</sup> (HUTCHEON, 1991, p. 213), e ressalta a prioridade, para qualquer teoria geral do sujeito, da concepção de subjetividade como uma propriedade fundamental da linguagem. Desse modo, ela contextualiza suas discussões teóricas sobre a metaficção historiográfica a partir de uma teoria do sujeito fundada na desconstrução da noção humanista do sujeito consistente, unitário e autônomo<sup>136</sup>, assim como da história e das narrativas ficcionais engendradas pela atuação deste sujeito: “O que faz a metaficção historiográfica contemporânea, que é auto-reflexiva, descontínua e muitas vezes difícil, é atuar no sentido de subverter essa mesma visão de história [que se relaciona com a atividade sintética do sujeito]” (HUTCHEON, 1991, p. 205).

Hutcheon parte de um conceito de sujeito constituído a partir da “descentralização filosófica, ‘arqueológica’ e psicanalítica [...] liderada por Derrida, Foucault e Lacan, entre

---

<sup>135</sup> Hutcheon cita Lacan, mas prefere dialogar com outros teóricos, como Emile Benveniste, ao articular a imbricação linguagem, discurso, subjetividade. As elaborações de Lacan em “A função e o campo da fala e da linguagem em psicanálise” (LACAN, 1998, p. 238-324) são, no entanto, bastante produtivas para o enfoque pós-estruturalista desta abordagem.

<sup>136</sup> O descentramento do sujeito cartesiano também é abordado em *A identidade cultural na pós-modernidade* por Stuart Hall (2002, p. 7 – 46).

outros.” (HUTCHEON, 1991, p. 204) Combatendo a ideia da desintegração ou da negação do sujeito, ela destaca, citando Derrida, que “o sujeito é absolutamente indispensável. Eu não destruo o sujeito; eu o situo” (DERRIDA *apud* HUTCHEON, 1991, p. 204). Significativamente, Hutcheon ressalta que situar o sujeito é “reconhecer diferenças – de raça, sexo, classe, orientação sexual, etc. Situar é também reconhecer a ideologia do sujeito e sugerir noções alternativas de subjetividade.” (HUTCHEON, 1991, p. 204) A concepção de sujeito descentralizado e “situado” articulada por Hutcheon é a mesma que orienta a abordagem feita neste trabalho, que parte da perspectiva de que a noção de subjetividade é problematizada na ficção de Rhys pela historicização do sujeito e dos seus habituais alicerces centralizadores.

### 3. O ESPAÇO RIZOMÁTICO DE *VASTO MAR DE SARGAÇOS*

#### 3.1 O ESPAÇO RIZOMÁTICO COMO ESPAÇO RELACIONAL

Um platô está sempre no meio, nem início, nem fim. Um rizoma é feito de platôs.  
(DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 33)

O romance *Vasto Mar de Sargaços* traz em seu título a imagem do Mar de Sargaços, uma extensão de três milhões de quilômetros quadrados do oceano Atlântico coberta por uma larga massa flutuante de algas. A região do Mar de Sargaços, também denominada Triângulo das Bermudas, desde os mais remotos tempos é conhecida pela dificuldade de navegação. Significativamente para a história do romance, o Mar de Sargaços fica entre o Império Britânico e as suas colônias no Caribe. Valendo-se desta imagem, Rhys evidencia, desde o título, que esses dois mundos estão ligados – ou separados – por um espaço quase intransponível, vasto, incomensurável. O espaço literalmente rizomático do Mar de Sargaços, com suas densas algas flutuantes, cujas raízes se entrelaçam formando uma complexa rede, é também um espaço metafórico que oferece uma perspectiva crítica produtiva<sup>137</sup>.

Rizoma é um termo botânico que descreve um sistema de raízes que se espalham horizontalmente sobre ou sob a terra, brotando a partir de vários pontos, e não de uma raiz pivotante. O “sistema a-centrado, não hierárquico e não significante” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 33) do rizoma foi usado pelos teóricos Deleuze e Guattari como metáfora na sua crítica aos modelos estruturais e gerativos, que são marcados pela lógica binária e pela reprodução, e cujo emblema é a árvore. Ao contrário do sistema fechado e hierarquizante da árvore, o rizoma caracteriza-se pelos princípios de conexão, heterogeneidade e multiplicidade, por rupturas que causam “movimentos de desterritorialização e processos de reterritorialização” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 18).

O rizoma é uma resposta ao pensamento ocidental “arborescente” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 25). A árvore brota de uma única semente, e cresce verticalmente, produzindo tronco, galhos, folhas, mas ramifica-se a partir de uma única origem, para a qual se pode sempre voltar. Partindo do argumento de que todo o pensamento ocidental é arborescente, pois brota de uma fonte original, Deleuze e Guattari utilizam-se da metáfora do

<sup>137</sup> Erika Johnson (2003, p. 89 - 91) também utiliza-se do rizoma, conforme teorizado por Deleuze e Guattari, para abordar o contexto físico e metafórico do Mar de Sargaços no romance. Ela defende um entendimento rizomático da identidade e do espaço caribenhos a partir do diálogo com Édouard Glissant, Mona Fayad, Barbara Lalla, entre outros.

rizoma para contestar a estabilidade da linguagem e do pensamento ocidental, que se apoiam na lógica binária do modelo representativo da árvore ou da raiz-pivotante. Os autores argumentam que o pensamento arborescente é mimético, e “o mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferente” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 20), por isso proclamam que “não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas. Toda a cultura arborescente é fundada sobre elas, da biologia à linguística” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 25). Pode-se dizer que o sistema arborescente representa o pensamento ocidental humanista, e sua crença na capacidade de representar, ou refletir, o mundo através da linguagem, da ciência e das artes.

Para os autores, o rizoma é o símbolo da multiplicidade, que eles comparam a um organismo semelhante a uma raiz que não possui um “eixo genético [ou] uma unidade pivotante objetiva sobre a qual organizam-se estados sucessivos” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 21), mas se espalha horizontalmente, continuamente, sem centro, sem começo, nem fim, existindo num estado constante de jogo. De forma sugestiva para a leitura da cartografia literária rhyssiana, os autores destacam o princípio da cartografia como um dos princípios do rizoma, que eles opõem ao princípio da decalcomania, que sempre volta ao mesmo (cf. DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 21 - 22). Se por um lado a lógica da árvore é aquela do decalque e da reprodução, o princípio da cartografia aponta para um eterno devir, como um “mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 33).

O conceito de espaço rizomático abordado neste trabalho parte da noção de que o espaço só existe quando simbolizado através da linguagem. A noção de espaço enquanto rizoma é pensada a partir de teorias espaciais como as de Lefebvre (1991) e Massey (2013) e Santos (1978; 1979; 1996) que fundamentam a noção de espaço como um conceito que só se constitui como construção social, pela relação que estabelece com outras dimensões. Além disso, nesta abordagem o espaço rizomático é concebido como espaço da polifonia, a partir do diálogo com a teoria bakhtiniana. Para Deleuze e Guattari, a linguagem é rizomática:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. [...] A língua é [...] ‘uma realidade essencialmente heterogênea.’” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15 - 16)

Deleuze e Guattari propõem uma análise rizomática da língua, como uma multiplicidade que se conecta e engloba outras multiplicidades. Este aspecto encontra ressonância no conceito de heteroglossia<sup>138</sup> de Bakhtin (1981, p. 272, 291). Tanto Deleuze e Guattari quanto Bakhtin destacam o caráter social da língua, que só existe enquanto algo concreto e vivo na sua realidade histórica, social, ou seja, enquanto ocupa um espaço.

A noção de espaço polifônico coloca em primeiro plano a interface entre linguagem e espaço. Neste enfoque, texto e espaço muitas vezes se confundem, tanto o espaço do texto de *Vasto Mar de Sargaços* quanto o espaço do Caribe, tornado vivo pelo texto, são espaços constituídos pela polifonia. Em *Vasto Mar de Sargaços*, o espaço caribenho torna-se a dimensão da experiência histórica, que contesta a concepção de história como uma narrativa científica de eventos endossada pelo discurso imperialista eurocêntrico. O espaço caribenho é constituído como um devir a partir das vozes de sujeitos múltiplos. De acordo com esta perspectiva, o espaço rizomático do romance de Rhys contesta o pensamento arborescente, neste trabalho simbolizado pelo discurso imperialista fundamentado pela razão científica e por uma estética maniqueísta, segundo a qual a realidade (espacial) é construída como uma série de polaridades, que derivam de oposições como claro e escuro, bom e mau. (cf. Mc LEOD, 2010, p. 180)

A metáfora do rizoma permite outras vias de entrada produtivas para a leitura da cartografia literária de *Vasto Mar de Sargaços*. No romance caribenho de Rhys, a noção de espaço rizomático é particularmente evidenciada pela forma como os sujeitos estão enredados nos espaços uns dos outros, numa relação dinâmica de poder e dominação. Além disso, o rizoma como operador de leitura permite articular a maneira como o “tempo-espaço” (MASSEY, 2013) do romance caribenho de Rhys está emaranhado ao “tempo-espaço” do romance vitoriano de Brontë, através do jogo intertextual estabelecido entre os romances.

Na teoria pós-colonial, o termo rizoma tem sido usado para contestar o binarismo do discurso colonial, que perpetua a divisão entre centro e margem. De acordo com a definição dada em *Post-colonial studies: the key concepts* (ASHCROFT *et al*, 2001, p. 207), o principal valor do termo é demonstrar que as próprias estruturas repressivas do poder imperial operam rizomaticamente e não de forma monolítica. Segundo os autores, “as estruturas de poder [imperial] se autodefinem em termos de unidades, hierarquias, binarismos e centros” (ASHCROFT *et al*, 2001, p. 207, tradução nossa)<sup>139</sup>. Sendo assim, a dominação imperial

<sup>138</sup> Essa questão será desenvolvida mais adiante neste trabalho.

<sup>139</sup> “that structures of power characterize themselves in terms of unities, hierarchies, binaries and centres.” (ASHCROFT *et al*, 2001, p. 207)

espalha-se de forma insidiosa, uma vez que camufla o seu modo rizomático de ação através da aparência vertical e monolítica de poder das suas instituições, enquanto opera, de fato, através “de uma rede invisível de conexões filiativas, de associações inconscientemente cúmplices” (ASHCROFT *et al*, 2001, p. 207, tradução nossa)<sup>140</sup>. A natureza rizomática do imperialismo é a coisa mais difícil de se combater, pois o poder imperial vale-se do mito de um poder vertical, monolítico, entretanto articula-se, verdadeiramente, de forma lateral, dinâmica e intermitente (cf. ASHCROFT *et al*, 2001, p. 207). O modo rizomático de dominação imperial é evidenciado em *Vasto Mar de Sargaços*, principalmente através do *modus operandis* da ação imperialista dos patriarcas ingleses, Sr. Mason e Rochester.

Conforme indicado anteriormente, o conceito de espaço rizomático chama a atenção para o caráter social e político do espaço. Desse modo, ele encontra ressonância em teorias e reflexões sobre espacialidade que concebem espaço como produto de inter-relações, que é continuamente construído e modificado. Dentre essas teorias, destaca-se o trabalho pioneiro de Henri Lefebvre (1974), *A produção do espaço*, que partindo de uma abordagem marxista<sup>141</sup>, defende uma noção dinâmica e multifacetada de espaço como produto: “espaço (social) é um produto (social)”. (LEFEBVRE, 1991, p. 26, tradução nossa)<sup>142</sup> Lefebvre foi um dos primeiros teóricos a desafiar imaginações hegemônicas de espaço, que qualificam o espaço de forma reificada através de conceituações que enfatizam o seu caráter fechado, estático, ou ainda, que concebem o espaço como oposição ou resíduo da dimensão temporal. A teoria lefebvriana contribuiu não só para afirmar o caráter histórico, social e político do espaço, como também para chamar a atenção para as imaginações implícitas de espaço e para o papel fundamental da subjetividade na concepção espacial. Estes aspectos são centrais para a leitura da espacialidade na ficção rhyisiana.

O conceito de espaço rizomático pode ser articulado produtivamente com a teoria lefebvriana sobre “espaço social”, particularmente através das elaborações de Lefebvre sobre os princípios de interpenetração e superposição:

<sup>140</sup> “through an invisible network of filiative connections, psychological internalizations, and unconsciously complicit associations.” (ASHCROFT *et al*, 2001, p. 207)

<sup>141</sup> Lefebvre (1901 – 1991) é fundamentalmente um filósofo e sociólogo marxista. Entretanto, e principalmente por conhecer profundamente o pensamento marxista, Lefebvre é conhecido por questionar e desafiar o marxismo formal de autores que contribuem para engessar o pensamento marxista em um fechamento filosófico. Na elaboração da sua teoria sobre o espaço, Lefebvre coloca em primeiro plano o princípio fundamental da teoria de Marx que posiciona o homem como sujeito da sua história. Porém, apesar de sua teoria estar pautada numa tentativa de retorno à dialética marxista, Lefebvre constroi uma abordagem sociológica e geográfica-espacial que contesta os dogmatismos e as restrições que caracterizam outras interpretações marxistas.

<sup>142</sup> “(Social) space is a (social) product” (LEFEBVRE, 1991, p. 26).

Seja como for, os lugares do espaço social são muito diferentes daqueles do espaço natural na medida em que eles não são simplesmente justapostos: podem ser intercalados, combinados, sobrepostos - eles podem até mesmo às vezes entrar em colisão. Consequentemente, o local (ou “pontual”, no sentido de “determinado” por um “ponto” específico) não desaparece, pois nunca é absorvido pelo nível regional, nacional ou mesmo mundial. [...] Todos estes espaços, por sua vez, são percorridos por uma miríade de correntes. A hipercomplexidade do espaço social já deveria ser aparente, abraçando, como faz, entidades individuais e peculiaridades, pontos relativamente fixos, movimentos e fluxos, e ondas – alguns interpenetrando-se, outros entrando em colisão, e assim por diante (LEFEBVRE, 1991, p. 88, tradução nossa)<sup>143</sup>

No trecho acima, Lefebvre descreve o que ele denomina “continuidade ambígua” dos espaços (cf. LEFEBVRE, 1991, p. 87), evidenciando a ideia de que os espaços sociais interpenetram-se, sobrepondo-se uns aos outros, não sendo, portanto, limitados por fronteiras físicas. Essa concepção espacial lefebvriana chama atenção para o fato de que fronteiras visíveis, como paredes, muros ou cercos podem delimitar espaços privados, como, por exemplo, quartos, casas, jardins, mas eles continuam fundamentalmente parte do espaço social. Desta forma, o sociólogo e filósofo francês defende que tais espaços não podem ser comparados a receptáculos vazios, ou como recipientes distintos do seu conteúdo. Esse exemplo também ilustra a forma pela qual a teoria lefebvriana refuta metáforas espaciais que reduzem o espaço a uma *coisa* (cf. LEFEBVRE, 1991, p. 86), relegando a noção de espaço ao reino da abstração. De acordo com o teórico, o espaço é um conceito, portanto ele enfatiza a necessidade da utilização de termos conceituais para a abordagem da espacialidade. Significativamente para a noção de espaço rizomático explorada neste trabalho, Lefebvre estabelece uma analogia entre a hidrodinâmica e o conceito de espaço social:

Uma analogia muito mais proveitosa, parece-me, pode ser encontrada na hidrodinâmica, em que o princípio da superposição de pequenos movimentos nos ensina a importância dos papéis desempenhados por escala, dimensão e ritmo. Grandes movimentos, ritmos, vastas ondas imensas - estes todos colidem e “interferem” uns com os outros. (LEFEBVRE, 1991, p. 87, tradução nossa)<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> “Be that as it may, the *places* of social space are very different from those of natural space in that they are not simply juxtaposed: they may be intercalated, combined, superimposed - they may even sometimes collide. Consequently the local (or 'punctual', in the sense of 'determined' by a particular "point") does not disappear, for it is never absorbed by the regional, national or even worldwide level. [...] All these spaces, meanwhile, are traversed by myriad currents. The hypercomplexity of social space should by now be apparent, embracing as it does individual entities and peculiarities, relatively fixed points, movements, and flow, and waves - some interpenetrating, others in conflict, and so on.” (LEFEBVRE, 1991, p. 88)

<sup>144</sup> A much more fruitful analogy, it seems to me, may be found in hydrodynamics, where the principle of the superimposition of small movements teaches us the importance of the roles played by scale, dimension and rhythm. Great movements, vast rhythms, immense waves - these all collide and 'interfere' with one another (LEFEBVRE, 1991, p. 87).

Essa passagem pode ser lida como um epítome da maneira pela qual Lefebvre teve que buscar outros pontos de conhecimento para construir uma teoria espacial que subverte formas até então dominantes sobre o espaço. Além disso, o trecho acima também evidencia que a teoria lefebvriana, apesar de pautada numa tentativa de retorno à dialética marxista, desafia os seus limites epistemológicos pela própria dinâmica dialógica que estabelece com outras áreas do conhecimento.

O geógrafo brasileiro Milton Santos (1926 – 2001), reconhecido internacionalmente por seus trabalhos pioneiros na área da geografia, dialoga e expande as elaborações de Lefebvre. O espaço sempre foi uma categoria central na sua concepção histórica, crítica e relacional da geografia. O conceito de espaço como produto social é desenvolvido por Santos na sua abordagem política e econômica do espaço em diversos volumes publicados ao longo de mais de vinte anos, entre os anos de 1978 e 2000. Em *Por uma geografia nova* (1978) fica evidente o diálogo de Santos com o pensamento de Marx, Lefebvre e também com o existencialismo de Sartre. O espaço é concebido como “espaço do homem”<sup>145</sup>, tendo por foco o sujeito como peça-chave na sua construção. O espaço é, portanto, é construído socialmente a partir de formas e funções que são historicamente determinadas. Conforme ressalta, “o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam através de processos e funções.” (SANTOS, 1978, p. 122). Em *Espaço e sociedade* (1979) a ideia de espaço como efeito dos processos decorrentes das forças produtivas e das relações de produção é colocada em primeiro plano. Conforme sugerido desde o título, o diálogo com a noção lefebvriana de espaço como produto social é enfatizada. Em *A natureza do espaço – Técnica e tempo. Razão e emoção* (1996) publicado quase vinte anos depois, o caráter histórico e relacional do espaço ganha ainda mais evidência. Suas reflexões, neste volume, contemplam uma concepção espaço-temporal marcada pelas transformações de um mundo globalizado e interligado, e a sua abordagem inclui o diálogo da geografia com outras ciências. É interessante notar a distinção feita por Santos entre espaço e “território”. Apesar de incluir os efeitos da ação do homem na sua materialidade, a noção de território não contempla a dimensão do vivido:

A configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa dada área e pelos acréscimos que os homens superimpuseram a esses sistemas naturais. A configuração territorial não é o espaço,

---

<sup>145</sup> Uma referência ao título do volume publicado posteriormente, intitulado *Pensando o espaço do homem* (SANTOS, 1979)

já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima. (SANTOS, 1996, p. 51)

A ênfase dada por Santos à vida que anima a materialidade espacial encontra eco nas elaborações de Lefebvre acerca do espaço vivido. Nesse ponto, é também relevante destacar a posição análoga do arquiteto contemporâneo e professor David Leatherbarrow, que endossa o conceito de topografia como algo mais amplo, que incorpora não apenas o relevo, mas os aspectos construídos, as práticas culturais, os vestígios de ocupações anteriores. (cf. LEATHERBARROW, 2004, p. 1)

A geógrafa e socióloga Doreen Massey<sup>146</sup> (2013), assim como Santos, avança na teoria lefebvriana, permitindo um diálogo produtivo com a noção de espaço rizomático. As elaborações de Massey em torno da concepção do espaço como a esfera de relações, da multiplicidade contemporânea, sempre em construção (cf. MASSEY, 2013, p. 29), encontra ressonância nas características de conectividade, heterogeneidade e multiplicidade, e processos de deslocamentos que definem a noção de rizoma elaborada por Deleuze e Guattari. Assim como Lefebvre, Massey parte do princípio de que o espaço é um produto social, uma vez que “qualquer noção de sociabilidade [...] subentende uma dimensão de espacialidade”, assim como “o próprio reconhecimento de nossas inter-relações constitutivas indica uma espacialidade.” (MASSEY, 2013, p. 266) Massey vai ainda mais além ao declarar que “o espaço nos apresenta o social em seu mais amplo sentido: o desafio da nossa inter-relacionalidade constitutiva [...]” (MASSEY, 2013, p. 274).

As teorias espaciais de Massey concebem o espaço em termos de “entrelaçamentos e configurações de trajetórias múltiplas, de histórias múltiplas” (MASSEY, 2013, p. 212), uma definição que também contribui para fundamentar a concepção de espaço rizomático. Este aspecto é evidenciado pelas suas elaborações sobre o conceito de “tempo-espaço”. O termo pressupõe uma noção de espaço indissociável do tempo, ou seja, “uma temporalidade que não é linear nem singular, nem preconcebida, mas é integrante do espacial.” (MASSEY, 2013, p. 212). O conceito de “tempo-espaço” não só ressalta o caráter relacional do espaço, como também a sua dimensão de multiplicidade. Esta é uma dimensão que não é ordem, nem caos, mas antes a afirmação de uma concepção de espaço que rejeita conceitualizações dicotômicas. David Harvey utiliza a noção de compressão do tempo-espaço nas suas discussões sobre a condição pós-moderna. (HARVEY, 1992, p. 257 – 277) A relação espaço-temporal também é

---

<sup>146</sup> Ganhadora, em 1998, do Prêmio Vautrin Lud (*Prix International de Géographie Vautrin Lud*), o “Nobel” da Geografia, a britânica Doreen Massey (1944 – 2016) é conhecida por revolucionar o conhecimento geográfico e por fundar novas bases para o pensamento sobre o espaço.

ênfatizada por Santos, que postula que “Somente a partir da unidade do espaço e do tempo [...] é que se podem interpretar as diversas modalidades de organização espacial.” (SANTOS, 1979, p. 42 – 43). Tendo como ponto de partida a compressão tempo-espacial de Harvey (1991), Santos chama a atenção para a dimensão histórica do espaço ao referir-se a uma acumulação desigual de tempos. As teorias espaciais destes autores destacam o caráter relacional do espaço e abrem a possibilidade para a complexificação da imaginação geográfica ao contemplarem a dimensão do vivido, a experiência e a subjetividade.

A metáfora do rizoma e as teorias e reflexões sobre espacialidade elaboradas por Lefebvre (1991), Massey (2013), Santos (1978; 1979; 1996) fundamentam a concepção de espaço social defendida neste trabalho. Da mesma forma, as elaborações de questões espaço-geográficas de teóricos dos estudos pós-coloniais, como Edward Said, Franz Fanon, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Stuart Hall, e daqueles que dedicam especial atenção ao “tempo-espaço” caribenho, como, por exemplo, Derek Walcott, Paul Carter, Wilson Harris, e Édouard Glissant, constituem chaves de leitura profícuas para a articulação da geografia literária de Rhys.

O espaço na ficção rhyisiana evidencia a concepção de espaço como produto do processo constante e conflituoso da constituição do social. Em toda a obra da escritora a noção de espaço aparece indissociável de questões como nação, raça, gênero e identidade. O sistema a-centrado do rizoma constitui, portanto, uma ferramenta crítica produtiva para explorar na ficção rhyisiana as múltiplas conexões que são incessantemente estabelecidas na constituição do espaço, produzindo movimentos constantes de territorialização. Nesta perspectiva, a teorização sobre o conceito de rizoma, realizada por Deleuze e Guattari, permite uma leitura das formas pelas quais os espaços no romance *Vasto Mar de Sargaços* são constantemente transformados a partir dos processos de desterritorialização e reterritorialização por diferentes sujeitos e discursos.

Este capítulo faz uma abordagem da cartografia rizomática de *Vasto Mar de Sargaços* a partir da sua estrutura marcadamente polifônica, definida não só pelo jogo intertextual que estabelece com o romance *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, mas pela sua estrutura narrativa. O capítulo examina a maneira como a “espacialização da história” (cf. CARTER, 1995) da personagem Bertha, permite uma releitura da visão colonial endossada pelo romance de Charlotte Brontë, revelando a alteridade que foi suprimida do texto de Brontë, ou seja, a espacialidade caribenha enquanto dimensão da experiência humana. Finalmente, o capítulo explora as formas pelas quais a topografia ficcional é construída através da inter-relação entre o tempo-espaço de *Jane Eyre* e o tempo-espaço de *Vasto Mar de Sargaços*, e definida pela

pluralidade de vozes e discursos que se justapõem, se contrapõem, entrecortando a narrativa em primeira(s) pessoa(s) do romance caribenho.

### 3.2 *JANE EYRE*: UM CAMPO (DISCURSIVO) MINADO

Quando li *Jane Eyre* quando criança, pensei, por que [Charlotte Brontë] achou que as mulheres crioulas são loucas e tudo mais? Que vergonha fazer da primeira esposa de Rochester, Bertha, a terrível louca, e imediatamente pensei que iria escrever a história como realmente poderia ter sido. Ela parecia um pobre fantasma. Pensei que poderia escrever-lhe uma vida (RHYS *apud* VREELAND, 1979, p. 235)<sup>147</sup>.

Na epígrafe acima, a escritora Jean Rhys declara que *Vasto Mar de Sargaços* nasce do seu desejo de escrever “a história [da personagem Bertha de Jane Eyre] como realmente poderia ter sido”. (RHYS *apud* VREELAND, 1979, p. 235) Com essas palavras, a escritora sugere que a história contada por Brontë desconsidera, e demoniza, a alteridade da personagem caribenha Bertha Mason. No seu depoimento, Rhys chama a atenção para a visão estereotipada sobre o Outro cultural, assim como valores e preconceitos que dominaram na sociedade vitoriana retratada em *Jane Eyre*<sup>148</sup>.

A cartografia rhysiana inscreve trajetórias imprevistas no romance de Brontë, revelando a alteridade e a diferença no jogo intertextual do qual é constituída. Pode-se dizer que a revisão da narrativa ficcional de Brontë, elaborada por Rhys, produz uma interpretação desconstrutora das representações culturais contidas no romance vitoriano. Acima de tudo, *Vasto Mar de Sargaços* é a realização do desejo da escritora de revelar o outro lado da história<sup>149</sup> ao promover uma mudança radical de perspectiva, que coloca a personagem caribenha criada por Brontë, conhecida como “a louca do sótão”, como protagonista do seu romance. A escritora dominicana liberta a personagem “louca” do contexto do romance inglês e a ressignifica a partir de uma perspectiva pós-colonial. Desta forma, o espaço rizomático de *Vasto Mar de Sargaços*, constituído a partir do diálogo intertextual com o romance vitoriano *Jane Eyre*, caracteriza-se por rupturas que causam movimentos de desterritorialização e

<sup>147</sup> When I read *Jane Eyre* as a child, I thought, why should [Charlotte Brontë] think Creole women are lunatics and all that? What a shame to make Rochester’s first wife, Bertha, the awful madwoman, and I immediately thought I would write the story as it might really have been. She seemed such a poor ghost. I thought I would write her a life (RHYS *apud* VREELAND, 1979, p. 235).

<sup>148</sup> Vale a ressalva de que essa é apenas uma das maneiras de ler *Jane Eyre*. O romance de Charlotte Brontë, assim como qualquer outro texto literário, permite diversas vias de entrada, muitas vezes dissonantes entre si. Também é necessário separar os valores e a forma de pensar da escritora Charlotte Brontë daqueles de suas personagens. Rotular textos literários muitas vezes leva a um fechamento das possibilidades de leitura abertas pelo próprio texto.

<sup>149</sup> Em *Vasto Mar de Sargaços* Antoinette diz a Rochester: “Sempre existe o outro lado [da história], sempre” (RHYS, 2012, p. 126). Em diferentes depoimentos, Rhys insiste em reiterar a ideia de que a verdade nunca possui apenas um lado (cf. RHYS, 1985).

processos de reterritorialização, e distingue-se pelos aspectos inventivo e performático da cartografia (cf. DELEUZE E GUATTARI, 2004, p. 11-37). Nesse sentido, é possível aproximar *Vasto Mar de Sargaços* da noção de “livro rizoma” elaborada pelos autores, segundo a qual “[...] o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo [...] o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 20) O princípio da cartografia, por sua vez, impõe um estado constante de jogo, um agenciamento de multiplicidades e intensidades que aponta para um eterno devir. Diferente do princípio da decalcomania, que orienta o pensamento ocidental “arborescente” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 25), o princípio da cartografia zomba da crença na capacidade de representar, ou refletir, o mundo através da linguagem, da ciência e das artes.

Sugestivamente para fins deste trabalho, os autores associam a atividade de escrever à de cartografar, “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). A dissociação entre “escrever” e “significar” indica a recusa a toda orientação em direção a pontos culminantes de significância ou a uma finalidade exterior, que caracterizam a literatura e a cartografia como modos de representação mimética. Além disso, ao aproximar a atividade de escrever da de “cartografar [...] mesmo que sejam regiões ainda por vir”, Deleuze e Guattari aludem à potência criativa de agenciamentos através desses meios.

Os autores contrapõem o “livro-rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 34), ao “livro-raiz”<sup>150</sup>, figura de livro como imagem do mundo, das quais é possível aproximar o romance *Jane Eyre*. Definido pelo caráter experimental e performático do princípio da cartografia, o livro-rizoma indica um mais-além que desloca a concepção de literatura como reflexo do texto social ou da subjetividade do autor. A escrita orientada pelo princípio da cartografia seria, então, caracterizada por “um agenciamento [que] põe em conexão certas multiplicidades” simultâneas de “fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 34). O *modus operandi* do livro-rizoma identifica-se com a noção de “narrativa errante” abordada no segundo capítulo. Como fluxo, não pode ser fixado, a sua está na sua indeterminação e na sua abertura para a multiplicidade, para o devir. O privilégio das categorias espaciais em detrimento da linearidade temporal também aproxima o romance caribenho de Rhys do sistema rizomático elaborado por Deleuze e

---

<sup>150</sup> Os autores distinguem duas figuras de “livro-raiz”, “livro-raiz pivotante” e “livro-raiz fasciculada”. No entanto, para fins dessa abordagem importa apenas a diferença entre “livro-raiz” e “livro-rizoma”.

Guattari. *Vasto Mar de Sargaços* explora outras dimensões espaço-temporais que escapam à lógica racional e extrapolam as coordenadas da ficção de cunho realista<sup>151</sup>, como o romance. Essas dimensões são muitas vezes reveladas através do sonho e de manifestações inconscientes, outras vezes elas trazem à tona um passado enterrado pela História.

Além disso, o livro-rizoma aponta o limite dos modelos linguísticos estruturais e gerativos, e identifica-se com uma concepção rizomática da língua como uma multiplicidade que se conecta e engloba outras multiplicidades: “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15-16) A atenção dada pelos autores à dinâmica social da linguagem e ao papel dos “agenciamentos coletivos de enunciação” aproxima sua concepção rizomática da língua do conceito de “dialogismo” e “heteroglossia” de Bakhtin, que serão abordados mais adiante neste capítulo.

Nessa abordagem aproximo *Vasto Mar de Sargaços* do livro rizoma e o romance *Jane Eyre* do livro-raiz, um livro que em muitos aspectos se apresenta como um “retrato da realidade”, um reflexo do mundo. Essa perspectiva é endossada pela predominância, em *Jane Eyre*, do discurso dos protagonistas Jane e Rochester, que não são confrontados ou desmentidos por pontos de vista que possam competir com a sua posição de autoridade e de verdade. Desse modo, identifico o romance de Brontë também como um romance monológico nos termos de Bakhtin, o que endossa a sua configuração de livro-raiz. Ademais, a visão subjetiva de mundo dessas personagens coincide com a visão maniqueísta do discurso colonial e da missão civilizatória imperialista, e suas pressuposições de verdade apoiadas pelo racionalismo e cientificismo. Esses aspectos também corroboram a aproximação entre *Jane Eyre* e a ficção de cunho realista.

*Jane Eyre* foi escrito pela inglesa Charlotte Brontë no início da década de 1840<sup>152</sup>, e publicado sob o pseudônimo masculino de Currer Bell em 1847<sup>153</sup>. O romance é narrado em primeira pessoa pela protagonista Jane Eyre, que conta a sua trajetória desde a infância pobre no orfanato até o seu trabalho como governanta em Thornfield Halls, e finalmente o seu

---

<sup>151</sup> Nessa abordagem aproximo o romance *Jane Eyre* do livro raiz, um livro que em muitos aspectos se apresenta como um “retrato da realidade”, um reflexo do mundo. Essa perspectiva é endossada pela predominância do discurso dos protagonistas Jane e Rochester, que não são confrontados ou desmentidos, por outros pontos de vista que ameacem a sua posição de autoridade e de verdade, por isso o romance de Brontë pode ser identificado como um romance monológico nos termos de Bakhtin. Ademais, a visão subjetiva de mundo dessas personagens coincide com a visão maniqueísta do discurso colonial e da missão civilizadora imperialista e suas pressuposições de verdade apoiadas pelo racionalismo e cientificismo, aspectos que também corroboram a aproximação entre *Jane Eyre* e a ficção de cunho realista.

<sup>152</sup> Sugestivamente, o mesmo período em que a história de *Vasto Mar de Sargaços* tem início na Jamaica.

<sup>153</sup> O nome verdadeiro da autora é revelado em 1848.

casamento com Edward Rochester, dono da propriedade Thornfield e membro alta sociedade<sup>154</sup>. A história acompanha, portanto, a trajetória de progresso e ascensão social da protagonista. O romance vitoriano ficou conhecido pelo pioneirismo em retratar a trajetória de progresso de um sujeito feminino individualista.

*Jane Eyre* desafiou, de diversas maneiras, as convenções e a moral da sociedade vitoriana conservadora e patriarcal que retratava, assim como as convenções literárias do romance realista. O fato de ter como protagonista e narradora uma mulher sem família, e da classe baixa inglesa, possibilitou deslocamentos e perspectivas inusitadas para os padrões da época. De acordo com Sally Minogue no seu prefácio à edição inglesa citada neste trabalho, as questões morais encontradas pela protagonista, na sua conquista individual por um espaço de autonomia e liberdade, levam Brontë não só a explorar novas formas de conceber a relação sujeito [*self*] – mundo, mas também a desafiar as convenções da própria ficção vitoriana realista na qual o romance se situava (cf. MINOGUE, 1999, p. VII). Minogue também observa que, ao longo do tempo, o romance foi lido por diversas perspectivas - marxista, feminista, psicanalítica, pós-colonialista, e explorado em seus aspectos alegóricos, psicológicos, simbólicos, ou como romance de formação. No entanto, ela adverte que é preciso cautela em relação a leituras que enquadram o romance em abordagens e modelos. Se por um lado eles permitem mergulhos produtivos no romance, por outro, a forma idiossincrática da trajetória de progresso da personagem, assim como a riqueza do texto de Brontë subvertem tais enquadramentos. (cf. MINOGUE, 1999, p. IX)

A luta individual de Jane para vencer os obstáculos em direção ao seu progresso individual é marcada por conquistas, muitas delas atribuídas a sua inteligência, caráter, senso de justiça, trabalho, determinação, capacidade de superação. O êxito da protagonista é coroado pela sua realização pessoal através de um casamento feliz e apaixonado, além da conquista de riqueza material e prestígio social. Essa perspectiva de leitura centrada na figura da protagonista do romance direcionou o foco das críticas de *Jane Eyre*, que durante muito tempo esteve centrado em abordagens feministas<sup>155</sup> que a celebravam como protótipo da mulher individualista bem-sucedida.

Entretanto, para fins deste trabalho o mais importante é explorar as representações culturais coloniais contidas no romance de Charlotte Brontë, especialmente a representação do sujeito colonial Bertha Mason, assim como as implicações entre o seu destino e o da

---

<sup>154</sup> *Jane Eyre* acompanha de forma detalhada o desenvolvimento (físico, moral, social, psicológico) da personagem Jane ao longo do tempo, desde a infância até a maturidade. Desta forma, o romance pode ser classificado também como um *Bildungsroman*, ou seja, um romance de formação.

<sup>155</sup> Principalmente a partir da crítica feminista anglo-americana da década de 1970.

personagem Jane Eyre. Essa discussão será provocada pelo diálogo com o ensaio “Três textos de mulheres e uma crítica do imperialismo” [“Three women’s texts and a critique of imperialism”] de Gayatri Spivak. O ensaio, publicado pela primeira vez em 1985 (SPIVAK, 1986, p. 262 – 280), destaca-se pelo papel precursor que desempenhou ao ler o romance sob uma perspectiva pós-colonialista, assim como por questionar as leituras críticas feministas da década de 1970, que celebravam a trajetória da protagonista de Brontë como modelo de constituição do sujeito feminino individualista. Spivak revisou e publicou o ensaio com modificações em 1999. (SPIVAK, 1999, p. 112 - 148) O texto citado neste capítulo é um recorte do primeiro<sup>156</sup>, publicado em *The post-colonial studies reader*. (SPIVAK, 1995, p. 269 – 272)

No seu ensaio, Spivak propõe-se a examinar as representações culturais do sujeito nativo à luz do que chama de “axiomática do imperialismo”. (SPIVAK, 1995, p. 271) A escritora indiana começa o seu texto advertindo que qualquer leitura da ficção britânica do século dezenove é obrigada a considerar o projeto britânico do imperialismo. Spivak ratifica que o projeto imperialista, levado à sociedade civil como a missão social da Inglaterra, consistiu em parte crucial da representação cultural da Inglaterra para os ingleses, e a literatura desempenhou um papel fundamental neste processo. (cf. SPIVAK, 1995, p. 269)

A leitura de Spivak do romance *Jane Eyre* subverte o foco da constituição da mulher individualista. Spivak contrapõe a figura da individualista, Jane Eyre, à da nativa subalterna, Bertha Mason, que aparece dentro do discurso apenas como um significante, e excluída da norma vigente do individualismo. Nesse sentido, Spivak denuncia leituras do romance que apagam a individualidade de Bertha, como aquelas que a consideram “apenas em termos psicológicos, como o duplo escuro de Jane” (SPIVAK, 1995, p. 271, tradução nossa)<sup>157</sup>.

Spivak defende que o individualismo feminista do século XIX extrapola o âmbito familiar, e inclui o projeto mais amplo da constituição do sujeito, parte da missão imperialista. Este projeto vai muito além da questão da reprodução sexual, envolvendo “o projeto de construção da alma” (SPIVAK, 1995, p. 271, tradução nossa)<sup>158</sup> do sujeito colonial, considerado, pelo olhar europeu e para os fins imperialistas, como um ser não totalmente humano. A fala de um dos personagens de Brontë, o missionário St. John Rivers<sup>159</sup>, ilustra

<sup>156</sup> O recorte do primeiro ensaio de Spivak, no livro *The postcolonial studies reader*, contempla a parte que se refere a *Jane Eyre* e *Vasto Mar de Sargãos*. A análise feita por Spivak do texto *Frankenstein*, de Mary Shelley, não consta neste recorte.

<sup>157</sup> “only in psychological terms, as Jane’s dark double” (SPIVAK, 1995, p. 271).

<sup>158</sup> “the project of soul making” (SPIVAK, 1995, p. 271).

<sup>159</sup> Este trecho foi citado por Spivak no seu segundo ensaio, no entanto cito aqui as edições inglesa e brasileira com as quais trabalho.

esse projeto de constituição do sujeito, ou “construção da alma”, implicado no imperialismo inglês:

Como abdicar? Essa é a minha vocação. Minha grande obra. Meus alicerces se firmam na terra para uma mansão no céu. Minhas esperanças de estar entre aqueles que renunciaram a todas as ambições pela glória de melhorar seus semelhantes, de levar o conhecimento ao reino da ignorância, de substituir a guerra pela paz, a servidão pela liberdade, a superstição pela **religião**, o medo do inferno pela esperança do **paraíso**. Devo abdicar disso? Isso me é mais precioso do que o sangue que corre em minhas veias. Isso é o que almejo e para o que vivo. (BRONTË, 2014, p. 640, grifo nosso)<sup>160</sup>

A fala de St. John Rivers fundamenta o pressuposto de Spivak de que a barbárie do projeto imperialista é justificada pela noção de evolução e progresso da raça humana. Desta forma, através do projeto de construção da alma, “o ‘sujeito’ nativo é não exatamente um animal mas o objeto do que pode ser denominado o terrorismo do imperativo categórico... .” (SPIVAK, 1995, p. 271, tradução nossa)<sup>161</sup> Tomando como exemplo a personagem caribenha de *Jane Eyre*, Spivak considera a caracterização de Bertha como um ser indeterminado, na fronteira entre o humano e o animal, como uma forma de legitimar a violação da sua humanidade (cf. SPIVAK, 1995, p. 271). Por conseguinte, o projeto de construção de alma daquilo que nem pode ser considerado “Outro”, pois não é visto como humano pelo europeu, é autorizado por um campo discursivo que extrapola os limites da lei humana, apontando para um ideal divino. As palavras do missionário St. John Rivers, “céu”, “paraíso”, “religião”, assim como sua lógica maniqueísta, atestam essa condição.

O argumento elaborado por Spivak apoia-se na ideia de que o imperialismo como missão social cria um campo discursivo que dá sentido à trajetória de ascensão da protagonista Jane, que pode ser, então, deslocada da posição de anti-família, para o status de família legal, ao casar-se com Rochester. (cf. SPIVAK, 1995, p. 271) Considerando que o casamento da protagonista Jane Eyre só é possível graças à morte da primeira esposa de Rochester, a jamaicana Bertha Mason, Spivak denuncia que para que Jane possa se tornar a heroína feminista individualista da ficção britânica, é necessário que Bertha ponha fogo na casa e mate-se. A morte de Bertha é interpretada pela escritora indiana como uma alegoria do

<sup>160</sup> “Relinquish? What! my vocation? My great work? My foundation laid on earth for a mansion in heaven? My hopes of being numbered in the band who have merged all ambitions in the glorious one of bettering their race – of carrying knowledge into the realms of ignorance – of substituting peace for war – freedom for bondage – religion for superstition – the hope of heaven for the fear of hell? Must I relinquish that? It is dearer than the blood in my veins. It is what I have to look forward to, and to live for (BRONTË, 1999, p. 331).

<sup>161</sup> “[...] the native ‘subject’ is not almost an animal but rather the object of what might be termed the terrorism of the categorical imperative....”

sujeito colonial que se auto-imola para a glorificação do colonizador. (cf. SPIVAK, 1995, p. 272)

Os argumentos de Spivak são explorados por John McLeod (2010, p. 173 – 185)<sup>162</sup> na sua leitura de *Jane Eyre*, que examina os contextos coloniais presentes no romance de Brontë, dentre eles, aquele relacionado à economia colonial. Partindo do estudo realizado por Susan Meyer, em *Imperialism at home: race and victorian women's fiction*, McLeod ressalta a influência econômica do projeto imperialista no destino dos protagonistas. Ele destaca, por exemplo, que em *Jane Eyre*, a herança de vinte mil libras recebida pela protagonista, que sem dúvida contribui para assegurar o seu casamento com um homem da classe alta inglesa, é proveniente de um tio de Jane que trabalha na ilha da Madeira como agente de um produtor de vinho da Jamaica, envolvido com o tráfico de escravos. Além disso, a riqueza de Rochester é oriunda do dote de trinta mil libras que recebeu pelo seu casamento com a caribenha Bertha, uma vez que a lei inglesa o privou do direito à herança paterna por ser o filho caçula. Desta forma, a ascensão social da protagonista Jane, e o conforto material desfrutado pelos protagonistas só são possíveis graças à exploração econômica colonial (cf. McLEOD, 2010, p. 174 - 175).

Em última análise, pode-se dizer que a leitura realizada por Spivak é crucial não só por sublinhar o efeito determinante do projeto imperialista no romance vitoriano de Brontë, mas principalmente pelo foco naquilo que ela denomina a axiomática imperialista. Spivak insiste na maneira pela qual o projeto imperialista opera discursivamente, apontando o papel fundamental da criação de um campo discursivo legitimador do projeto imperialista, que através da afirmação do seu conhecimento como verdade autorizada, torna-se capaz de exercer o seu domínio. O fato de que a dominação colonial opera de maneira discursiva, por isso mesmo opera rizomaticamente, conforme teorizado por Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2001, p. 207) e abordado anteriormente neste capítulo, é fundamental para a leitura de *Vasto Mar de Sargaços*. Rhys, na sua releitura de *Jane Eyre*, procura deixar evidente que o discurso autorizado de Rochester, sobre questões como diferenças culturais e nacionais, raça, gênero, sanidade, religião, etc., e o amparo que ele recebe da lei inglesa constituem os fatores legitimadores do domínio de Rochester sobre Antoinette. Esses discursos legitimados pela dominação colonial permitem que o jovem aventureiro inglês roube da sua esposa caribenha não só a sua riqueza material, mas o seu espírito, ao confiná-la como louca.

---

<sup>162</sup> John McLeod também dialoga com o ensaio de Spivak (1986).

A relação entre a ficção britânica e o projeto imperialista também foi explorada por outros autores, com publicações posteriores ao texto de Spivak. Dentre eles, destacam-se a referência indispensável do livro *Cultura e imperialismo* de Edward Said (1995), lançado em 1993, e *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literature*, de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (2002), publicado em 1989, e que consiste numa das principais articulações teóricas sobre a relação entre textos pós-coloniais e questões associadas à cultura pós-colonial. A série de debates proposta por *The empire writes back* evidencia a maneira como a variedade de textos abordada pelos autores promove uma revisão de concepções eurocêntricas sobre língua e literatura.

Para fins da discussão sobre a relação entre cultura britânica e o projeto imperial neste trabalho, é relevante destacar a concepção de leitura contrapontual elaborada por Said em *Cultura e imperialismo* (1995), a partir da abordagem que faz de *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen. Said tem como ponto de partida a noção de contraponto da música clássica ocidental, em que “vários temas se opõem uns aos outros”, resultando numa “polifonia” em que há “ordem e concerto, uma interação organizada que deriva dos temas, e não de um princípio melódico ou formal rigoroso externo à obra.” (SAID, 1995, p. 87) De forma análoga, Said se dispõe a ler o modelo imperialista que molda os romances ingleses desagregando-o de qualquer princípio teórico geral baseado em códigos incorporadores, universalizantes e totalizantes, através de uma perspectiva contrapontual, que leva em consideração os comprometimentos locais, as sobreposições e interdependências entre o conjunto imperialista e os lugares periféricos que serviram como colônias. (cf. SAID, 1995, p. 87)

Partindo da consideração de que o imperialismo é um processo que ocorre como parte da cultura metropolitana, Said propõe-se a relê-lo “não de forma unívoca, mas em contraponto”, ou seja, “com a consciência simultânea da história metropolitana que está sendo narrada e daquelas outras histórias contra (e junto com) as quais atua o discurso dominante.” (SAID, 1995, p. 87) Desta forma, ele aponta a maneira pela qual o modelo imperialista é desmontado nos romances ingleses através da história específica da colonização, da resistência e do nacionalismo nativo. Por conseguinte, Said alega que identidades culturais antes concebidas “como essências concedidas pela divindade” passam a ser vistas como “conjuntos contrapontuais”, uma vez que “nenhuma identidade pode existir por si só, sem um leque de opostos, oposições e negativas” (SAID, 1995, p. 88), uma noção de identidade que encontra ressonância nas elaborações de Glissant sobre o pensamento rizomático e na sua Poética da Relação. Neste sentido, o estudo da anglicidade, por exemplo, considerado de

forma contrapontual, pode ser analisado como produto da colaboração entre a história africana e o estudo da África na Inglaterra (cf. SAID, 1995, p. 88).

Por esta perspectiva, Said determina que é possível estabelecer um contraponto entre “padrões explícitos dos textos ingleses sobre a Inglaterra e representações do mundo além das ilhas britânicas.” (SAID, 1995, p. 122). De forma significativa para fins deste trabalho, Said alega que “a modalidade intrínseca desse contraponto não é temporal, e sim espacial.” No contexto geográfico da luta das metrópoles europeias pelos impérios, Said reivindica a atenção às questões geográfico-espaciais, observando que, herdeiros que somos do legado de Proust e Lukács, “ficamos tão acostumados a pensar que o enredo e a estrutura do romance são constituídos sobretudo pela temporalidade que temos descurado da função do espaço, da geografia e da localização”. (SAID, 1995, p. 125) Entretanto, é através da atenção dada pela sua abordagem a estas questões que Said consegue identificar a maneira sutil como os fundamentos da expansão imperialistas estão envolvidos em romances pré-imperialistas como *Mansfield Park*. Ao percorrer este romance, por exemplo, Said identifica a forma como em *Mansfield Park* as realidades do poderio britânico no ultramar encontram correspondência nos arranjos domésticos da propriedade Bertram, através da análise daquilo que ele chama de “estrutura de atitudes e referências”. (SAID, 1995, p. 137) Conforme explica, a expressão refere-se a uma “topografia cultural distinta” que revela como “as estruturas de localização e referência geográfica aparecem nas linguagens culturais da literatura, história ou etnografia”. (SAID, 1995, p. 88) Este aspecto, segundo ele, une várias obras individuais que, a não ser por essas estruturas, muitas vezes aludidas de forma bastante sutil, não possuem qualquer outro vínculo entre elas nem com o que ele chama de “uma ideologia oficial do ‘império’”. (SAID, 1995, p. 88)

Duas questões relevantes são destacadas por Said na análise minuciosa que faz do romance *Mansfield Park*. Uma é a conexão entre o que a personagem Fanny faz “como um movimento doméstico ou em pequena escala no espaço” e “os movimentos mais amplos, mais abertamente coloniais de sir Thomas”, como dois movimentos interdependentes (SAID, 1995, p. 130). Esta relação demonstra, segundo Said, a maneira como Austen considera a importância de um império para a situação doméstica no romance. A outra questão é o significado de Antígua em *Mansfield Park*, a colônia inglesa na qual sir Thomas possui fazendas de cana-de-açúcar, fonte da sua riqueza. A pergunta proposta por Said é “por que Austen escolhe Antígua para fundar a riqueza do sir Thomas?” (SAID, 1995, p. 130 – 131) Said conclui que, ao ler o romance, fica evidente a ideia de que “por mais isolado e ilhado que fosse o local inglês (por exemplo, Mansfield Park), ele requer um sustento ultramarino. A

propriedade de sir Thomas no Caribe teria que ser uma fazenda de cana com trabalho escravo (abolido apenas na década de 1830)”, fato que Austen tinha plena consciência, conforme asseverado por Said (1995, p. 131). A riqueza advinda de Antígua, portanto, é aquilo que proporciona as “melhorias domésticas” para os personagens de *Mansfield Park* (SAID, 1995, p. 135) e que, segundo observa Said, “aos olhos de Austen se converte em propriedade, em ordem e, no final do romance, em conforto, como um bem adicional”. (SAID, 1995, p. 132)

A leitura contrapontual realizada por Said de textos literários canônicos, como a de *Mansfield Park*, amplia a discussão proposta por Spivak acerca do romance *Jane Eyre*, revelando a complexidade e o aspecto multifacetado, e ao mesmo tempo delicado, da relação entre cultura e imperialismo. Nesse sentido, a articulação contrapontual é valiosa para a abordagem da ligação entre o romance *Jane Eyre* e sua implicação no projeto imperialista, que, conforme defendido por Spivak, aparece no romance como missão social da Inglaterra, e também como parte crucial da representação cultural da Inglaterra para os ingleses (cf. SPIVAK, 1995, p. 269).

A abordagem de Spivak sobre o papel fundamental desempenhado pela missão colonizadora em *Jane Eyre* encontra ressonância nas elaborações de Said, que procura evidenciar a forma como o espaço socialmente autorizado e desejável na Inglaterra ou Europa metropolitana está intimamente associado aos mundos periféricos a eles subordinados, definindo as atitudes sobre “o domínio, o controle, o lucro, a ascensão e as conveniências - que crescem com uma força assombrosa do século XVII ao final do século XIX”. (SAID, 1995, p. 88) Significativamente para a abordagem proposta neste trabalho, Said reivindica que essas estruturas identificadas por ele nos textos literários analisados “estão ligadas ao desenvolvimento da identidade cultural britânica, como essa identidade imagina a si mesma num mundo concebido em termos geográficos”. Esse aspecto será explorado tanto na próxima seção, em que serão discutidos os espaços subalternos do sujeito colonial no romance *Jane Eyre*, quanto posteriormente na abordagem de *Vasto Mar de Sargaços*. Em ambos os romances, os espaços ocupados pelos sujeitos coloniais são definidos pelas ideias a respeito das raças e territórios dependentes, por questões sutis da avaliação moral, em última análise, pela “estrutura de atitudes e referências” (SAID, 1995, p. 88), conforme articulada por Said.

### 3.3 JANE EYRE: OS ESPAÇOS SUBALTERNOS DO SUJEITO COLONIAL

Um dos aspectos que chamam a atenção do leitor tanto de *Jane Eyre* quanto de *Vasto Mar de Sargaços* é que os espaços do império britânico e os espaços coloniais são

incomunicáveis, separados por um vasto e incomensurável vão, figurado no romance de Rhys pelo espaço quase inavergável do Mar de Sargaços. Esse mundo, marcado pela fissura, é apresentado como um mundo dividido pela lógica binária da história imperial, ou seja, por um discurso maniqueísta<sup>163</sup>, que demoniza o Outro cultural e, sob a justificativa da suposta nobreza da missão colonizadora, classifica o mundo entre bons e maus, superiores e inferiores, civilizados e selvagens<sup>164</sup>.

Uma leitura atenta da caracterização dos espaços coloniais em *Jane Eyre* torna patente a concepção imperial de espaço (história) como um palco, em que é dramatizado o tema universal da imposição de uma ordem, a “ordem” eurocêntrica, diante da dimensão supostamente “caótica” do mundo colonial, conforme observado por Paul Carter no seu ensaio “Spatial history” [“História espacial”]. (CARTER, 1995, p. 375 – 376) Para Carter, a história imperial elimina o mundo dos sujeitos históricos e das escolhas espaciais, erigindo, meio à multiplicidade inapreensível da experiência histórica, uma história única, que tem como pretensão instaurar a ordem no caos. (cf. CARTER, 1995, p. 376)

Num ponto crucial de *Jane Eyre*, Rochester reporta a Jane o momento da sua decisão de deixar o Caribe, voltar para a Europa, e manter confinada, na sua propriedade na Inglaterra, a sua esposa caribenha, declarada louca pela autoridade médica inglesa. Essa parte da narrativa é decisiva, não só pela caracterização do espaço colonial como espaço caótico e maligno, mas também por revelar o processo de legitimação da constituição do espaço marginal ocupado pelo sujeito colonial Bertha Mason. Vale a pena fazer uma leitura mais atenta dessas passagens:

Certa noite fui acordado pelos gritos dela. É claro que desde que os médicos diagnosticaram sua loucura, eu a mantive em cativeiro. Pois bem, era uma daquelas noites abrasadoras do Caribe que precedem os furacões daquelas partes. Como não conseguia dormir, resolvi levantar-me e abrir a janela. O ar estava semelhante ao vapor de enxofre, e eu não conseguia refrescar-me. Os mosquitos zumbiam com mal humor em volta do quarto. De onde estava eu podia ver o mar que bramava como se fosse um maremoto. Sobre eles, nuvens negras se formavam. A lua grande e avermelhada estava pondo-se sobre as ondas. Ela lançava o seu olhar sangrento por sobre um mundo que tremia com a agitação da tempestade, como uma bala de canhão. Eu estava fisicamente influenciado pela atmosfera e por aquela cena. Meus ouvidos se encheram das maldições que a louca ainda gritava, e às quais misturava o meu nome com um tom de raiva demoníaca e com um linguajar e tanto! Nem mesmo uma meretriz assumida jamais teve um vocabulário tão sujo como o dela. Apesar de separados por dois quartos, eu ouvia cada uma de suas palavras. As paredes finas das casas do

<sup>163</sup> McLeod (2010, p. 180) também endossa a ideia de que *Jane Eyre* caracteriza-se pela presença marcada do discurso maniqueísta colonial, segundo o qual a realidade é concebida em termos de polaridades, derivadas das oposições entre bom e mal, luz e escuridão, por exemplo.

<sup>164</sup> Esse aspecto é evidenciado através da fala do missionário St. John Rivers, citada anteriormente.

Caribe não opunham qualquer obstáculo aos seus gritos de loba. (BRONTË, 2014, p. 531 – 532)<sup>165</sup>

No excerto acima, é curioso notar que apesar de boa parte do parágrafo ser dedicada à descrição minuciosa do espaço colonial, ele começa e termina com os gritos da esposa caribenha de Rochester. Desta forma, a caracterização da Jamaica por Rochester oferece uma espécie de explicação para a natureza demoníaca e animalesca de Bertha. A natureza da ilha confunde-se com a natureza da sua esposa, ambas parte de um mundo prestes a entrar em ebulição, uma ameaça à integridade física e mental do protagonista inglês. A crença de que a atmosfera do lugar exerce uma influência sobre o caráter e a personalidade dos seus habitantes é reiterada quando o próprio Rochester declara que “estava fisicamente influenciado pela atmosfera e por aquela cena.” Este comentário é justaposto ao seu sentimento de desespero diante da ameaça de perda da sua identidade, aqui simbolizada pelo seu próprio nome, apropriado por Bertha e “misturado” aos seus gritos animalescos e seu vocabulário inferior.

O mundo caribenho é, então, descrito por Rochester como um inferno na terra, um lugar inóspito, sufocante e claustrofóbico, infestado por mosquitos e dominado pela selvageria que, assim como a natureza indomável da sua esposa, ameaça contaminá-lo, roubando-lhe o seu espírito livre e cultivado de homem europeu. Em contraponto à descrição dantesca do espaço da ilha caribenha, a Europa é caracterizada por Rochester como o símbolo da riqueza material e espiritual, da sabedoria e da liberdade, em última análise, das conquistas e do aprimoramento humano. O discurso maniqueísta de Rochester é evidenciado quando o protagonista descreve a sua saída do Caribe e a volta para a Europa como a saída do “inferno” para “a casa de Deus”, ao declarar, “Esta vida é um inferno [...] Tenho o direito de sair daqui se puder [...] Deixe que eu me livre disto tudo, e volte para a casa de Deus!” (BRONTË, 2014, p. 532)<sup>166</sup> Rochester apropria-se do discurso religioso para legitimar as suas ações. Assim, seu

---

<sup>165</sup> One night I had been awakened by her yells – (since the medical men had pronounced her mad, she had, of course, been shut up) – it was a fiery West Indian night; one of the description that frequently precede hurricanes of those climates. Being unable to sleep in bed, I got up and opened the window. The air was like sulphur-steams – I could find no refreshment anywhere. Mosquitoes came buzzing in and hummed sullenly round the room; the sea, which I could hear from thence, rumbled dull like an earthquake – black clouds were casting up over it; the moon was setting in the waves, broad and red, like a hot cannon-ball – she threw her last bloody glance over a world quivering with the ferment of tempest. I was physically influenced by the atmosphere and scene, and my ears were filled with the curses the maniac still shrieked out; wherein she momentarily mingled my name with such a tone of demon-hate, with such language! – no professed harlot ever had a fouler vocabulary than she: though two rooms off, I heard every word – the thin partitions of the West India house opposing but slight obstruction to her wolfish cries. (BRONTË, 1999, p. 271 – 272)

<sup>166</sup> “This life [...] is hell [...] I have a right to deliver myself from it if I can [...] let me break away, and go home to God!” (BRONTË, 1999, p. 272)

livre arbítrio é amparado por uma espécie de justiça divina que permite, inclusive, que ele aja à revelia da lei humana.

A Europa, como espaço relacional, significa uma espécie de ordem restauradora para o caos e a selvageria que caracterizam o mundo caribenho descrito pelo protagonista<sup>167</sup>. Este aspecto é posto em evidência quando lemos que aquilo que recompõe o ânimo e a razão do protagonista, devastado pela atmosfera infernal da noite caribenha é “um vento fresco vindo da Europa” (BRONTË, 2014, p. 533)<sup>168</sup>, trazendo consigo “a verdadeira sabedoria que me consolou naquela hora e me mostrou o caminho certo a seguir.” (BRONTË, 2014, p. 533)<sup>169</sup> É curioso notar que também o espaço físico do Caribe, não só o espírito de Rochester, é restaurado pela influência europeia. Os ventos europeus devolvem o oxigênio e a vida à paisagem sufocante e estagnada do Caribe:

O vento doce da Europa continuava a sussurrar sobre folhas revigoradas, e o Atlântico trovejava em liberdade gloriosa. Meu coração, que havia muito tempo estava seco e queimado, se encheu de vigor e de sangue renovado. Meu ser ansiava por renascimento, minha alma estava sedenta por um gole de água fresca. Vi a esperança reviver e senti a possibilidade de regeneração. De uma arcada florida no fundo do meu jardim contemplei o mar, mais azul do que o céu. Além dele lá estava o Velho Mundo. Era lá que as perspectivas se abriam para mim (BRONTË, 2014, p. 533).<sup>170</sup>

O discurso de Rochester não só demoniza a alteridade do lugar, como apaga a(s) história(s) e a humanidade dos sujeitos coloniais, fundando uma história única, que instaura uma ordem no “caos” (cf. CARTER, 1995, p. 376). A ordem e o progresso europeus são traduzidos, no discurso ao mesmo tempo positivista e religioso de Rochester, pelos anseios de liberdade, esperança e evolução. Assim, as palavras “renascimento” e “regeneração”, no excerto acima, não só sugerem as oposições entre as supostas trevas da ignorância do mundo colonial e as luzes da razão do mundo europeu, como também marcam a saída do inferno e o retorno à casa de Deus. Desta forma, quando Rochester reporta a Jane o momento em que é tomado pela vontade de retornar para a Inglaterra, é

---

<sup>167</sup> Tanto Spivak (1986) quanto McLeod (2010) chamam a atenção para a representação da Jamaica no romance de Brontë, destacando a caracterização da ilha, pelo protagonista Rochester de *Jane Eyre*, como um lugar infernal, e contrapondo este espaço à função restauradora do mundo europeu.

<sup>168</sup> “A wind fresh from Europe”. (BRONTË, 1999, p. 272)

<sup>169</sup> “[...] it was true Wisdom that consoled me in that hour, and showed me the right path to follow.” (BRONTË, 1999, p. 272)

<sup>170</sup> “The sweet wind from Europe was still whispering in the refreshed leaves, and the Atlantic was thundring in glorious liberty; my heart, dried up and scorched for a long time, swelled to the tone, and filled with living blood – my being longed for renewal – my soul thirsted for a pure draught. I saw hope revive – and felt regeneration possible. From a flowery arch at the bottom of my garden I gazed over the sea – bluer than the sky: the old world was beyond; clear prospects opened thus [...]” (BRONTË, 1999, p. 272)

como se ele ouvisse um chamado da própria Esperança, com “e” maiúsculo, personificada. Esse arranjo discursivo confere ao protagonista uma espécie de licença divina para agir conforme a sua vontade e acima da lei. Por conseguinte, apesar de legalmente casado com Bertha, é possível observar o imperativo para um deslocamento para além da lei, que permite que ele se livre da esposa, como quem se livra do próprio demônio:

“Vá”- disse a Esperança. – “Volte a viver na Europa. [...] Pode levar a louca consigo para a Inglaterra. Encerre-a em Thornfield com a atenção e as precauções adequadas. E viaje para onde tiver vontade e forme os novos laços que quiser. Aquela mulher que abusou tanto do seu sofrimento e que sujou tanto o seu nome, ultrajou sua honra e arruinou sua juventude, não é a sua esposa nem você é seu marido. Que esteja cercada dos cuidados que sua doença requer, e terá você feito tudo o que Deus e a humanidade exigem. Que a identidade dela e as ligações dela com você sejam sepultadas no esquecimento. [...]” (BRONTË, 2014, p. 533 – 534)<sup>171</sup>

Amparado por “Deus e a humanidade”, Rochester não só “[sepulta] no esquecimento” a sua ligação com Bertha, ficando livre para casar-se à revelia da lei, mas, significativamente, sepulta também a identidade da esposa no esquecimento.

Aquilo que permite que a identidade de Bertha seja sepultada é, em primeiro lugar, o discurso legitimado dos médicos ingleses que decretaram a sua loucura, autorizando e tornando “natural”, portanto, o ato de Rochester de confiná-la. Na primeira passagem de *Jane Eyre* citada nesta seção do capítulo, em que Rochester descreve a paisagem infernal da noite caribenha, é curioso notar que o seu comentário, “É claro que desde que os médicos diagnosticaram sua loucura, eu a mantive em cativeiro” (BRONTË, 2014, 531), segue uma lógica tão “natural” que aparece de forma incidental no texto, entre parênteses na edição inglesa: (“since the medical men had pronounced her mad, she had, of course, been shut up”) (BRONTË, 1999, p. 272 – 273). Além disso, é válido observar que o comentário é justaposto à descrição dos gritos de Bertha, sugerindo não só que esses gritos demoníacos durante a noite começaram após o seu confinamento, mas também que a “loucura” de Bertha é causada pelo confinamento e não o contrário. Atestados de loucura ou lucidez são as armas usadas pelo aventureiro inglês para garantir o controle sobre Bertha, e assegurar a fortuna que herdou do seu casamento com ela. A arbitrariedade em relação ao “diagnóstico” de Bertha é evidenciada pela observação de Rochester de que “[Bertha] tinha intervalos de lucidez que duravam dias.

<sup>171</sup> “‘Go’, said Hope, ‘and live again in Europe [...]. You may take the maniac with you to England; confine her with due attendance and precautions at Thornfield: than travel yourself to what clime you will, and form what new tie you like. That woman, who has so abused your long-suffering, so sullied your name, so outraged your honour, so blighted your youth, is not your wife, nor are you her husband. See that she is cared for as her condition demands, and you have done all that God and humanity require of you. Let her identity, her connection with yourself, be buried in oblivion [...].’” (BRONTË, 1999, p. 272 – 273)

Às vezes até semanas, durante os quais não dispensava abusos à minha pessoa.” (BRONTË, 2014, p. 534)<sup>172</sup>

Bertha, cuja identidade foi, declaradamente no texto de Brontë, sepultada no esquecimento, ocupa, de diferentes maneiras, uma espécie de “não-lugar” (cf. AUGÉ, 1997) no romance vitoriano de Charlotte Brontë. Significativamente, o espaço físico onde Bertha vive na propriedade de Rochester na Inglaterra, secretamente confinada por seu marido, e vigiada vinte e quatro horas por dia pela empregada Grace Poole, é um quarto sem janela (cf. BRONTË, 2014, p. 507) situado no sótão de Thornfield Hall. O esconderijo de Bertha fica dentro de outro quarto maior, e a sua porta de entrada, encoberta por tapetes, fica escondida. (cf. BRONTË, 2014, p. 366) A respeito do espaço destinado ao longo confinamento de Bertha, Rochester comenta: “Fiquei aliviado quando finalmente pude colocá-la em Thornfield e alojá-la naquele quarto do terceiro andar que ela transformou nestes dez anos no covil de um animal selvagem ou numa cela de duende.” (BRONTË, 2014, p. 534)<sup>173</sup>

Além de ocupar fisicamente uma espécie de não-lugar em Thornfield e na sociedade inglesa, é relevante notar que Bertha não tem voz no texto vitoriano, literalmente, pois não fala, apenas emite sons perturbadores, na visão da personagem Jane Eyre. Além disso, a natureza animalésca da personagem caribenha de Brontë é reiteradamente salientada pela fala impositiva da narradora Jane. Este aspecto pode ser ilustrado pelo episódio em que Bertha, no meio da noite, ataca e deixa ferido o seu irmão, Richard Mason. Jane, que na ocasião ainda ignora a existência da primeira esposa de Rochester, descreve os gritos que ouve como se fossem os rugidos de um animal: “A noite, seu silêncio e sua quietude e tudo o mais foi rasgado por um som selvagem, agudo e estridente que percorreu Thornfield Hall de ponta a ponta.” (BRONTË, 2014, p. 361)<sup>174</sup> Logo em seguida, Jane comenta: “A coisa que se expressara com tamanha fúria teria de se recuperar antes que pudesse repetir o esforço.” (BRONTË, 2014, p. 362, grifo nosso)<sup>175</sup>

Outras referências feitas pela protagonista à misteriosa criatura comparam-na a um “demônio zombeteiro” ou ainda a uma “ave de rapina sequiosa por carniça”. (BRONTË, 2014, p. 369)<sup>176</sup> Em diversos momentos, ambos os protagonistas do romance realista inglês

<sup>172</sup> “she had lucid intervals of days – sometimes weeks – which she filled up with abuse of me (BRONTË, 1999, p. 273).

<sup>173</sup> Glad was I when I at last got her to Thornfield, and saw her safely lodged in that third-storey room, of whose secret cabinet she has now for ten years made a wild beast’s den – a goblin’s cell (BRONTË, 1999, p. 273).

<sup>174</sup> “The night – its silence – its rest, was rent in twain by a savage, a sharp, a shrilly sound that ran from end to end of Thornfield Hall” (BRONTË, 1999, p. 183)

<sup>175</sup> “The thing delivering such utterance must rest ere it could repeat the effort” (BRONTË, 1999, p. 183)

<sup>176</sup> “mocking demon”, “carrion-seeking bird of prey” (BRONTË, 1999, p. 185).

aproximam Bertha de um monstro, enfatizando reiteradamente e por diversas comparações, a sua natureza violenta, selvagem e demoníaca. A relação entre confinamento e a ideia de monstrosidade atribuída ao indivíduo é elaborada por Foucault (2014) em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. No primeiro capítulo da segunda parte deste volume, Foucault trata da temática da transição das formas de punição na passagem do século XVIII para o XIX, quando a noção de cidadania e a consciência de direitos humanos ganham evidência. Nesse momento, Foucault destaca que a punição deixa de ser através da tortura ao corpo e passa a ser o isolamento do indivíduo. Diante desse cenário, Foucault elabora a maneira como a “imagem do monstro ‘vomitado’ pela natureza” (FOUCAULT, 2014, p. 90) confere legitimidade para o seu isolamento com a finalidade de proteger o resto do corpo social:

Constitui-se assim um formidável direito de punir, pois o infrator torna-se o inimigo comum. Até mesmo pior que um inimigo, é um traidor pois ele desfere seus golpes dentro da sociedade. Um “monstro”. Sobre ele, como não teria a sociedade um direito absoluto? Como deixaria ela de pedir sua supressão pura e simples? E se é verdade que o princípio dos castigos deve estar subscrito no pacto, não é necessário, logicamente, que cada cidadão aceite a pena extrema para aqueles dentre eles que os atacam como organização? (FOUCAULT, 2014, p. 89)

No trecho da entrevista que compõe a epígrafe da segunda seção deste capítulo, Rhys indica que a loucura e desumanização de Bertha em *Jane Eyre* aparecem relacionadas a sua condição de mulher crioula (cf. RHYS apud VREELAND, 1979, p. 235). De fato, diversas passagens do romance de Brontë endossam que a caracterização de Bertha como uma espécie de não-pessoa, desprovida de individualidade, mais assemelhada a uma besta selvagem do que a um ser humano, aparece indissociável da questão racial<sup>177</sup>. As descrições físicas da personagem caribenha, tanto por Jane quanto por Rochester, confirmam essa associação. A primeira vez que Jane vê Bertha, no episódio em que a primeira esposa Rochester rasga o véu de noiva de Jane, ela pensa ter visto um ser de outro mundo, um fantasma ou um vampiro. Curiosamente, o aspecto ao mesmo tempo selvagem e sobrenatural de Bertha está relacionado aos seus traços mulatos, conforme evidencia a descrição da sua cor e sua fisionomia, no diálogo entre Rochester e Jane, que ocorre logo após a “aparição” de Bertha para a protagonista:

– Você viu o seu rosto?  
– [...] vi perfeitamente o reflexo do seu rosto e dos seus traços no espelho escuro e quadrangular.  
– E como eram eles?

<sup>177</sup> Este aspecto também é abordado por John McLeod (2012, p. 177).

- Eram medonhos e assustadores para mim. Oh, senhor, jamais vira um rosto como aquele! Era um rosto sem cor, um rosto selvagem. Quem me dera poder esquecer seus olhos vermelhos e terríveis e suas feições sombrias e arrogantes.
- Os fantasmas em geral são pálidos.
- Senhor, esse era cor de púrpura. Os lábios eram grossos e escuros [...] (BRONTË, 2014, p. 491)<sup>178</sup>

A cor escura de Bertha é referida por Rochester em outras passagens, que também evidenciam a associação entre a monstruosidade ou a “coisificação” e a questão racial: “Quando lembro que aquela coisa que voou na minha garganta esta manhã poderia ter colocado seu rosto negro e escarlate sobre o ninho da minha pombinha, meu sangue coagula.” (BRONTË, 2014, p. 535, grifo nosso)<sup>179</sup> Em outra passagem reveladora, Rochester fala a Jane sobre sua busca pela mulher ideal: “Esperava encontrar alguém que me completasse. O oposto da mestiça.” (BRONTË, 2014, p. 537)<sup>180</sup> Logo depois, imbricada à questão racial, ele declara que o principal atributo de sua esposa, o que lhe causa mais desgosto, é a devassidão, a inclinação para a orgia e os vícios (cf. BRONTË, 2014, p. 537). Essas descrições corroboram a hipótese, bastante difundida em discursos coloniais, de que indivíduos mestiços são seres degenerado e animalescos (cf. McLEOD, 2010, p. 177). Fica evidente, no romance vitoriano, que a raça de Bertha e a sua origem caribenha ratificam e fundamentam não só a sua bestialidade, como também a sua insanidade.

Entretanto, é curioso que as descrições de Bertha sejam tão contraditórias. A contradição deve-se principalmente ao comentário de Rochester de que quando a conheceu, a beleza de Bertha era motivo de orgulho em Spanish Town. O próprio Rochester confirma que viu em Bertha uma mulher bela e atraente: “Eu a achei uma linda mulher, parecida até com Blanche Ingram. Alta, morena e majestosa” (BRONTË, 2014, p. 528)<sup>181</sup>, e confessa que havia ficado enfeitiçado pelos encantos e habilidades que a jovem jamaicana exibia. É válido notar também que, no arranjo do casamento, o valor de troca de Rochester está pautado na sua superioridade racial: “Sua família, assim como ela própria, queria segurar-me porque eu era

<sup>178</sup> “Did you see her face?”

“[...] I saw the reflection of the visage and features quite distinctly in the dark oblong glass”

“And how were they?”

“Fearful and ghastly to me – oh, sir, I never saw a face like it! It was a discoloured face – it was a savage face. I wish I could forget the roll of the red eyes and the fearful blackened inflation of the lineaments!”

“Ghosts are usually pale, Jane.”

“This, sir, was purple: the lips were swelled and dark [...]” (BRONTË, 1999, p. 250)

<sup>179</sup> “When I think of the thing which flew at my throat this morning, hanging its black and scarlet visage over the nest of my dove, my blood curdles”. (BRONTË, 1999, p. 273)

<sup>180</sup> “I longed only for what suited me – for the antipodes of the Creole”. (BRONTË, 1999, p. 274)

<sup>181</sup> “I found her a fine woman, in the style of Blanche Ingram: tall, dark and majestic” (BRONTË, 1999, p. 269).

de boa linhagem.” (BRONTË, 2014, p. 528)<sup>182</sup> No entanto, Rochester declara não saber do dote de Bertha, seu valor de troca, e que se casou, não por razões financeiras, mas porque estava deslumbrado e embriagado pela beleza da jamaicana e extasiado pelos sentidos. É interessante também o seu comentário para Jane de que o casamento foi realizado em pouco tempo, “antes mesmo que eu pudesse localizar-se no tempo e no espaço” (BRONTË, 2014, p. 528)<sup>183</sup>, como se ele estivesse contaminado pela atmosfera tóxica do Caribe, sem controle das suas faculdades mentais.

Em *Vasto Mar de Sargaços*, Rochester atribui a sua decisão apressada de casar-se com Antoinette também a uma espécie de embriaguez que o fez perder o domínio total da razão e o impediu de perceber de fato a noiva. Significativamente, o estado de Rochester foi causado por uma febre que começou assim que chegou na ilha caribenha da Jamaica e que durou três semanas. (RHYS, 2012, p. 63) Esse detalhe chama a atenção para a ideia de contágio e infecção do lugar, também ressaltada no texto de Brontë. Para o Rochester de Rhys, a sua futura noiva lhe parece, à primeira vista, cheia de vida, porém selvagem, assim como a natureza da ilha que, de tão exuberante, lhe causa desconforto. Entretanto, a ansiedade e o estranhamento despertados pela alteridade da sua esposa caribenha são levados ao extremo após o casamento, depois da desconfiança levantada pela carta de Daniel Cosway. Sugestivamente, a carta insinua a mestiçagem racial de Antoinette ao mesmo tempo que a acusa de promíscua e potencialmente louca. Mesmo antes da carta de Daniel, Rochester demonstra preocupação excessiva em relação à “pureza” racial sua esposa, o que revela não só a sua ansiedade a respeito da origem crioula de Antoinette, mas também o seu sentimento de superioridade racial. (RHYS, 2012, p. 63)

Outro aspecto que chama a atenção em *Jane Eyre* é a indeterminação em relação às descrições de Bertha feitas pela protagonista Jane. Conforme visto anteriormente, na primeira visão que Jane tem de Bertha, ela é comparada a uma aparição, um vampiro, um fantasma, um vulto (cf. BRONTË, 2014, p. 491- 492). Além disso, é revelador o fato de que a primeira imagem do rosto da mulher misteriosa para Jane, é a do seu reflexo num espelho<sup>184</sup> escuro: “vi perfeitamente o reflexo do seu rosto e dos seus traços no espelho escuro e quadrangular.” (BRONTË, 2014, p. 491)<sup>185</sup>. Chama ainda mais atenção o fato de que, ainda que a imagem de Bertha tenha sido vislumbrada apenas como um reflexo num espelho escuro, Jane assevera

<sup>182</sup> “Her family wished to secure me because I was of a good race; and so did she” (BRONTË, 1999, p. 269).

<sup>183</sup> “[...] almost before I knew where I was” (BRONTË, 1999, p. 269).

<sup>184</sup> Esse aspecto ganha relevância diante da consideração de que o espelho é um espaço bastante significativo em *Vasto Mar de Sargaços* e na obra de Jean Rhys como um todo.

<sup>185</sup> “I saw the reflection of the visage and features quite distinctly in the dark oblong glass” (BRONTË, 1999, p. 258)

que a viu “perfeitamente”, “com distinção” na versão inglesa. A descrição feita pela jovem Jane, quando Rochester a leva para conhecer a esposa caribenha, também confirma a indeterminação da caracterização da personagem caribenha:

Na escuridão, numa das extremidades do quarto, um vulto corria de um lado para o outro. Não era possível dizer à primeira vista se era uma fera ou um ser humano. Tinha-se a impressão de que se arrastava de quatro. Ameaçava morder e rosnava como um estranho animal selvagem. Mas estava coberto por roupas e uma quantidade imensa de cabelo escuro com mechas cinzentas, selvagem como uma juba, encobrendo sua cabeça e seu rosto. (BRONTË, 2014, p. 507)<sup>186</sup>

Nota-se, no excerto acima, que todas as frases que descrevem a figura de Bertha são vagas e incertas. Essa imprecisão é lida por McLeod como uma evidência de como os discursos coloniais fracassam em representar adequadamente o sujeito colonial (cf. McLEOD, 2010, p. 184). Além disso, a passagem acima revela o esforço de Jane em descrever algo que escapa à representação, uma vez que a figura de Bertha permanece indefinível, seja pelo movimento de correr de um lado para o outro, pela escuridão ou pelo rosto encoberto. McLeod também interpreta a imprecisão da descrição de Bertha na narrativa de Jane como um momento de crise num romance realista, que “é empurrado para os seus limites pela presença de um sujeito colonizado rebelde que ameaça escapar aquilo que o sentencia” (McLEOD, 2010, p. 185, tradução nossa)<sup>187</sup>. Por isso, ele sugere que “Talvez neste momento *Jane Eyre* seja mais um texto pós-colonial do que colonial” (McLEOD, 2010, p. 185, tradução nossa)<sup>188</sup>.

Na leitura feita neste trabalho dos espaços subalternos dos sujeitos coloniais em *Jane Eyre* é fundamental considerar a imbricação entre identidade e questões como raça, nacionalidade, classe, gênero. Essas relações, conforme indicado por Rhys na epígrafe da primeira seção deste capítulo, são cruciais para a investigação da espacialidade nos contextos coloniais dos dois romances, pois elas determinam a condição de exílio das personagens caribenhas Bertha Mason e Antoinette. A origem colonial de Bertha e a sua raça mestiça definem o seu (não) lugar tanto na sociedade inglesa quanto no romance realista inglês do século XIX, que é (in)determinado pela perspectiva eurocêntrica, patriarcal e imperialista de Rochester, e da sociedade inglesa. O apagamento da identidade de Bertha, declarado como um ato intencional por Rochester (BRONTË, 1999, p. 272 – 273), e o não-lugar que a

<sup>186</sup> In the deep shade, at the farther end of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face. (BRONTË, 1999, p. 258)

<sup>187</sup> “[...] is pushed to its limits by the presence of an unruly colonised subject who threatens to escape that which sentences her”. (McLEOD, 2010, p. 185)

<sup>188</sup> “Maybe at this moment *Jane Eyre* is more a postcolonial than colonial text”. (McLEOD, 2010, p. 185)

personagem ocupa, física e simbolicamente, evidenciam que não há espaço para uma mulher mestiça de origem caribenha nesta sociedade. Esse aspecto é explorado de forma contundente em *Vasto Mar de Sargaços*, em que Rhys, reiteradamente e de diferentes maneiras, busca afirmar que raça é um lugar, uma posição. A questão racial define a posição indefinida e marginal ocupada por Antoinette e sua mãe, ambas crioulas, assim como determina o não-lugar ocupado por Christophine, que perde sua posição de autoridade, tanto na narrativa<sup>189</sup>, quanto na casa dos Cosway, com a chegada do inglês Sr. Mason, que se casa com a mãe de Antoinette<sup>190</sup>, e mais tarde, na vida de Antoinette, após o seu casamento com Rochester.

É possível afirmar que a questão central em *Vasto Mar de Sargaços* é espacial, não só pela atenção aos detalhes espaciais, ou pela prioridade de categorias espaciais em detrimento de categorias temporais, mas porque o ponto crucial na narrativa é a condição de exílio que marca a protagonista de *Vasto Mar de Sargaços*, e que é definida pelo imperativo da raça, nacionalidade, classe, gênero. A pergunta mais ressonante no romance de Rhys é aquela feita por Antoinette: “Então muitas vezes me perguntei quem eu sou e onde é o meu país e a que lugar eu pertencço e por que eu nasci.” (RHYS, 2012, p. 99)<sup>191</sup> A protagonista, Antoinette/Bertha, procura em vão um lugar de pertencimento entre as duas figuras centrais da sua vida. Uma é a sua ex-babá negra e espécie de mãe substituta, Christophine, a outra, o seu marido inglês, que se casou com Antoinette de acordo com as leis e costumes ingleses. Entretanto, o destino da protagonista de *Vasto Mar de Sargaços*, seu aprisionamento, loucura e morte, é principalmente moldado por dois fatores, pela autoridade patriarcal colonial, e pelo diálogo intertextual que estabelece com *Jane Eyre*.

### 3.4 A ESPACIALIZAÇÃO DA HISTÓRIA EM *VASTO MAR DE SARGAÇOS*

Como espaço rizomático, marcado por processos de territorialização, *Vasto Mar de Sargaços* “reterritorializa” a história de Bertha, o outro colonial silenciado, “desterritorializando” as construções ideológicas eurocêtricas e a visão imperialista e

<sup>189</sup> É importante observar que o nome de Christophine é o primeiro que aparece no romance de Rhys. Sua autoridade é endossada no romance pelo respeito que impõe aos membros da comunidade pelos seus poderes espirituais, e principalmente pelo papel central que ocupa na vida de Antoinette. Com a chegada de cada um dos patriarcas ingleses, Christophine gradativamente perde sua posição e acaba por desaparecer completamente da narrativa, reaparecendo somente em espaços outros, como no sonho derradeiro de Antoinette, que prenuncia a sua morte.

<sup>190</sup> Esses aspectos serão desenvolvidos nos próximos capítulos.

<sup>191</sup> “So between you and I often wonder who I am and where is my country and where do I belong and why was I ever born at all.” (RHYS, 1997, p. 64)

patriarcal sustentadas pelo romance vitoriano. Esse processo acontece através da “espacialização da história” (cf. CARTER, 1995)<sup>192</sup> de Bertha.

Numa instigante reflexão sobre espacialidade e história, Paul Carter denomina “história imperial” a história que desconsidera o espaço, reduzindo-o a um palco no qual os eventos desenrolam-se apenas na cadeia temporal, segundo uma lógica de causa e efeito (cf. CARTER, 1995, p. 375). Para Carter, os objetos e fatos históricos são estrategicamente privados do seu contexto tempo-espacial único, a fim de que possam ser apropriados e legitimados pelo discurso imperial (cf. CARTER, 1995, p. 376). O cenário, ou seja, a realidade material, tempo-espacial, com toda a sua carga histórica, é posta de lado na história imperial, e o foco recai sobre “o homem heróico em seu trabalho épico sobre o palco da história.” (CARTER, 1995, p. 375, tradução nossa)<sup>193</sup> De acordo com Carter, “a espacialidade da experiência histórica evapora diante do olhar imperial.” (CARTER, 1995, p. 376, tradução nossa)<sup>194</sup> Esta espacialidade, que é a própria dimensão da experiência humana, nos fala “das incertezas materiais do tempo e do espaço vividos”. (CARTER, 1995, p. 376, tradução nossa)<sup>195</sup> Desta forma, o conceito de “história espacial” reconhece que “a vida revelada espacialmente é dinâmica, material porém invisível” (CARTER, 1995, p. 376, tradução nossa)<sup>196</sup>. É esta dimensão espacial, feita da matéria própria da vida, que, no entanto, sempre escapa à representação, que Carter opõe às imaginações míticas do objeto da história imperial, com sua linhagem de heróis míticos e seus feitos heróicos, legitimados por um discurso lógico, coerente. Em contraste com a visibilidade da história imperial, está a opacidade do objeto da história espacial, a dimensão do vivido e experimentado, uma história composta por rastros, traços, vestígios de espaços.

A história espacial seria, portanto, aquela que “descobre e explora as lacunas deixadas pela história imperial” (CARTER, 1995, p. 376, tradução nossa)<sup>197</sup>, não com a pretensão totalizadora do historiador, que busca uma “completude autoritária” (CARTER, 1995, p. 376, tradução nossa)<sup>198</sup>, mas como um viajante na sua atividade exploratória. Nesse sentido, Carter compara as narrativas da literatura da história espacial a mapas inacabados, registros de viagem.

<sup>192</sup> Essa ideia tem por fundamento o conceito de “história espacial” [*spatial history*] desenvolvido por Paul Carter (1995, p. 375 – 377).

<sup>193</sup> “[Nature’s painted curtain is drawn aside to reveal] heróic man at his epic labour on the stage of history” (CARTER, 1995, p. 375)

<sup>194</sup> “[...] the spatiality of historical experience evaporates before the imperial gaze”. (CARTER, 1995, p. 376)

<sup>195</sup> “the material uncertainties of lived time and space” (CARTER, 1995, p. 376).

<sup>196</sup> “our life as it discloses itself spatially is dynamic, material but invisible.” (CARTER, 1995, p. 376)

<sup>197</sup> “discovers and explores the lacuna left by imperial history” (CARTER, 1995, p. 376)

<sup>198</sup> “authoritative completeness” (CARTER, 1995, p. 376)

De forma relevante para este trabalho, Carter insiste que a história espacial começa e termina na linguagem. Essas histórias envolvem uma forma metafórica de falar que fundem escrita e paisagem, caligrafia e características geográficas. Antes de qualquer coisa, essas figuras de linguagem revelam que é o ato de nomear que constitui o lugar cultural onde a história espacial começa, “pois pelo ato de nomear um lugar, o espaço é transformado simbolicamente em lugar, isto é, um espaço com uma história.”<sup>199</sup> (CARTER, 1995, p. 377, tradução nossa)<sup>200</sup>

O conceito de “história espacial” é uma via de acesso produtiva para a abordagem da geografia literária rhyisiana. Considerando que o romance *Jane Eyre* é também um espaço que compõe a geografia literária de *Vasto Mar de Sargaços*, pode-se dizer que a espacialização da história de Bertha é realizada na “dobra” do tempo-espaço do romance de Brontë (cf. GLOSSÁRIO DE DERRIDA, 1976, p. 26).

A noção derridiana de “dobra” parte do princípio de que o texto é um tecido de traços que mascara outro texto a princípio oculto. Nesse sentido, *Vasto Mar de Sargaços* mostra a dobra da integralidade da superfície significativa do romance *Jane Eyre*, que é tecido sob a aparência da história da trajetória de progresso da protagonista, que por sua vez culmina com a sua história de amor. A espacialização da história de Bertha por Rhys revela a dobra de *Jane Eyre*, pois traz à tona o desenho relegado dos contextos coloniais e do campo discursivo legitimador do projeto imperialista.

A atenção dispensada à questão espacial, e a descrição detalhada de lugar em *Vasto Mar de Sargaços* revelam, de diversas formas, o lugar geográfico e cultural de Bertha, a personagem sem história do romance *Jane Eyre*. Ao espaço física e simbolicamente restrito e claustrofóbico do quarto-prisão da Bertha de Brontë, Rhys contrapõe os espaços abertos e inexplorados do Caribe, que constituem a própria identidade da personagem. Coulibri, o Jardim do Éden, a estrada velha, o poço de Tia, a casa de Tia Cora, Spanish Town, Massacre, Granbois, ruínas abandonadas, estradas desaparecidas, os espaços recônditos explorados por Antoinette nas ilhas caribenhas, o próprio Mar de Sargaços, o além-mar, a Inglaterra e suas representações culturais para os caribenhos, são lugares que compõem a história espacial de *Vasto Mar de Sargaços* e constituem os traços da cartografia subjetiva da personagem Antoinette / Bertha.

<sup>199</sup> Esse aspecto também é ressaltado por Cruz (2000) na sua análise do poema *Crusoe's Journal* de Walcott.

<sup>200</sup> “For by the act of place-naming, space is transformed symbolically into a place, that is, a space with a history.” (CARTER, 1995, p. 377)

A espacialização da história do sujeito colonial Bertha será explorada ao longo deste trabalho. Ademais, a discussão a respeito da imbricação entre espaço e linguagem, enfatizada por Carter, é ampliada neste capítulo através do exame da estrutura narrativa e do espaço discursivo polifônico de *Vasto Mar de Sargaços* como um espaço marcado pela diversidade de pontos de vista e de vozes narrativas. A espacialização da história de Bertha só é possível através deste mosaico discursivo.

### 3.5. O ESPAÇO POLIFÔNICO DE *VASTO MAR DE SARGAÇOS*

Os caminhos trilhados pelo romance *Vasto Mar de Sargaços*, através do diálogo intertextual com *Jane Eyre*, descortinam espaços marginais inexplorados pelo romance vitoriano. Pode-se dizer que a narrativa ficcional de *Vasto Mar de Sargaços* revela a alteridade que foi suprimida no texto de Brontë, ao substituir o discurso autorizado da protagonista *Jane Eyre* por um mosaico de narrativas de sujeitos coloniais subalternos. Nesse sentido, *Vasto Mar de Sargaços* pode ser lido como o relato de uma comunidade marginal, sobrepujada e abandonada pela História, que faz emergir histórias submersas, recalcadas pela história vencedora dos colonizadores, que de diversas maneiras foi endossada pela visão colonial do romance canônico *Jane Eyre*. A intrusão de múltiplas vozes no romance de Rhys corroboram a noção de espaço rizomático, uma vez que permite uma leitura rizomática segundo a qual diferentes sentidos vêm à tona a partir das interações entre sujeitos e espaços.

Além disso, o caráter polifônico de *Vasto Mar de Sargaços* é enfatizado por sua estrutura narrativa segmentada em três partes desiguais, e com duas vozes narrativas principais em primeira-pessoa. Vale a pena examinar a organização dessa estrutura, uma vez que ela é crucial para a problematização no romance da noção de “verdade”, através do confronto entre os discursos dissonantes dos protagonistas, assim como das vozes que se agregam a cada um deles.

A primeira parte de *Vasto Mar de Sargaços*, que ocupa cerca de um-quarto da narrativa, é a versão de Antoinette. Nesta seção, o leitor se familiariza com as histórias sobre o lugar da infância da protagonista, a Fazenda Coulibri e, após o incêndio que destruiu a propriedade, os relatos sobre a sua vida no convento, onde estudou durante a adolescência como interna. A segunda e mais longa parte do romance é a história contada a partir do ponto de vista do marido inglês de Antoinette, não nomeado, mas identificado intertextualmente

como Edward Rochester<sup>201</sup>. No seu relato, o jovem inglês, recém-chegado no Caribe, conta a própria versão da sua história, assim como das histórias sobre o estranho mundo caribenho e a mulher com quem se casou, além de discorrer sobre as motivações que culminam com a sua decisão de roubar os bens, a identidade, e por fim o corpo e o espírito de Antoinette, ao encarcerá-la como louca. A última parte, e mais curta do romance, é narrada novamente por Antoinette/Bertha, já confinada e diagnosticada como louca, que fala a partir do seu quarto-prisão localizado no sótão da casa onde vive, supostamente há muito tempo<sup>202</sup>, na propriedade de Rochester na Inglaterra. A última narrativa de Antoinette/Bertha é entrecortada pelo relato de sua cuidadora e vigia, Grace Poole, também personagem do romance *Jane Eyre*.

Em termos espaciais, o jogo intertextual com o romance *Jane Eyre* evidencia o aspecto relacional do espaço em *Vasto Mar de Sargaços*, um romance que deve ser lido a partir da relação que estabelece com outro romance. A este respeito, é interessante observar que o próprio Mar de Sargaços é, antes de tudo, um espaço relacional, uma vez que só existe no romance em relação a dois mundos conflitantes, o mundo do inglês vitoriano Rochester e da caribenha Antoinette/Bertha. O caráter relacional do espaço no romance de Rhys é tensionado pela justaposição do tempo-espaço do romance *Jane Eyre*, orientado pela razão cartesiana e pelos valores vitorianos, ao tempo-espaço caribenho, constituído por dimensões imprevisíveis pelo romance vitoriano, como a dimensão dos sonhos, da magia, do silêncio<sup>203</sup>.

O romance caribenho de Rhys conta a história de um relacionamento amoroso corrompido pelas diferenças culturais irreconciliáveis entre os mundos do casal protagonista. O espaço simbolicamente intransponível entre o mundo da caribenha Antoinette e o do seu marido inglês Rochester constitui uma questão central no romance, sinalizada desde o início pela imagem do Mar de Sargaços. A impossibilidade de entendimento entre a “crioula selvagem” e o “jovem aventureiro” da Inglaterra, que vai para o Caribe vender-se como noivo desejável em troca do dote, reflete a trajetória de duas culturas assimétricas, que estão ligadas por uma história de dominação que Rochester procura perpetuar na sua relação com a esposa.

---

<sup>201</sup> O marido de Antoinette permanece inominado ao longo de todo o romance. Essa escolha pode ser interpretada como uma resposta da escritora à renomeação e ao apagamento de tantos nomes através do processo de colonização.

<sup>202</sup> Em *Jane Eyre* sabemos que Bertha está enclausurada há dez anos, através da fala de Rochester no tempo presente da narrativa (BRONTË, 2014, p. 534). Em *Vasto Mar de Sargaços* o tempo cronológico é uma categoria propositadamente ignorada. Os marcadores temporais são substituídos por marcadores espaciais. Desta forma, o tempo cronológico é também substituído pelo tempo lógico da experiência.

<sup>203</sup> A dimensão do silêncio refere-se à opacidade do Caribe de Rhys, que será abordado mais adiante. A história apagada dos sujeitos coloniais subalternos, dos quais Bertha é um símbolo, também alude a este silêncio.

(cf. De FREITAS, 2014, p. 164)<sup>204</sup> A tensão gerada pelos conflitos sociais entre os mundos dos protagonistas é acompanhada pela presença da morte, seja a morte física, simbólica ou espiritual. A morte está presente desde o título do romance, uma vez que a própria topografia do Mar de Sargaços traz consigo a sua imagem, com seus navios abandonados, destroços de embarcações, restos de naufrágios, que boiam embaraçados na rede flutuante de algas de sargaço. Nesse sentido, é significativo que *Vasto Mar de Sargaços* seja uma história em que a morte prove ser mais forte que o amor<sup>205</sup>.

O espaço rizomático de *Vasto Mar de Sargaços*, concebido em termos de “entrelaçamentos e configurações de trajetórias múltiplas, de histórias múltiplas” (MASSEY, 2013, p. 212) é, portanto, também um espaço polarizado por culturas e visões de mundo que se chocam. Nessa perspectiva, pode-se dizer que os protagonistas Antoinette e Rochester representam a subjetividade dos sujeitos colonial e colonizador respectivamente. Na ficção rhyisiana, que coloca em primeiro plano a associação entre lugar e identidade, os valores conflitantes dos protagonistas aparecem associados às questões históricas, sócio-políticas, e culturais, que definem a relação de poder estabelecida entre os seus lugares de origem, e que por sua vez se repete entre os protagonistas.

A(s) história(s) de *Vasto Mar de Sargaços* é (são) contada(s) através de diferentes perspectivas. À narrativa em primeira pessoa de cada um dos protagonistas, somam-se outros falantes, interlocutores e tópicos de fala. A palavra que abre o romance, “Dizem [...]” (RHYS, 2012, p. 11)<sup>206</sup>, assinala, logo no início, a polifonia que caracteriza o romance de Rhys. Ainda nas primeiras páginas, “na opinião [das damas jamaicanas]” (RHYS, 2012, p. 11)<sup>207</sup>, “Outro dia eu a ouvi conversando...”<sup>208</sup>, “Logo os negros começaram a dizer” (RHYS, 2012, p. 12)<sup>209</sup> definem uma narrativa marcada pela presença de muitas vozes. Nesse mosaico narrativo, muitas vezes o sujeito da locução não é logo determinado, mas apenas inferido pelo contexto, como por exemplo no enunciado “– Morar em Repouso do Nelson? Por nada neste mundo. É um lugar azarado” (RHYS, 2012, p. 11)<sup>210</sup>. O leitor sabe que esta fala não é da narradora, pois

<sup>204</sup> A discussão sobre choque cultural, relação de dominação e incomunicabilidade entre o casal protagonista foi tema central do artigo “Tradução e diferença: o mais além da linguagem em *Vasto Mar de Sargaços* de Jean Rhys” (De FREITAS, 2014, p. 161 – 181)

<sup>205</sup> Uma alusão à expressão “o amor é tão forte quanto a morte”, Cantares de Salomão, capítulo 8, versículo 6, do livro Cânticos da Bíblia. O romance expõe também o fracasso das relações entre pais e filhos (Antoinette, Rochester e Daniel são crianças negligenciadas) pela falta de amor.

<sup>206</sup> “They say [...]” (RHYS, 1997, p. 5)

<sup>207</sup> “they thought [...]” (RHYS, 1997, p. 5)

<sup>208</sup> “Another day I heard her talking to [...]” (RHYS, 1997, p. 5)

<sup>209</sup> “Soon the black people said [...]” (RHYS, 1997, p. 5)

<sup>210</sup> “Live at Nelson’s Rest? Not for love or money. An unlucky place.” (RHYS, 1997, p. 5)

ela aparece destacada num parágrafo e introduzida por um travessão, mas quem fala? Esses modos de enunciação se repetem ao longo da narrativa.

Os conceitos de “polifonia” e “dialogismo” de Mikhail Bakhtin (1997) permitem uma leitura produtiva da cartografia literária de *Vasto Mar de Sargaços*, uma vez que ressaltam o papel estruturante da interatividade verbal e da presença da alteridade para a construção do discurso. Esses conceitos permitem também uma leitura mais cuidadosa do caráter rizomático da espacialidade em *Vasto Mar de Sargaços*.

Bakhtin (1997) cunhou o termo “romance polifônico” no estudo realizado sobre a obra do escritor Fiodor Dostoiévski, para discorrer sobre a concomitância de discursos que se cruzavam na prosa literária do romancista, sem que um se sobrepujasse ao outro em termos de dominância. Bakhtin opõe o romance polifônico de Dostoievski ao romance monológico, aquele caracterizado pelo discurso preponderante de um autor-narrador. O conceito de polifonia bakhtiniano evidencia a relação dialógica entre as ideias e pontos de vistas dos diversos sujeitos do discurso. No trecho abaixo, em que o filósofo e pensador russo explora a noção de “dialogismo”, é relevante notar que Bakhtin denomina “heróis”, não apenas os protagonistas ou narradores, mas os diferentes participantes da locução, cujas vozes definem o campo dialógico do texto literário:

Em toda parte é o **cruzamento, a consonância ou dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis**. Em toda parte, **um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente**. O objeto das aspirações do autor não é, em hipótese nenhuma, esse conjunto de idéias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto é precisamente a **passagem do tema por muitas e diferentes vozes, a polifonia** de princípio e, por assim dizer, irrevogável, e a **dissonância** do tema (BAKHTIN, 1997, p. 271, grifo do autor).

Em concordância com a definição bakhtiniana da noção de dialogismo no excerto acima, o caráter polifônico de *Vasto Mar de Sargaços* é evidenciado pela diferentes vozes, que entram em conflito, e que possuem seu próprio ponto de vista, sua validade e seu peso na narrativa. A objetividade de um mundo constituído enquanto unidade pela voz autoral desaparece diante da multiplicidade de consciências, cada uma com a sua própria concepção de mundo. *Vasto Mar de Sargaços* é um romance marcado pela oralidade e pela linguagem cotidiana de diversos falantes. Além disso, no romance caribenho de Rhys, a interação de perspectivas e ideologias, que subvertem umas às outras, colocam em xeque a noção de verdade. Nesse sentido, é relevante notar que a análise bakhtiniana do princípio dialógico que orienta o texto polifônico é produtiva para a leitura de *Vasto Mar de Sargaços*, pois ela

também permite contestar o monologismo, ou arborescência (cf. DELEUZE e GUATTARI, 1995), da ideologia imperialista que orienta o romance *Jane Eyre*. Ainda que o texto de Brontë seja polifônico se visto por outra perspectiva, esse monologismo está presente no projeto imperialista que se impõe, validado pelo discurso religioso, como ideologia dominante. Em *Jane Eyre*, a visão colonial, assim como o discurso imperialista<sup>211</sup> e maniqueísta, por exemplo, se apoiam em uma perspectiva transcendental, conforme visto anteriormente neste trabalho. Essa perspectiva transcendental sobrepõe-se tão decisivamente no texto, que domina todas as práticas, valores, desejos, ideologias, extinguindo ou tornando irrelevante tudo aquilo que a contesta. Nesse sentido, é revelador que a voz de Bertha permaneça inaudível durante toda a narrativa. Da mesma forma, não ouvimos um só falante caribenho. O espaço caribenho retratado em *Jane Eyre* é monológico, concebido como uma tela plana em que Rochester projeta a sua própria visão imperialista sobre o espaço.

A noção de espaço polifônico é amparada pela teoria bakhtiniana na medida em que seus textos constantemente reiteram a natureza social da língua. Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, as relações entre linguagem e a sociedade são colocadas em primeiro plano na sua abordagem, que desenvolve a concepção de signo enquanto efeito das estruturas sociais. Para Bakhtin, “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN, 1995, p. 95). Interessa a Bakhtin a especificidade histórica, cultural e social das práticas discursivas, portanto, a sua atenção está voltada para as práticas discursivas enquanto práticas sociais, não individuais. Diferente da concepção saussuriana, Bakhtin não trata a língua como um sistema fechado, um objeto abstrato ideal. No lugar de elementos linguísticos abstratos (palavra e oração), Bakhtin define como unidade real de comunicação o enunciado, que é único e irrepetível. Para Bakhtin, todo enunciado é dialógico, constituído na relação com o outro, e dotado de uma carga histórica: “antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa do outro).” (BAKHTIN, 1995, p. 293) A própria noção de dialogismo evidencia as implicações sociais das análises literárias feita por Bakhtin. Afinal, a que se refere Bakhtin ao falar do dialogismo, senão do próprio mundo social, composto por múltiplas vozes, pontos de vistas, perspectivas subjetivas, ideologias forjadas a partir dos embates sociais?

---

<sup>211</sup> Aquilo que Spivak denomina "axiomática do imperialismo", ou “o terrorismo do imperativo categórico...” (SPIVAK, 1995, p. 271), abordado neste capítulo.

À luz da noção de dialogismo bakhtiniana, é possível contrastar o espaço (social) polifônico do Caribe de *Vasto Mar de Sargaços* ao espaço (social)<sup>212</sup> monológico do Caribe *Jane Eyre*. Diferente do que acontece em *Jane Eyre*, na visão de mundo dialógica, as personagens têm voz própria, são concebidas como sujeitos, e não coisificadas, tratadas como objetos, como é o caso da personagem caribenha de Brontë, ou daquelas tornadas invisíveis, como os habitantes caribenhos, sujeitos inexistentes em *Jane Eyre*. No espaço monológico do Caribe de Brontë, desprovido de identidade e história, destituído das vozes e histórias dos seus habitantes, não é possível uma visão de mundo dialógica que concebe as práticas discursivas a partir da sua especificidade tempo-espacial.

Para Bakhtin, “o ambiente autêntico de um enunciado, o ambiente em que ele vive e toma forma, é heteroglossia dialogizada, anônima e social como a língua, mas ao mesmo tempo [...] um enunciado individual”. (BAKHTIN, 1981, p. 272)<sup>213</sup> O próprio conceito de heteroglossia parte da ideia de que cada autor cria uma expressão particular e sincrética de uma heteroglossia social. O conceito, que amplia a análise bakhtiniana sobre o dialogismo, ratifica a noção de que qualquer uso da língua é mediado por formas sociais de ver o mundo. Dessa forma a relação entre cada falante e o mundo é mediada por um espaço social em que visões de mundo competem e interagem (cf. BAKHTIN, 1981, p. 291).

A concepção de espaço polifônico só é possível a partir da noção de espaço como produto socialmente construído, conforme teorizado por Bakhtin (1995; 2003) e por teorias como as de Lefebvre (1991), Massey (2013) Santos (1978, 1979, 1996), abordadas anteriormente neste trabalho. No excerto abaixo, essa noção é endossada pela imbricação entre lugar e cultura. A ideia de espaço polifônico deve ser pensada a partir da noção de lugar vivo, habitado, em constante construção e transformação pelas história, cultura e identidade das pessoas do lugar:

Lugar nunca é simplesmente localização, nem é estático, uma memória cultural que a colonização enterra. Assim como a própria cultura, lugar é um estado contínuo e dinâmico de formação, um processo intimamente ligado à cultura e à identidade de seus habitantes. Acima de tudo o lugar é um resultado da habitação, uma consequência das maneiras com que as pessoas habitam o espaço (ASHCROFT, 2001, p. 156, tradução nossa)<sup>214</sup>

<sup>212</sup> Os parêntesis são uma alusão à Lefebvre: “(Social) space is a (social) product”, “espaço (social) é um produto (social)” (LEFEBVRE, 1991, p. 26, tradução nossa).

<sup>213</sup> “The authentic environment of an utterance, the environment in which it lives and takes shape, is dialogized heteroglossia, anonymous and social as language, but simultaneously [...] an individual utterance” (BAKHTIN, 1981, p. 272).

<sup>214</sup> Place is never simply location, nor is it static, a cultural memory which colonization buries. For like culture itself, place is a continual and dynamic state of formation, a process intimately bound up with the culture and the

Há um momento crucial na narrativa de *Vasto Mar de Sargaços*, quando o espaço da Fazenda Coulibri sofre uma transformação radical, a partir da chegada do Sr. Mason, o padraço inglês de Antoinette. Uma das primeiras providências do Sr. Mason foi reformar a propriedade arruinada de Coulibri. Entretanto, a transformação sofrida por Coulibri com a chegada do Sr. Mason foi muito mais complexa e profunda do que a mudança do espaço físico. O comentário de Antoinette, destacado abaixo, chama a atenção para a noção de espaço como produto social e revela a complexidade do tratamento dado à espacialidade nos textos de Rhys. Ao retornar para casa e reencontrar a propriedade modificada pelas reformas feitas pelo seu padraço, Antoinette observa:

Coulibri parecia igual quando eu tornei a vê-la, embora estivesse limpa e arrumada, sem capim no meio das pedras e sem goteiras. Mas parecia igual<sup>215</sup>. [...] Foi o falatório das pessoas sobre Christophine que mudou Coulibri, não os consertos, nem a mobília nova, nem as caras estranhas. O falatório deles sobre Christophine e *obeah*<sup>216</sup> foi o que mudou a casa. (RHYS, 2012, p. 25)<sup>217</sup>

O “eles”, referido por Antoinette em “falatório deles” diz respeito aos ingleses recém-chegados na Jamaica, parentes e amigos do Sr. Mason. Numa das conversas entre “eles”, sobreouvidas por Antoinette, uma mulher ironicamente atribui a escolha insensata do Sr. Mason em casar-se com uma mulher falida aos poderes de feitiçaria de Christophine.

A ideia de que o espaço da fazenda Coulibri foi transformado pelo “falatório” dos ingleses recém-chegados sobre Christophine e *obeah* coloca em evidência a imbricação entre linguagem e espaço (social), tão cara a Bakhtin, e sublinha a associação entre a palavra e a invenção do lugar, destacada por Paul Carter no ensaio “Naming Place” (CARTER, 1995, p. 402 – 406). Além disso, o excerto chama a atenção para o fato de que o lugar, que é fisicamente localizável e palpável, é definido através da cultura e da identidade dos seus habitantes, ou seja, é determinado por processos invisíveis cotidianos, crenças e valores

---

identity of its inhabitants. Above all place is a result of habitation, a consequence of the ways in which people inhabit space (ASHCROFT, 2001, p. 156).

<sup>215</sup> Na versão inglesa é feita a diferença entre “look the same” e “feel the same”, conforme tradução abaixo (RHYS, 1997, p. 14)

<sup>216</sup> De forma superficial, pode-se dizer que *obeah* é um termo usado nas Índias Ocidentais que se refere a práticas religiosas, espiritualistas, de feitiçaria e magia popular que têm suas origens na África Ocidental e que foram trazidas para o Caribe pelos escravos. O lugar ocupado pelas práticas de *obeah* em *Vasto Mar de Sargaços* será mais explorado mais adiante neste trabalho.

<sup>217</sup> “Coulibri looked the same when I saw it again, although it was clean and tidy, no grass between the flagstones, no leaks. But it didn’t feel the same. [...] It was their talk about about Christophine that changed Coulibri, not the repairs or the new furniture or the strange faces. Their talk about Christophine and obeah changed it.” (RHYS, 1997, p. 14)

inconscientes, formas interiorizadas de conceber o mundo, e também por relações complexas e multifacetadas de poder. A (in)definição de lugar no excerto acima endossa, portanto, o caráter rizomático do espaço, evidenciando a natureza dinâmica do espaço como produto (cf. LEFEBVRE, 1991; MASSEY, 2013; SANTOS, 1978, 1979, 1996). O comentário de Antoinette sobre a transformação de Coulibri ilustra a ideia de espaço polifônico defendida neste trabalho ao colocar em primeiro plano os processos invisíveis e cotidianos, como os relatos dos habitantes locais, por exemplo, que fazem o espaço existir como dimensão do vivido, da experiência histórica dos sujeitos que nele habitam.

A transformação de Coulibri também evidencia o caráter rizomático do espaço em *Vasto Mar de Sargaços*, através dos movimentos de desterritorialização e reterritorialização. Nesse sentido, o processo de reterritorialização da propriedade Coulibri, efetuado pelo Sr. Mason, acarreta a mudança na maneira com que a família de Antoinette habitava o espaço, o que fez com que Coulibri se tornasse o alvo do ódio e do rancor da comunidade local. Com a chegada do Sr. Mason, Coulibri deixa de ser a propriedade falida de uma família crioula de ex-donos de escravos, ou seja, uma propriedade que simbolizava as ruínas do sistema escravocrata colonial, e torna-se um lugar próspero, símbolo da poder e do domínio da cultura inglesa.

Na cartografia literária de *Vasto Mar de Sargaços*, os diferentes lugares de fala definidos por posicionamentos relacionados à nacionalidade, classe, gênero e raça são principalmente dramatizados pelas vozes narrativas em primeira pessoa de Antoinette e Rochester. A pluralidade de vozes que ecoam na narrativa são muitas vezes polarizadas entre aliadas ou inimigas de cada um dos protagonistas. Elas irrompem na narrativa sob a forma de fragmentos de conversas sobreouvidas, diálogos, relatos, trechos de cartas, canções, discursos que, em última análise, permitem contestar a supremacia de uma história única. Desta forma, o romance é configurado como uma intrincada rede de vozes cruzadas que colaboram para aumentar a tensão presente em todo o romance entre esses diferentes lugares de fala, que fundamentalmente refletem as posições de dominados e dominadores, as diferentes identidades culturais e os interesses conflitantes dos mundos da jovem caribenha e do seu marido inglês.

Pode-se dizer que a cartografia inventiva de Rhys foi estratégica no seu esforço de expor os diferentes lados da história. Este aspecto é revelado pela própria organização espacial da estrutura narrativa. A segunda parte do romance, narrada por Rochester é quase duas vezes mais longa que as narrativas de Antoinette juntas. Ao dar a palavra ao jovem inglês, no centro e parte crucial do romance, Rhys humaniza o protagonista, expondo suas

fraquezas, motivos, temores. Desta forma, o leitor é levado a considerar a crueldade de Rochester diante da perspectiva mais ampla do seu lugar de origem, o que ressalta a dinâmica entre lugar e identidade tão enfatizada na obra de Rhys. O relato de Rochester permite que o personagem seja visto a partir dos valores e da sua identidade cultural britânica, orientada pela autoridade patriarcal vitoriana. Além disso, o leitor tem uma visão mais humana da figura de Rochester ao tomar conhecimento de fatos sobre a sua vida, como a educação severa e repressora que recebeu, assim como a negligência paterna. Rhys estrategicamente livra o protagonista da posição de algoz, ao situá-lo diante da sua conjuntura familiar e da sua alienação aos valores de uma sociedade materialista e em muitos aspectos desumana.

No arranjo narrativo de *Vasto Mar de Sargaços*, é curioso notar que, apesar da segunda parte do romance ser narrada primordialmente pelo marido não nomeado da protagonista caribenha, a narrativa de Rochester é subitamente interrompida por uma curta seção, separada por asteriscos, em que Antoinette assume a voz narrativa. A intrusão da narrativa de Antoinette causa um desconcerto na lógica racional do discurso do jovem inglês, principalmente porque a voz de Antoinette invade a narrativa de Rochester no momento em que, de acordo com o tempo cronológico da narrativa, ela se encontra adormecida. Essa voz, sem tempo nem espaço localizáveis na narrativa, institui uma outra ordem do discurso, trazendo as dimensões da magia e do sonho, que por sua vez contestam e colocam em suspensão a lógica racional e as verdades incontestáveis, sejam elas científicas, religiosas ou filosóficas, que fundamentam o discurso do protagonista vitoriano. É relevante também observar que a irrupção da voz de Antoinette na narrativa de Rochester traz o relato da visita de Antoinette a sua babá negra Christophine, espécie de mãe substituta da protagonista. A figura e o discurso de Christophine, uma mulher *obeah* temida pelos seus poderes de feitiçaria, esboçam a arquitetura de uma outra lógica, a lógica “do outro lado da história”<sup>218</sup>, recuperado por Rhys na sua versão caribenha do romance de Brontë.

Além disso, o leitor desempenha papel fundamental na narrativa impressionista de Rhys, (cf. BENDER, 1990, p. 75 – 84) contada a partir de fragmentos de histórias, e repleta de lacunas que somente cada leitor pode preencher. Segundo Bender, em ficções impressionistas, “o leitor se depara com narrações múltiplas, limitadas e não-confiáveis a fim de deduzir e julgar o verdadeiro estado de coisas. O enredo é aberto a interpretações múltiplas

---

<sup>218</sup> Em *Vasto Mar de Sargaços*, Antoinette diz a Rochester que “sempre existe o outro lado [da história], sempre” (RHYS, 2012, p. 126). Essa declaração encontra ressonância no romance, uma vez que, em entrevistas, Rhys afirma que foi motivada a escrever *Vasto Mar de Sargaços* pela vontade de contar o outro lado da história da personagem caribenha Bertha Mason de *Jane Eyre*.

e contraditórias.” (BENDER, 1990, p. 78)<sup>219</sup> A verdade está sempre em jogo no texto de Rhys, a própria palavra “verdade” aparece diversas vezes na narrativa. Além disso, há níveis de realidades em constante deslocamento na narrativa. Bender ressalta que em *Vasto mar de Sargaços*, cabe ao leitor, preso nesta rede intrincada de discursos, testemunhar os acontecimentos e fazer seus próprios julgamentos. Como diz o personagem Daniel Cosway, mais um narrador não-confiável do romance, que, no entanto, aqui parece lúcido, “Se isto é verdade ou não, só o senhor pode dizer.” (RHYS, 2012, p. 94)<sup>220</sup>

Em última análise, a tensão que marca a topografia literária de *Vasto Mar de Sargaços* é intensificada pelo universo trazido pelo jogo intertextual com o romance *Jane Eyre*, uma espécie de dimensão paralela para a complexa rede polifônica rhysiana. No centro deste universo onde ecoam tantas vozes, paira, silencioso, o espaço estagnado do Mar de Sargaços. A imagem central deste espaço no romance sugere que, mais eloquente que qualquer voz, é o silêncio trágico que marca a incomunicabilidade entre os mundos dos protagonistas. O vasto mar inavergável que os separa, marca também uma espécie de “terceira margem”<sup>221</sup>, uma dimensão composta de silêncios, que é também o espaço do não-dito, não-representável<sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> “the reader struggles with multiple, limited, unreliable narrations in order to deduce and judge the true state of affairs. The plot is open to multiple, contradictory interpretations.” (BENDER, 1990, p. 78)

<sup>220</sup> “If this is true or not you must know for yourself.” (RHYS, 1997, p. 61)

<sup>221</sup> Uma referência ao conto “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa.

<sup>222</sup> Essa ideia será desenvolvida mais adiante neste trabalho, em diálogo com a noção de “opacidade.” (GLISSANT, 2010) e posteriormente com a noção de entre-lugar. (BHABHA, 1998)

## 4. PALIMSESTOS: OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA EM *VASTO MAR DE SARGAÇOS*

### 4.1 *TEMPS PERDI*: TERRITÓRIOS SOBREPOSTOS, HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS

O sentido da história caribenha surge da tensa conjunção entre o manifesto e celebrado sentido eurocêntrico e a reprimida hermenêutica afro-caribenha. (GIKANDI *apud* RODRIGUEZ, 2008, p. 217, tradução nossa)<sup>223</sup>

A imbricação entre lugar, subjetividade e linguagem<sup>224</sup> indica não só que a identidade do sujeito é indissociável do lugar em que ela é constantemente construída, mas também que o lugar é inseparável dos processos discursivos que o constituem, estando o lugar, portanto, assim como a linguagem, em permanente fluxo, sendo incessantemente transformado. Este aspecto é evidenciado pelo excerto abaixo:

Lugar, portanto, o "lugar" do "sujeito", lança luz sobre a própria subjetividade, porque, enquanto poderíamos conceber a subjetividade como um processo, como Lacan fez, da mesma forma o discurso do lugar é um processo de um contínuo dialeto entre sujeito e objeto. Assim, uma das principais características das literaturas pós-coloniais é a preocupação em desenvolver ou recuperar uma relação de identificação adequada entre o eu e o lugar porque é precisamente dentro dos parâmetros do lugar e sua singularidade que o processo da subjetividade pode ser conduzido. (ASHCROFT *et al.*, 1995, p. 392, tradução nossa)<sup>225</sup>

A reflexão acima também põe em foco a relação entre espaço e história, explorada pela comparação que os autores estabelecem entre lugar e palimpsesto, “o lugar é também um palimpsesto, uma espécie de pergaminho em que sucessivas gerações inscreveram e reinscreveram o processo da história.” (ASHCROFT *et al.*, 1995, p. 392, tradução nossa)<sup>226</sup> A metáfora do palimpsesto não só oferece uma imagem valiosa para a imbricação entre lugar, linguagem, história, mas evidencia as ideias de fluidez, fluxo e processo enfatizadas na

<sup>223</sup> “The meaning of Caribbean history arises from the tense conjugation between manifest and celebrated Eurocentric meaning and a repressed Afro-Caribbean hermeneutics.” (GIKANDI *apud* RODRIGUEZ, 2008, p. 217)

<sup>224</sup> É interessante notar que a palavra “dialeto” usada pelos autores se refere a um tipo de linguagem particular, peculiar a uma região ou grupo social. A escolha evidencia a particularidade da relação de cada sujeito com o lugar, e ao mesmo tempo indica uma rejeição a definições universalizantes sobre o lugar.

<sup>225</sup> Place therefore, the “place” of the “subject”, throws light upon subjectivity itself, because whereas we might conceive subjectivity as a process, as Lacan has done, so the discourse of place is a process of a continual dialect between subject and object. Thus a major feature of post-colonial literatures is the concern with either developing or recovering an appropriate identifying relationship between self and place because it is precisely within the parameters of place and its separateness that the process of subjectivity can be conducted. (ASHCROFT *et al.*, 1995, p. 392).

<sup>226</sup> Place is also a palimpsest, a kind of parchment on which successive generations have inscribed and reinscribed the process of history” (ASHCROFT *et al.*, 1995, p. 392).

aborgadem dos autores sobre lugar, lugar do sujeito. De forma relevante para a leitura de *Vasto Mar de Sargaços*, a metáfora do palimpsesto oferece vias de acesso produtivas ao espaço/texto caribenho de Rhys, aludindo ao que nele se esconde sob as marcas visíveis do domínio colonial, àquilo que subsiste de forma opaca, mas ainda assim viva, inquieta, passível de emergir, vir à tona.

Palimpsesto pode ser definido como “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2010, p. 5). Gérard Genette utiliza a metáfora do palimpsesto para falar de “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação”. Dessa forma, “palimpsesto” ou “hipertexto” designa o diálogo infinito entre os textos, em que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2010, p. 5). A metáfora do palimpsesto como produtividade do texto literário é amparada pelo conceito de “intertextualidade”, elaborado por Julia Kristeva a partir da contribuição dos estudos de Bakhtin sobre polifonia e dialogismo. Segundo Kristeva (2005, p. 68), “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. As elaborações de Genette e Kristeva evidenciam o caráter palimpséstico de *Vasto Mar de Sargaços*, um texto no qual se lê outro(s) texto(s). Rhys escreve *Vasto Mar de Sargaços* sobre o texto de *Jane Eyre*, e ao fazê-lo traz à tona as histórias e formas de conhecimento submersas no texto canônico.

Tendo por foco o espaço enquanto domínio colonial, a analogia entre espaço e palimpsesto chama a atenção para a concepção de espaço como texto que é escrito e reescrito por diversos sujeitos, evidenciando os processos de desterritorialização e reterritorialização implicados na luta imperial. Nesse sentido, a ideia do espaço como um palimpsesto ganha ressonância diante da abordagem da espacialidade sob uma perspectiva pós-colonial, uma vez que no processo de colonização de terras, o império inscreve sobre o espaço/texto colonial o seu próprio espaço/texto, tratando o espaço/texto da cultura nativa como um espaço vazio ou um texto em branco<sup>227</sup>. Nesse sentido, o ato da raspagem do texto anterior do pergaminho, imprescindível neste mecanismo de escrita, pode ser comparado ao processo de controle e posse de territórios do domínio colonial, uma vez que ele envolve a tentativa de apagamento das marcas históricas e culturais do espaço colonial.

---

<sup>227</sup> Esse aspecto será desenvolvido mais adiante neste trabalho.

Para fins da abordagem da espacialidade neste trabalho, é válido observar que o palimpsesto caracteriza-se pelo acúmulo, superposição e cruzamento de significados. Num palimpsesto, apesar de a escrita posterior ocultar a anterior, a raspagem não implica na eliminação dos caracteres precedentes, cujos traços e vestígios permanecem, podendo ser recuperados. Dessa forma, a figura do palimpsesto sugere a existência simultânea de espaços/textos que, ainda que sobrepostos, podem constituir ordens divergentes. Dito de outra forma, a imagem do palimpsesto alude à coexistência do presente com o passado, ainda que a existência do passado seja muitas vezes eclipsada pelo presente, que a torna opaca, ilegível como tal.

Essa noção de simultaneidade encontra eco nas elaborações de Said (1995) acerca da espacialidade e geografia, diante do tema da conquista territorial do imperialismo europeu. Sugestivamente para fins deste trabalho, Said inicia a sua longa reflexão sobre a imbricação entre cultura e imperialismo, título do seu livro, observando que “a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente” (SAID, 1995, p. 33)<sup>228</sup>. Em diálogo com o texto canônico de Eliot, “Tradição e talento individual”, Said chama a atenção para a ideia de que o passado, por mais que esteja enterrado, seja negado ou isolado do presente, possui uma existência simultânea ao presente. Said destaca que os argumentos do ensaio de Eliot possuem um objetivo quase que puramente estético e refletem uma ordem ideal, uma vez que desconsideram os processos de luta pelo poder e o jogo de interesses que determinam a permanência de uma tradição. (cf. SAID, 1995, p. 34) Entretanto, conclui que o mais importante é a ideia que está no centro da reflexão de Eliot sobre a tradição, “a maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas concepções do presente.” (SAID, 1995, p. 34 – 35) Essa conclusão remete às primeiras palavras do livro, reiterando o argumento de que o material do passado tem uma influência crucial sobre o presente, já que a forma como concebemos o passado, o que fazemos dele, é o que determina a nossa maneira de ver e de ser no presente.

Não é à toa que a noção da “invocação do passado” (SAID, 1995, p. 33) não só inicia, mas está no cerne das reflexões de *Cultura e imperialismo* (SAID, 1995). Vista por uma perspectiva pós-colonial, a questão da interação entre passado e presente assume um caráter urgente. A preocupação frequente da literatura e a teoria pós-coloniais com maneiras de “invocação do passado”, para continuar usando o termo de Said, está diretamente relacionada

---

<sup>228</sup> A “longa reflexão” à qual me refiro é o próprio livro *Cultura e imperialismo* (SAID, 2011), uma vez que a citação em destaque são as primeiras palavras do livro. Elas abrem a primeira seção, “Império, geografia e cultura” (SAID, 2011, p. 33 – 46), do primeiro capítulo de *Cultura e imperialismo*, “Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas”.

com os efeitos do colonialismo sobre o passado do povo colonizado. Em *Os condenados da terra*, Fanon chama a atenção para a violência contra o passado do povo colonizado, ao destacar o esforço feito pelo poder colonial para manipular e destruir a cultura, língua, tradições, e marcas de historicidade do lugar: “[...] O colonialismo não se satisfaz em simplesmente impor seu domínio sobre o presente e o futuro de um país dominado. [...] Por um tipo de lógica perversa, ele se volta para o passado dos povos oprimidos, e o distorce, deforma e destrói.” (FANON, 1994, p. 36, tradução nossa)<sup>229</sup>

A metáfora do palimpsesto alude também à ideia de territórios sobrepostos, e, por conseguinte, à simultaneidade de ordens (divergentes) que convivem no mesmo espaço a partir da dominação colonial. Assim como sucessivas inscrições ocorrem sobre a mesma superfície do pergaminho, o controle e posse de territórios coloniais implica na inscrição de uma nova ordem num território já inscrito. A complexidade da convivência de ordens divergentes no mesmo espaço é bastante explorada por Said em *Cultura e imperialismo*, que descreve o objetivo do livro como “uma espécie de exame geográfico da experiência histórica” (SAID, 1995, p. 37). De maneira bastante significativa para este trabalho, Said demonstra, através de diversas formas culturais de poder imperial exploradas pelo livro, como “a luta pela geografia” envolve um conjunto de “ideias, formas, imagens e representações”. (SAID, 1995, p. 38)

A complexidade envolvida na sobreposição territorial é enfatizada por Said, ao declarar que “o imperialismo e a cultura a ele associada afirmam, ambos, a primazia geográfica e uma ideologia do controle territorial. O sentido geográfico faz projeções – imaginárias, cartográficas, militares, econômicas, históricas ou, em sentido geral, culturais” (SAID, 1995, p. 118). Significativamente para a ideia de espaço palimpséstico, Said conclui que a luta pelo império é desencadeada a partir do momento em que o controle imperial é inscrito sobre o espaço social da colônia:

Subjacentes ao espaço social estão territórios, terras, domínios geográficos, as escoras geográficas concretas da luta imperial, e também cultural. Pensar em lugares distantes, colonizá-los, povoá-los ou despovoá-los: tudo isso ocorre na terra, em torno da terra e por causa da terra. A posse geográfica efetiva da terra: em última análise, é disso que trata o império. No momento em que ocorre uma **coincidência** entre o poder e o controle real, entre a ideia do que era (poderia ser, poderia se tornar) um determinado lugar e um lugar concreto: nesse momento se inicia a luta pelo império (SAID, 1995, p. 138, grifo nosso).

---

<sup>229</sup> “[...] colonialism is not simply content to impose its rule upon the present and the future of a dominated country. [...] By a kind of perverted logic, it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures and destroys it.” (FANON, 2004, p. 37)

É válido notar que a palavra “coincidência” remete à imagem do espaço enquanto palimpsesto, uma vez que alude à sobreposição entre a ordem projetada pelo domínio colonial e aquela (in)definida pela vida existente no lugar.

Entre os contos de Jean Rhys, “Temps Perdi” (RHYS, 1987, p. 256 – 274), em particular, alude notavelmente ao caráter palimpséstico do espaço, ao apontar o efeito das sucessivas intrusões na ilha que resultaram no extermínio dos caribes e quase total apagamento das marcas de historicidade do povo indígena que deu o nome ao Caribe. A terceira parte do conto, intitulada “Carib Quarter”, refere-se à Reserva Caribe que Rhys visitou com Leslie, seu segundo marido, em 1936, durante o seu único retorno à ilha onde nasceu e de onde saiu aos dezessete anos. “Temps perdi”, publicado apenas em 1969, é também o nome de uma propriedade em ruínas perto da Reserva Caribe na Dominica.

A narradora começa a seção “Carib Quarter” explicando que *temps perdi* é uma expressão em crioulo e não significa, poeticamente, como no *temps perdu* de Proust, tempo perdido ou esquecido, mas, perda de tempo, trabalho perdido. As palavras *temps perdi* foram esculpidas em uma árvore perto da propriedade, mais de trezentos anos antes da visita da narradora, e a expressão alude ao fato de que a propriedade foi condenada desde o início devido à hostilidade do lugar, cujos furacões e pragas reduziam com frequência os esforços dos que lá viviam a ruínas, trabalho perdido, tempo jogado fora. É interessante notar que, apesar da explicação dada pela narradora sobre o significado da expressão “temps perdi”, no final do conto ficamos com a impressão de que o sentido poético da palavra predomina, aludindo primordialmente ao tempo perdido proustiano, que na história de Rhys refere-se ao tempo esquecido dos caribes, ao que foi varrido da memória histórica pelas sucessivas inscrições da dominação colonial.

Há algumas passagens que merecem destaque no conto como provocação para a reflexão acerca do jogo entre opacidade e transparência implicado na noção de espaço palimpséstico, foco da discussão deste capítulo. Logo no início da seção do conto intitulada “Carib Quarter”, a narradora revela que a sua vontade de visitar a Reserva Caribe, um lugar de difícil acesso e pouco visitado por turistas, tem origem nas representações do povo Caribe que ela conhece através dos livros e de imagens: “Toda a minha vida fui curiosa sobre estas pessoas por causa de um livro que li uma vez, fotografias que vi.” (RHYS, 1987, p. 268, tradução nossa)<sup>230</sup> Essa declaração assinala as interações entre livros e experiência, e também entre livros e a paisagem caribenha, bastante significativas em *Vasto Mar de Sargaços*. Além

---

<sup>230</sup> “All my life I had been curious about these people because of a book I once read, pictures I once saw.” (RHYS, 1987, p. 268)

disso, ela chama a atenção para a transparência redutora dessas representações eurocêntricas diante da opacidade das marcas de historicidade dos caribes. O caráter opaco da história desse povo indígena é reiterado pela narradora quando observa, “sempre que falam sobre os caribes, o que não é muito frequente, o adjetivo é ‘decadente’, embora ninguém saiba muito sobre eles, de uma forma ou de outra, nem nunca irá saber.” (RHYS, 1987, p. 268 - 269, tradução nossa)<sup>231</sup> O comentário chama a atenção para a opacidade enquanto esquecimento histórico. As palavras da narradora, “nem nunca irá saber”, sugerem que a história caribe é um passado que nem pode ser invocado, pois foi deformado, distorcido e destruído pelas ideias, formas, imagens e representações eurocêntricas que dele se apropriaram e a eles se sobrepueram.

Em seguida à declaração acima, a narradora recorda o que sabe sobre o povo caribe. Ela faz menção ao genocídio, ao comentar que existem apenas algumas poucas centenas de caribes nas Ilhas Ocidentais e provavelmente no mundo inteiro, e que eles vivem numa parte da ilha chamada Salybia. Dentre outros aspectos sobre a vida e a história dos caribes, a narradora destaca a crença de que os caribes possuíam duas línguas, as mulheres tinham uma língua secreta que os homens não sabiam. Além disso, ela corrige o seu interlocutor, esclarecendo que os caribes não foram os primeiros nativos das Ilhas Ocidentais, estes foram exterminados pelos espanhóis ou deportados para Hispaniola no Haiti. Os caribes, ou canibais, vieram da América do Sul, quando só havia poucos dos primeiros nativos, que acabaram subjugados por eles.

Entretanto, o que há de mais vivo na memória da narradora sobre os caribes, e que se sobrepõe a tudo mais, é aquilo que viu nos livros, ou seja, o discurso transparente<sup>232</sup> eurocêntrico sobre os caribes. Primeiro, ela comenta com o seu interlocutor sobre uma imagem do volume de “*L’Illustration*, 23 November 1935”, comemorativo ao trezentos anos das Antilhas Francesas, que exibia um retrato de um caribe pintado por um padre, provavelmente no início do século XVIII, intitulado “*Homme Caraïbe Dessiné d’après nature par le Père Plumier*” [“*Homem Caribe Desenhado a partir do modelo vivo pelo Padre Plumier*”]. A narradora descreve minuciosamente a imagem e a expressão do homem caribe, e conclui com o comentário de que “[...] Seus olhos oblíquos [...] pareciam muito selvagens e aterrorizados. Ele era mais o assustado do que o selvagem assustador.” (RHYS, 1987, p. 269,

<sup>231</sup> “whenever the Caribs are talked about, which is not often, the adjective is ‘decadent’, though nobody knows much about them, one way or the other, or ever will know.” (RHYS, 1987, p. 268 – 269)

<sup>232</sup> A noção de “transparência” será abordada logo em seguida através das elaborações de Glissant (2010). De forma superficial, pode-se dizer que o discurso transparente possui um efeito redutor e classificador, que busca enquadrar o outro cultural, compreendê-lo, nos seus próprios termos, ignorando o caráter denso da sua história, ou o que nele não pode ser compreendido, ou seja, a sua opacidade.

tradução nossa)<sup>233</sup> Logo em seguida, ela rememora o relato de um inglês, escrito na década de 1880, sobre o qual destaca o sensacionalismo e a falsidade do discurso, ao declarar “Mas tinha uma imaginação fértil, esse homem.” (RHYS, 1987, p. 270, tradução nossa)<sup>234</sup> Dentre outros aspectos fantasiosos, o conquistador relatava que ele próprio havia aprendido uma língua antiga que as mulheres nativas mantinham secreta, e que era passada, junto com velhas tradições, de mãe para filha.

A narradora evoca, ainda, uma outra imagem dos livros, nítida na sua memória, enquanto anda à cavalo na parte deserta e árida da ilha a caminho da Reserva Caribe. Desta vez, um retrato da recepção calorosa dos nativos que esperam seus conquistadores como se fossem deuses, seguido pelo comentário irônico da narradora:

Fechei os olhos e vi uma das ilustrações do livro sobre os caribes, vívida, completa em cada detalhe. Uma menina morena, coroada de flores, um papagaio no seu ombro, dando as boas-vindas aos espanhóis, os deuses há muito tempo profetizados. Atrás dela, o resto da população se aglomerava, levando presentes de frutas e flores, mas alguns deles muito carrancudos e desconfiados – e como estavam certos. (RHYS, 1987, p. 271, tradução nossa)<sup>235</sup>

Neste ponto do conto, o efeito da sobreposição do domínio colonial faz-se presente em dois níveis. Por um lado, as representações eurocêntricas dos caribes nos livros sobrepõem-se decisivamente a qualquer outra forma de conhecimento sobre o povo caribe. Por outro lado, ao chegar à Reserva Caribe, um lugar que “ninguém mais parece querer visitar”, pois “ninguém parece estar muito inclinado a fazer um longo passeio a cavalo no sol para não ter quase nada para ver no final” (RHYS, 1987, p. 269, tradução nossa)<sup>236</sup>, a narradora encontra um território totalmente inscrito pelo legado da ocupação europeia.

Sugestivamente, estão na Reserva uma delegacia de polícia e uma igreja católica, símbolos do poder do domínio colonial, e nenhum caribe. O policial que recebe os visitantes relata que houve um motim por parte dos caribes na época da construção da primeira delegacia de polícia, que foi queimada por eles. Ele explica que os caribes haviam solicitado ao governo que construísse um hospital e se revoltaram ao perceberem que haviam sido enganados, pois no lugar do hospital construíram a delegacia de polícia. É válido

<sup>233</sup> “[...] his slanting eyes [...] looked very wild and terrified. He was more the frightened than the frightening savage.” (RHYS, 1987, p. 269)

<sup>234</sup> “But he had a lot of imagination, that man” (RHYS, 1987, p. 270).

<sup>235</sup> “I shut my eyes and saw one of the illustrations in the book about the Caribs, vivid, complete in every detail. A brown girl, crowned with flowers, a parrot on her shoulder, welcoming the Spaniards, the long prophesied gods. Behind her the rest of the population crowded, carrying presents of fruit and flowers, but some of them very scowling and suspicious – and how right they were (RHYS, 1987, p. 271).

<sup>236</sup> “Nobody else seemed to want to visit the Carib Quarter, nobody seemed at all anxious to take a long ride in the sun with not much to see in the end” (RHYS, 1987, p. 268).

observar que o hospital é simbólico nesse contexto, pois alude à necessidade de cura do povo caribe. A solicitação feita pelos caribes pode ser lida como um pedido de socorro contra a violência sofrida por eles através da posse e domínio da terra pelos europeus conquistadores. Nesse sentido, o valor atribuído à vida de um caribe é evidenciado pelo relato do policial, que assevera que nada de grave havia acontecido em decorrência do motim, ninguém havia se machucado, apenas dois ou três caribes foram mortos, ao que a narradora acrescenta “deve ter sido um inglês falando.” (RHYS, 1987, p. 272, tradução nossa)<sup>237</sup>.

No Carib Quarter, as únicas “caribes”, se é que assim se pode classificar, eram uma moça que, sugestivamente, não podia andar, e sua mãe, que morava com ela numa das casas da Reserva. A respeito dessas últimas “representantes do povo caribe” naquele local, chama a atenção a forma como são fetichizadas, transformadas em mercadorias, objetos que evocam e tentam corresponder aos relatos sensacionalistas e imagens fantasiosas das representações eurocêntricas sobre os caribes. Esse aspecto fica patente no comentário do policial que serve como guia: “‘Há uma menina bonita caribe’, disse o policial, ‘na casa ali - aquele com o telhado vermelho. Todo mundo vai vê-la e fotografá-la.’” (RHYS, 1987, p. 272, tradução nossa)<sup>238</sup> Em seguida, acrescenta: “Ela e sua mãe ficarão chateadas se vocês não forem. Dê-lhe um pequeno presente, é claro. Ela é muito bonita, mas ela não pode andar. É uma pena, isso.” (RHYS, 1987, p. 272, tradução nossa)<sup>239</sup> A respeito da casa das mulheres supostamente caribes, a narradora enfatiza a quantidade de quadros na parede das Virgens, santos e anjos, assinalando a inscrição católica, mais uma inscrição não representativa daquele povo. Além disso, a narradora aponta a origem mestiça da jovem representante caribe, que tinha “os longos olhos castanhos crioulos e não os pequenos olhos oblíquos dos puros caribes.” (RHYS, 1987, p. 273, tradução nossa)<sup>240</sup>

Ao fim das suas reminiscências acerca da visita ao Carib Quarter, a narradora afirma a sua conexão com o lugar e, indiretamente, com os caribes, “Agora eu estou em casa, onde a terra é, às vezes vermelha e às vezes preta. Nesses arredores, é ocre - uma pele caribe.” (RHYS, 1987, p. 274, tradução nossa)<sup>241</sup> Essa identificação é ratificada no final da seção que antecede “Carib Quarter”, fazendo a transição entre as duas histórias. A narradora de “Temps

<sup>237</sup> “It might have been an Englishman talking.” (RHYS, 1987, p. 272)

<sup>238</sup> “There is a beautiful Carib girl”, the policeman said, “in the house over there – the one with the red roof. Everybody goes to see her and photographs her.” (RHYS, 1987, p. 272)

<sup>239</sup> “She and her mother will be vexed if you don’t go. Give her a little present, of course. She is very beautiful but she can’t walk. It’s a pity, that.” (RHYS, 1987, p. 272)

<sup>240</sup> “long brown eyes of the Creole, not the small, black, slanting eyes of the pure Carib.” (RHYS, 1987, p. 273)

<sup>241</sup> “Now I am home, where the earth is sometimes red and sometimes black. Round about here is ochre – a Carib skin.” (RHYS, 1987, p. 274)

perdi”, que busca refúgio para os dias escuros e frios do longo inverno inglês nas suas memórias, declara que para suportar o clima detestável da Inglaterra, “[ela precisa ser] uma pessoa selvagem, uma verdadeira caribe.” (RHYS, 1987, p. 267, tradução nossa)<sup>242</sup>

A narradora conclui o seu relato da visita à Reserva Caribe fundindo a paisagem às suas memórias do lugar, ao mesmo tempo em que recorda uma canção crioula que ouvia quando vivia na ilha, mas que, assim como a história dos caribes, caiu no esquecimento:

E a canção sobre as árvores de cedro branco. “*Ma belle ka di maman-li* –” (Várias de suas canções começam assim – “Minhas adoráveis meninas disseram a sua mãe,”) “Por que as flores duram apenas um dia?”, diz a menina. “É muito triste. Por que?” A mãe diz: “Um dia e mil anos são a mesma coisa para o *Bon Dieu*.” Eu gostaria de poder lembrar de tudo, mas é inútil tentar descobrir porque ninguém mais canta essas canções hoje em dia. (RHYS, 1987, p. 274, tradução nossa)<sup>243</sup>

A metáfora das flores que duram apenas um dia remete à história dos caribes, que, assim como as flores, e como a canção crioula, teve uma existência efêmera, e caiu no esquecimento. O sentido poético da expressão *temps perdi*, como o tempo perdido ou esquecido proustiano, é, então, retomado no final do conto. O valor espiritual ou simbólico, atribuído pela mãe personagem da canção crioula, parece estender-se também à história dos caribes, que, rememorada pela narradora, ganha vida nova. Esse aspecto nos remete à ideia de “invocação do passado” referida por Said no início de *Cultura e imperialismo*. e também à noção de tempo perdido/recuperado proustiano. As últimas palavras da narradora de “*Tempus perdi*” referem-se a um tempo que, apesar de esquecido, pode ser recuperado, como aquele tempo perdido na memória, que Proust reviveu através do sabor da *Madeleine*, e que o narrador recupera através da arte da escrita. O caráter aleatório do surgimento dessas lembranças é endossado pela narradora, ao afirmar que não escolhemos o que vamos lembrar, o passado não é, para ela, invocado conscientemente, como os gregos antigos invocavam os deuses, mas vem à tona, à revelia de nós mesmos, pela força que, de alguma forma, ele tem. Por isso, a narradora conclui prometendo a ela mesma que, no dia em que deixar Rovelden, a propriedade hostil onde mora na Inglaterra, irá escrever as palavras *temps perdi* num espelho, para que alguém que saiba sobre a verdade a respeito da memória, as leia um dia: “Antes de deixar ‘Rovelden’ eu vou escrevê-las - em um espelho, talvez. Alguém pode vê-las, alguém que saiba sobre os dias que esperam na esquina para serem vividos novamente e que saiba

<sup>242</sup> “I shall be a savage person – a real Carib.” (RHYS, 1987, p. 267)

<sup>243</sup> And the song about the white-cedar trees. “*Ma belle ka di maman-li* -” (A lot of their songs begin like that – “My lovely girls said to her mother,”) “Why do the flowers last only a day?” the girl says. “It’s very sad. Why?” The mother says “One day and a thousand years are the same for the *Bon Dieu*.” I wish I could remember it all but it is useless trying to find out because nobody sings these songs any more (RHYS, 1987, p. 274).

também que você não os escolhe. Eles escolhem a si mesmos.” (RHYS, 1987, p. 274, tradução nossa)<sup>244</sup>

Nesse ponto, é relevante notar que a noção de um tempo perdido/recuperado encontra ressonância na referência que a narradora de “Temps perdi” faz aos “dias que esperam na esquina para serem vividos novamente”. Além disso, a ideia de um tempo perdido/recuperado também está contida na alusão ao significado simbólico do tempo feita pela canção crioula ao afirmar que “Um dia e mil anos são a mesma coisa para o *Bon Dieu*”. O conto alude a uma verdade sobre a memória e sobre o tempo que encontra ressonância na noção de tempo perdido e recuperado proustiano. O tempo perdido para Proust (e recuperado no último tomo) está relacionado à verdade revelada pela arte. Conforme ressaltado por Deleuze (1987, p. 3), o grande tema de *Em Busca do Tempo Perdido* é a “busca da verdade”. Nessa busca, os signos mais ricos são os do amor e os da arte, sendo que os signos da arte são o verdadeiro meio de aprendizado. Segundo Deleuze, Proust não acredita numa boa vontade para se pensar, no exercício voluntário e premeditado do pensamento, ele postula que, desta forma, apenas se chega a verdades abstratas e convencionais. Para ele, mais importante que o pensamento é aquilo que faz pensar: “aquilo que nos violenta é mais rico que todos os frutos da nossa boa vontade ou de nosso trabalho aplicado” (DELEUZE, 1987, p. 30). Nesse sentido, o amor, até o mais medíocre, é mais importante que uma grande amizade, “o amor é rico em signos e se nutre de interpretação silenciosa” e a arte é mais importante que a filosofia, pois o que está envolvido no signo de arte é mais profundo que todas as significações explícitas filosóficas.

A alusão feita pelo conto a uma verdade sobre a memória e o tempo encontra eco na função dos signos artísticos proustianos. Tanto o conto “Temps perdi” quanto o tempo recuperado da arte para Proust aludem a uma verdade alcançada pelo aprendizado e pelo conhecimento, como sumo da experiência vivida. De acordo com a leitura de Deleuze em *Proust e os signos*, os signos artísticos têm uma função reveladora e ordenadora em relação aos outros signos:

Os signos mundanos, os signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas no nível da arte que as essências [sic] são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre os outros campos; aprendemos que elas já se haviam encarnado, *já* estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado (DELEUZE, 1987, p. 38 – grifos do autor).

---

<sup>244</sup> “Before I leave ‘Rovelden’ I’ll write them up – on a looking glass, perhaps. Somebody might see them who knows about the days that wait round the corner to be lived again and knows that you don’t choose them, either. They choose themselves.” (RHYS, 1987, p. 274)

Transmutação da matéria, cabe à arte mergulhar na vida e dela retirar o sumo: o valor e a verdade. Para Proust, a reação dos signos desmaterializados da arte sobre os outros é o que possibilita o aprendizado. No conto, a canção crioula revela uma verdade que é validada pela experiência vivida pela narradora do conto “Temps Perdi”. Essa verdade diz respeito à força do passado no presente e alude ao significado da memória histórica recalçada dos povos dizimados pelos invasores colonizadores.

O conto “Temps perdi” coloca em primeiro plano o jogo entre memória e esquecimento, entre a transparência do discurso europeu e o apagamento da história dos caribes. De forma relevante para este trabalho, Rhys, mais uma vez, faz com que o lugar tenha vida própria, com seus sons, barulhos característicos, suas cores e topografia, descrita em seus mínimos detalhes, que se justapõem à memória da experiência vivida no lugar. Dessa forma, os costumes, as canções, as crenças, os hábitos cotidianos misturam-se à paisagem e aos discursos sobre o lugar. Além disso, o conto remete ao que foi e será para sempre perdido, aos buracos da história, que em *Vasto Mar de Sargaços* está representado pelo espaço geográfico negativo que separa os mundos caribenho e europeu, o Mar de Sargaços.

A noção de lugar como palimpsesto, explorada neste capítulo, coloca em primeiro plano a atenção às marcas de historicidade e camadas de experiência de vida inscritas no espaço. Além disso, as sucessivas inscrições no palimpsesto aludem, como dito anteriormente, aos processos de territorialização envolvidos no controle e posse do domínio colonial. Esses aspectos são fundamentais para uma leitura da espacialidade em *Vasto Mar de Sargaços*. No romance caribenho de Rhys, a complexa interação entre lugar, linguagem, história e identidade, colocada em evidência pela imagem do palimpsesto, assume uma forma tão urgente e contestatória, a partir do choque entre os mundos do casal protagonista, que chega a definir as fronteiras entre lugar e não-lugar, realidade e irrealidade, conhecimento e ignorância, sanidade e loucura, vida e morte.

#### 4.2. TRANSPARÊNCIA COMO APROPRIAÇÃO: A DINÂMICA DE NOMEAR

Em *Vasto Mar de Sargaços* (RHYS, 2012), o jovem inglês, Rochester, recém-chegado às Ilhas Ocidentais, empenha-se na atividade de explorar a geografia da ilha caribenha onde passou a viver, após o seu casamento com a jamaicana Antoinette, a fim de perscrutar o que considera os segredos da ilha:

Comecei a andar bem depressa, depois parei porque a luz estava diferente. Uma luz verde. Eu tinha chegado na floresta e ninguém pode enganar-se com a floresta. Ela é hostil. O caminho estava coberto de mato, mas era possível segui-lo. Prossegui sem olhar para as árvores altas que se erguiam dos dois lados. Passei por cima de um tronco caído cheio de formigas brancas. **Como é que alguém consegue descobrir a verdade?, pensei, e este pensamento não me levou a lugar algum. Ninguém me contaria a verdade.** (RHYS, 2012, p. 100 – 101, grifo nosso)<sup>245</sup>

No excerto acima, em que há a fusão entre espaço interior e exterior, é significativo o fato de que a atividade de Rochester de explorar o espaço físico da ilha se confunda com a sua busca pela verdade. No trecho em destaque, Rochester adentra sem rumo a floresta desconhecida, configurando um traço recorrente na ficção rhyisiana, em que a falta de orientação espacial do personagem reflete o seu estado psíquico. Neste caso, a instabilidade psíquica de Rochester é desencadeada pela ameaça ao seu poder de patriarca vitoriano diante do desconcertante mundo caribenho. Ademais, a passagem ilustra a forma como as figurações de espaço e lugar no texto de Rhys lembram todo o tempo ao leitor de que o Caribe é um mundo que não se deixa ler facilmente. A opacidade do mundo caribenho para o jovem aventureiro está representada textualmente pela descrição do espaço físico por onde ele caminha enquanto reflete sobre o seu desejo de conhecer “a verdade”. A dificuldade da passagem de luz indicada pela “luz verde” entre as “árvores altas que se erguiam dos dois lados”, as ideias de obstáculo e de ameaça sugeridas pelo “tronco caído coberto de formigas brancas”, e o impedimento de acesso ressaltado pela descrição do “caminho coberto de mato” são indícios de que o caminho de Rochester para encontrar as verdades sobre o lugar, e, significativamente, as verdades a respeito dele mesmo, é denso, espesso, cerrado.

Também é reveladora a declaração do protagonista inglês de que “este pensamento não me levou a lugar algum. Ninguém me contaria a verdade.” A busca de Rochester pela verdade não o levaria a lugar algum precisamente porque a própria noção de “verdade” para o jovem materialista vitoriano é desafiada pelo que ele considera o estranho e inescrutável mundo caribenho, regido por uma lógica diversa que escapa à sua possibilidade de compreensão. Rochester tem consciência de que algo sempre lhe escapa, de que há um segredo. O desejo de violar o segredo da ilha e a constatação de que esse segredo lhe é inacessível são evidenciados pela sua fala: “Era um lugar lindo – selvagem, intocado, principalmente intocado, com uma beleza estranha, perturbadora, secreta. E guardava o seu

---

<sup>245</sup> “I began to walk very quickly, then stopped because the light was different. A green light. I had reached the forest and you cannot mistake the forest. It is hostile. The path was overgrown but it was possible to follow it. I went on without looking at the tall trees on either side. Once I stepped over a fallen log swarming with white ants. How can one discover the truth I thought and that thought led me nowhere. No one would tell me the truth.” (RHYS, 1997, p. 65)

segredo. Eu me via pensando: ‘O que eu estou vendo não é nada – eu quero o que ele *esconde* – isso é que tem significado.’” (RHYS, 2012, p. 84, grifo da autora)<sup>246</sup>

No momento em que se embrenha na floresta, Rochester depara-se com rastros de histórias submersas, inscritas na topografia<sup>247</sup> do lugar. Restos de estrada, ruínas abandonadas, sinais de rituais proibidos de *obeah* são vestígios encontrados pelo jovem aventureiro de histórias que subjazem à camada visível e homogênea da história oficial engendrada pelo controle imperial:

A pedra em que tropecei não era uma pedra comum, era parte de uma estrada pavimentada. Tinha havido uma estrada pavimentada ali naquela floresta. O atalho terminou numa clareira. Nela estavam as ruínas de uma casa de pedras, e ao redor das ruínas havia árvores de uma altura inacreditável. Atrás das ruínas, havia uma laranjeira coberta de frutas, com folhas de um verde muito escuro. Um lugar lindo. E calmo – tão calmo que pensar ou planejar pareciam ser coisas sem importância. Pensar o quê, planejar como? Debaixo da laranjeira eu percebi pequenos buquês de flores amarrados com capim. (RHYS, 2012, p. 101)<sup>248</sup>

Com o olhar de um arqueólogo, o aventureiro inglês procura escavar as pistas escondidas no terreno em busca de elucidar os mistérios que insistem em permanecer velados sobre o lugar. Nesse sentido, é relevante observar a conexão entre espaço e história, uma vez que é a atividade de explorar o terreno caribenho pelo jovem inglês que o levará a entrever fragmentos de histórias que, como um texto escrito numa linguagem enigmática, estão inscritos no espaço físico da ilha, assim como estão nas práticas e costumes dos habitantes locais, em lendas, gestos, canções, modos de fazer cotidianos, ou na própria língua crioula dos habitantes locais.

Na sua tentativa de desbravar o interior da floresta da ilha, Rochester perde-se, sem conseguir achar o caminho de volta. Ele é finalmente encontrado, quase ao anoitecer, pelo empregado Baptiste, que sai à sua procura a mando de Antoinette. Ao resgatá-lo, Baptiste é inquirido acerca das coisas sem explicação com as quais Rochester se deparou na sua aventura na floresta:

<sup>246</sup> “It was a beautiful place – wild, untouched, above all untouched, with an alien, disturbing, secret loveliness. And it keeps its secret. I’d find myself thinking, ‘What I see is nothing – I want what it hides – that is nothing.’” (RHYS, 1997, p. 54)

<sup>247</sup> Conforme abordado na seção 3.1, o conceito de topografia inclui não apenas o relevo, mas os aspectos construídos, as práticas culturais, os vestígios de ocupações anteriores. (cf. LEATHERBARROW, 2004, p. 01)

<sup>248</sup> The stone I had tripped on was not aboulder but part of a paved road. There had been a paved road through this forest. The track led to a large clear space. Here were the ruins of a stone house and round the ruins rose trees that had grown to an incredible height. At the back of the ruins a wild orange tree covered with fruit, the leaves a dark green. A beautiful place. And calm – so calm that it seemed foolish to think or plan. What had I to think about and how could I plan? Under the orange tree I noticed little bunches of flowers tied with grass (RHYS, 1997, p. 65).

- Antigamente havia uma estrada aqui; onde ela ia dar? – perguntei.
- Estrada nenhuma – respondeu ele.
- Mas eu vi. Uma estrada *pavé*, como os franceses faziam na ilha.
- Estrada nenhuma.
- Quem morava naquela casa?
- Dizem que era um padre. Père Lilièvre. Ele morou aqui há muitos anos.
- Passou uma criança – eu disse. – Ela pareceu muito assustada quando me viu. Tem alguma coisa errada com esse lugar? – Ele sacudiu os ombros.
- Tem algum fantasma, algum zumbi ali? – insisti.
- Não sei nada sobre essas bobagens.
- Houve alguma estrada aqui em algum momento.
- Estrada nenhuma – repetiu ele teimosamente. (RHYS, 2012, p. 102 – 103)<sup>249</sup>

O jovem inglês fica perplexo diante das narrativas contraditórias que se cruzam e subjazem ao discurso coerente das práticas e políticas coloniais. Assim como Baptiste, Antoinette também deixa sem respostas as suas indagações sobre o lugar:

Contemplei os tristes coqueiros inclinados, os barcos de pesca recolhidos à praia coberta de cascalho, a fileira de choupanas caiadas de branco, e perguntei o nome da aldeia.

- Massacre.
- E quem foi massacrado aqui? Escravos?
- Não, não. – Ela pareceu chocada. – Escravos não. Algo deve ter acontecido muito tempo atrás. Agora ninguém se lembra mais. (RHYS, 2012, p. 61 – 62)<sup>250</sup>

Massacre é o nome de um povoado ao norte de Roseau na Dominica, no qual mais de oitenta índios caribes foram mortos em 1675. O episódio também é conhecido pelo assassinato de Indian Warner por seu meio-irmão, coronel Philip Warner. Indian Warner era filho ilegítimo de Sir Thomas Warner, governador de St Kitts, e uma índia caribe (cf. HONYCHURCH,

<sup>249</sup> I said, ‘There was a road here once, where did it lead to?’

‘No road.’ he said.

‘But I saw it. A pave road like the French made in the islands.’

‘No road.’

‘Who lived in that house?’

‘They say a priest. Père Lilièvre. He lived here a long time ago.’

‘A child passed,’ I said.

‘She seemed very frightened when she saw me. Is there something wrong about the place?’

He shrugged his shoulders.

‘Is there a ghost, a zombi there?’ I persisted.

‘Don’t know nothing about all that foolishness.’

‘There was a road here sometime.’

‘No road,’ he repeated obstinately” (RHYS, 1997, p. 66).

<sup>250</sup> “I looked at the sad leaning coconut palms, the fishing boats drawn up on the shingly beach, the uneven row of whitewashed huts, and asked the name of the village.

‘Massacre.’

‘And who was massacred here? Slaves?’

‘Oh no.’ She sounded shocked. ‘Not slaves. Something must have happened a long time ago. Nobody remembers now.’” (RHYS, 1997, p. 39)

1984, p. 23). Entretanto, essa é mais uma história submersa no romance de Rhys, trazida, como um fantasma, apenas pelo nome do lugar, que sugestivamente alude ao massacre da própria história do Caribe.

O Caribe de *Vasto Mar de Sargaços* é, portanto, um espaço “opaco” (cf. GLISSANT, 2010). A figura central do Mar de Sargaços evidencia a ideia de “opacidade”. Assim como as águas profundas desse Mar são ocultadas pela superfície formada pela massa espessa de algas de sargaço, na dobra do texto legível da ordem colonial há sinais do denso mundo caribenho, composto por histórias soterradas e saberes ocultos. Os segredos guardados a respeito do lugar são sussurrados ao longo do romance por diversos narradores, mas esses mistérios não são jamais revelados. Assim como o protagonista inglês, o leitor sabe que alguma verdade se esconde por trás da amnésia teimosa dos habitantes locais, tanto ex-escravos, quanto ex-donos de escravos e seus descendentes. Ele percorre, então, um texto espesso que, assim como a topografia da ilha, é marcado pela superposição de camadas de experiência histórica.

Numa situação análoga ao jovem inglês recém-chegado às terras antilhanas, que tenta ler no terreno que pisa as marcas de um passado que ele desconhece, nós, leitores, somos colocados na posição de investigadores, seguindo o rastro de memórias que são insistentemente apagadas ou reinventadas pelos habitantes locais, enquanto tentamos dar sentido a uma história composta de fragmentos de testemunhos, histórias sobreouvidas, pistas de acontecimentos que coletamos em relatos esparsos de narradores não confiáveis. O próprio Rochester, ao tentar dar conta da sua experiência no Caribe, declara: “Quanto às minhas confusas impressões, elas jamais serão escritas. Há espaços em branco em minha mente que não podem ser preenchidos.” (RHYS, 2012, p. 72)<sup>251</sup> Algumas vezes essas memórias tomam a forma viva de uma canção ou lenda. Assim como a ilha de Caliban, o Caribe de Rhys é repleto de canções, ruídos e sons.<sup>252</sup> Estes são vestígios, entranhados tanto no território caribenho ficcional de Rhys quanto nas histórias que se proliferam em *Vasto Mar de Sargaços*. Eles constituem o mosaico do “outro lado da história”, a história opaca dos vencidos, que contrasta com a transparência das narrativas dos vencedores. Em *Vasto Mar de Sargaços*, Antoinette diz a Rochester que “sempre existe o outro lado [da história], sempre.” (RHYS, 2012, p. 126) Essa declaração encontra ressonância no romance, uma vez que, em entrevistas, Rhys declara que foi motivada a escrever *Vasto Mar de Sargaços* pela vontade de contar o outro lado da história da personagem caribenha Bertha Mason de *Jane Eyre*. Esse

<sup>251</sup> “As for my confused impressions they will never be written. There are blanks in my mind that cannot be filled up.” (RHYS, 1997, p. 46)

<sup>252</sup> Este aspecto será abordado mais adiante neste trabalho.

Caribe profundo, submerso, somente vislumbrado mas nunca visto com nitidez, confirma o caráter palimpsestico de *Vasto Mar de Sargaços*.

Em *Poética da relação* (2010) o escritor martinicano Edouard Glissant chama a atenção para a tarefa dos escritores antilhanos de afirmar a sua densa e opaca existência, e agregar as histórias perdidas e espalhadas das Antilhas numa presença concreta nesse mundo. Glissant estabelece as bases para uma poética transcultural, que celebra a potência criativa e desconstrutivista da latência, opacidade e da infinita mutação. Em “Transparência e Opacidade”, Glissant opõe a transparência do discurso humanista eurocêntrico à opacidade da sólida materialidade da presença de culturas humanas negadas ou insultadas. Para falar dessa opacidade, Glissant utiliza a figura do aluvião, o depósito de cascalho, areia ou argila deixado por águas fluviais ou pluviais em margens de rios. A imagem do solo de aluvião remete às camadas e camadas de histórias enterradas que, apesar de férteis, permanecem indistintas e inexploradas, mas cuja insistente presença somos incapazes de negar. (cf. GLISSANT, 2010, p. 111 – 120) No capítulo intitulado “Opacidade”, Glissant reivindica o direito à opacidade, como base real para uma verdadeira poética da relação entre pessoas das mais diferentes culturas, assim como para a sua própria missão como escritor antilhano. Ele denomina opacidade não aquilo que é obscuro, mas tudo aquilo que não pode ser reduzido na sua densa singularidade, e que é também a mais perene garantia de uma verdadeira relação com o Outro. (cf. GLISSANT, 2010, p. 189 – 191)

Na abordagem de Glissant (2010, p. 189) sobre “opacidade”, a reflexão que faz sobre a ambição de “compreender” é bastante produtiva para a leitura da ação colonizadora do protagonista inglês de *Vasto Mar de Sargaços* diante do intricado espaço/texto da história caribenha. Grande parte da dificuldade de Rochester em conviver com a natureza diversa do mundo caribenho, assim como com a alteridade da sua esposa crioula, tem origem na sua incapacidade de superar o desejo narcisista de ver refletida na cultura do Outro a sua própria cultura. Ademais, o seu sentimento de superioridade cultural e linguística determina a atitude imperialista assumida por Rochester de projetar os seus valores e crenças sobre o mundo caribenho, apagando a presença do Outro cultural. Nesse sentido, o debate empreendido por Glissant acerca do direito à opacidade chama a atenção para uma questão que está no âmago de *Vasto Mar de Sargaços*, a impossibilidade de respeitar ou amar o diferente sem reduzi-lo. Afinal, o romance caribenho de Rhys conta a história da falência de um relacionamento amoroso entre um homem e uma mulher que pertencem a duas culturas marcadas por diferenças que parecem irreconciliáveis. A dificuldade de entendimento entre Rochester e

Antoinette reflete a relação conflituosa entre os mundos do casal, cuja história de dominação o jovem inglês repete na sua relação com a esposa.

Ao reivindicar o direito à opacidade, Glissant traz à tona a discussão sobre o direito à diferença. No entanto, o escritor antilhano alerta para a armadilha que há no discurso sobre as diferenças, uma vez que este discurso quase sempre implica forjar uma “transparência”, a fim de tornar compreensível aquilo que não pôde ser assimilado:

Quando examinamos o processo de “compreender” pessoas e ideias pela perspectiva do pensamento ocidental, descobrimos que sua base é esta exigência de transparência. A fim de compreender e, portanto, aceitá-lo, eu tenho que medir sua solidez com a escala ideal que me forneça meios para fazer comparações e, talvez, juízos. Eu tenho que reduzir. (GLISSANT, 2010, p. 189 – 190, tradução nossa)<sup>253</sup>

Para Glissant, o verdadeiro fundamento da “Relação, em liberdades” (GLISSANT, 2010, p. 190, tradução nossa)<sup>254</sup>, consiste no direito à opacidade como respeito à singularidade irreduzível do Outro. Segundo a sua concepção, opacidades podem coexistir e convergir, como os fios entrelaçados de um tecido. O mais importante seria, então, perceber a textura do tecido e não dissecar a natureza de seus componentes. De acordo com Glissant, é preciso abandonar a antiga obsessão de descobrir o que está no fundo da natureza das coisas (cf. GLISSANT, 2010, p. 190), é preciso, portanto, conviver com a opacidade do Outro, sem querer transformá-lo em objeto de conhecimento.

A principal crítica de Glissant recai sobre o reducionismo do pensamento ocidental cientificista e cartesiano e sobre o Humanismo, com “h” maiúsculo, que classifica como bárbaro tudo aquilo que não reconhece como parte da sua própria concepção de humanidade. A reivindicação de Glissant nos lembra que o direito à opacidade é, acima de tudo, o direito à diversidade, e portanto o direito à vida com qualidade. Por outro lado, o reducionismo da transparência carrega consigo a morte ao diferente, o apagamento do que não pode ser classificado e controlado. Nesse sentido, o discurso transparente, que faz do Outro uma projeção de si mesmo, é uma violência que elimina as possibilidades de relações e empobrece o mundo.

Em *Vasto Mar de Sargaços*, Rochester sente-se ameaçado pelo espírito do lugar para onde, ironicamente, foi aventurar-se em busca de uma herdeira, “As árvores pareciam ameaçadoras e suas sombras movendo-se devagar no chão me ameaçavam. A ameaça verde.

<sup>253</sup> “If we examine the process of ‘understanding’ we discover that its basis is this requirement for transparency. In order to understand and thus accept you, I have to measure your solidity with the ideal scale providing me with grounds to make comparisons and, perhaps, judgements. I have to reduce.” (GLISSANT, 2010, p. 189 – 190)

<sup>254</sup> “Relation, in freedoms” (GLISSANT, 2010, p. 190)

Eu a vinha sentindo desde a primeira vez em que vi esse lugar. Não havia nada que eu conhecesse, nada que pudesse confortar-me.” (RHYS, 2012, p. 147)<sup>255</sup> Para Rochester a natureza do lugar e da sua esposa confundem-se. A estranheza e a sensualidade que Rochester associa a Antoinette encontram paralelo na relação de Rochester com a natureza da ilha, que lhe desperta emoções desconhecidas, prazeres e medos com os quais ele não consegue lidar. Essa associação fica clara no trecho seguinte, em que Rochester justapõe o seu comentário sobre o desconforto com a natureza exuberante da ilha à declaração de que Antoinette era uma estranha, “Tudo é demais, eu senti enquanto cavalgava cansadamente atrás dela. Azul demais, roxo demais, verde demais. As flores vermelhas demais, as montanhas altas demais, as colinas próximas demais. E a mulher é uma estranha.” (RHYS, 2012, p. 66)<sup>256</sup> A relação entre a ilha caribenha e a mulher com quem se casou é endossada pelas palavras de Rochester num diálogo com Antoinette, quando insinua que a esposa e o lugar fazem parte da mesma conspiração contra ele: “– Eu sinto que este lugar é meu inimigo e está do seu lado” (RHYS, 2012, p. 127)<sup>257</sup>.

Como sugere o título do romance, há uma travessia que deve ser feita pelo protagonista inglês e que demanda dele um confronto e uma conciliação com a alteridade do lugar e da mulher com quem se casou. A ideia de que Rochester tem uma travessia difícil a fazer é endossada pelo poema de Rhys intitulado “Obeah Night”, publicado no volume das cartas da escritora. O poema alude ao título de *Vasto Mar de Sargaços*, uma referência que o próprio romance não faz. O eu lírico é Rochester, o inglês aventureiro que foi para a Jamaica casar-se com a crioula Antoinette. O trecho abaixo, retirado do poema, revela que apenas o amor poderia ter conciliado as divergências entre o casal e tornado possível vencer a barreira entre eles, representada pelo Mar de Sargaços:

[...]  
 Talvez o amor tivesse sorrido então  
 Mostrado-nos o caminho  
 Para fazer a travessia. Eles dizem que está repleto de destroços  
 E infestado de algas  
 Poucos ousam atravessar, pouquíssimos conseguem escapar.  
 Mas nós, conduzidos pelo sorridente Amor  
 Nós poderíamos ter atravessado  
 Chegado a um porto seguro

<sup>255</sup>“The trees were threatening and the shadows of the trees moving slowly over the floor menaced me. That green menace. I had felt it ever since I saw this place. There was nothing I knew, nothing to comfort me.” (RHYS, 1997, p. 96)

<sup>256</sup>“Everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hill too near. And the woman is a stranger” (RHYS, 1997, p. 42).

<sup>257</sup>“I feel that this place is my enemy and on your side” (RHYS, 1997, p. 82).

Encontrado um doce, breve paraíso  
 Vivido nossas curtas vidas  
 [...] (RHYS, 1984, p. 264, grifo da autora, tradução nossa)<sup>258</sup>

O poema de Rhys corrobora a hipótese de que o fracasso de Rochester advém da sua incapacidade de amar o diferente. Esse aspecto é ratificado pela sua atitude narcisista de superioridade racial, linguística e cultural do protagonista, evidenciada em diversos momentos da narrativa. Ao confrontar-se com a identidade crioula de Antoinette, por exemplo, Rochester torna-se obcecado em relação à “pureza” racial da esposa. A desconfiança de que a ascendência de Antoinette não seja inteiramente branca lhe causa ansiedade, o que fica patente na passagem em que ele considera que uma parte de Antoinette, significativamente os olhos, fosse estrangeira: “Olhos oblíquos, tristes, escuros e estrangeiros. Ela pode ser crioula de pura descendência inglesa, mas eles não são ingleses nem europeus” (RHYS, 2012, p. 63)<sup>259</sup>.

De forma análoga, o aventureiro inglês considera a língua crioula “impura”, por ser resultante do contato entre diversas línguas. No Caribe, o crioulo é também chamado patoá (*patois*, de origem francesa) e é uma língua que se constitui a partir do contato entre uma língua europeia (no caso, o francês) e línguas africanas. Vale ressaltar que para os jamaicanos “Patois” refere-se ao crioulo de origem inglesa, enquanto que para as pessoas do Caribe leste está associado ao crioulo de origem francesa” (cf. MUHLEISEN, 2002, p. 176). Para fins deste trabalho, o patoá referido por Rochester é o crioulo francês, língua falada por Annete, mãe da protagonista, e Christophine, sua babá, que são da Martinica, colônia francesa. Antoinette passou a infância na Jamaica, colônia britânica desde 1655, portanto fala o inglês padrão, e por influência das duas mulheres que a criaram, fala o crioulo de origem francesa e o francês padrão, língua também falada por sua mãe. A complexidade linguística de *Vasto Mar de Sargaços* é mais um traço da “opacidade” explorada no romance. Significativamente, Rochester não usa as palavras locais para se referir a coisas que não possuem equivalente exato na sua língua. Este aspecto pode ser ilustrado por um trecho em que ele e Antoinette usam palavras distintas para a mesma coisa, conforme observa o próprio protagonista: “Toda tarde nós assistíamos ao pôr do sol do abrigo coberto de sapê que ela chamava de *ajoupa*, e eu

<sup>258</sup> “[...] Perhaps love would have smiled then / Showed us the way / Across the sea. They say it’s strewn with wrecks / And weed-infested / Few dare it, fewer still escape. / But *we*, led by smiling Love / *We* could have sailed / Reached a safe harbour / Found a sweet, brief heaven / Lived our short lives [...]” (RHYS, 1984, p. 264, grifo da autora)

<sup>259</sup> “Long, sad, dark alien eyes. Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either” (RHYS, 1997, p. 40)

chamava de pavilhão.”<sup>260</sup> (RHYS, 2012, p. 85)<sup>261</sup> Apesar de a palavra utilizada por Rochester possuir diferenças no contexto do seu uso em relação à palavra crioula “*ajoupa*”, ele prefere usar um termo que lhe remete a algo familiar a adotar um pertencente a uma cultura estranha à sua. A recusa de Rochester em usar as palavras do crioulo francês, utilizadas por sua esposa e pela população local, revela o seu preconceito linguístico e cultural. O fato de que ele considera o crioulo uma língua inferior ao inglês é evidente na seguinte passagem: “As duas mulheres ficaram gesticulando na porta da choupana, falando não em inglês, mas no feio patoá que eles usam nesta ilha.” (RHYS, 2012, p. 63)<sup>262</sup> Na versão inglesa, a palavra “*debased*” deixa ainda mais claro o julgamento depreciativo de Rochester sobre a língua crioula, uma vez que o adjetivo denota aquilo que é corrompido, que não possui valor ou qualidade.

Ademais, um exame mais cuidadoso da relação de Rochester tanto com Antoinette, quanto com os espaços da ilha, revela que o processo de conquista e domínio desse espaços e da sua esposa, empreendido pelo jovem inglês, é engrenado pelo seu ímpeto imperialista e pelo desejo narcisista de ver a sua cultura refletida na cultura local. Isso acontece, por exemplo, quando Rochester chega a Granbois e tenta estabelecer conexões entre a ilha Caribenha e a Inglaterra, projetando sobre o território estranho do Caribe, a paisagem familiar da Inglaterra:

- Agora nós vamos descer, e depois tornar a subir – disse ela. – Então estaremos lá.
- Quando falou novamente, acrescentou: – A terra aqui é vermelha, você já notou?
- Ela é vermelha em algumas partes da Inglaterra também.
- Ah, Inglaterra, Inglaterra – respondeu zombeteiramente, e o som ficou pairando no ar como um aviso que eu preferi ignorar. (RHYS, 2012, p. 67)<sup>263</sup>

Neste ponto, é relevante observar que a incomunicabilidade entre o casal protagonista está decisivamente associada às diferenças que separam o mundo do Caribe e o mundo do império britânico, simbolizado respectivamente pelos espaços de Granbois e da Inglaterra. O conflito entre os dois mundos é prenunciado pela relação que cada um estabelece com os

<sup>260</sup> Na versão inglesa, a palavra usada por Rochester para *ajoupa* é “*summer house*”.

<sup>261</sup> “Every evening we saw the sun go down from the thatched shelter she called *ajoupa*, I the summer house” (RHYS, 1997, p.54).

<sup>262</sup> “The two women stood in the doorway of the hut gesticulating, talking not English but the debased French patois they use in this island” (RHYS, 1997, p. 40).

<sup>263</sup> “‘After this we go down then up again. Then we are there.’

Next time she spoke she said, ‘The earth is red here, do you notice?’

‘It’s red in parts of England too.’

‘Oh England, England,’ she called back mockingly, and the sound went on and on like a warning I did not choose to hear.’” (RHYS, 1997, p. 43)

espaços, como sugere a passagem acima, em que Antoinette, quase sempre no papel de guia e conselheira, orienta Rochester no caminho para a propriedade de Granbois.

O desejo de impor a sua cultura no local é também manifesto no momento em que Rochester vê pela primeira vez a casa de Granbois, que lhe parece “a imitação de uma casa de veraneio inglesa”. (RHYS, 2012, p. 67)<sup>264</sup> No entanto, a casa é caracterizada de forma depreciativa como indicam os adjetivos usados nas expressões “gramado grosseiro” e “uma casa branca bem estragada”. (RHYS, 2012, p. 67)<sup>265</sup> A descrição feita por Rochester da casa de Granbois é um exemplo, recorrente na ficção de Rhys, em que há a fusão entre espaço interior e exterior:

– Agora você está em Granbois. – Eu contemplei as montanhas, roxas contra um céu muito azul. Empoleirada sobre pernas de pau, a casa parecia afastar-se da floresta que estava atrás dela e projetar-se ansiosamente na direção do mar distante. Ela era mais desajeitada do que feia, um tanto triste, como se eu soubesse que ela não poderia durar. (RHYS, 2012, p. 68)<sup>266</sup>

No excerto acima, o fato de que a casa afasta-se do interior da ilha e “[projeta-se] ansiosamente na direção do mar distante” reflete a própria ansiedade e valores de Rochester, que tem os olhos voltados para a Inglaterra e não consegue adentrar os mistérios do lugar, nem assimilar aspectos da cultura local. O comentário sobre a fragilidade da casa e sua transitoriedade denuncia a precariedade do desejo do jovem inglês em estabelecer uma relação de entrega com a mulher com quem se casou e com o lugar onde passou a viver. É significativo, por exemplo, que o único lugar onde Rochester se sente confortável na casa, a ponto de chamá-lo de “refúgio” (RHYS, 2012, p. 71)<sup>267</sup>, seja o ex-quarto de outro patriarca inglês, o padrasto de Antoinette, Sr. Mason. Ali trancado, Rochester se isola, escreve cartas e lê livros, e foge do olhar dos empregados.

Se, por um lado, a presunção de Rochester o faz enxergar a casa de Antoinette em Granbois como uma casa de veraneio inglesa, por outro, o jovem protagonista logo se dá conta de que o papel que ele desempenha nessa casa é muito diferente daquele que seria desempenhado por ele na sua própria casa na Inglaterra. A resistência que sofre por parte dos empregados, por exemplo, opõe-se à lealdade com que serviam Antoinette. Similarmente, seu desconforto e estranhamento em relação à casa contrastam com a relação de identidade e

<sup>264</sup> “looked like an imitation of an English summer house.” (RHYS, 1997, p. 43)

<sup>265</sup> “badly cut, coarse-grained lawn” e “shabby white house” (RHYS, 1997, p. 43)

<sup>266</sup> “Now you are at Granbois.’ I looked at the mountains purple against a very blue sky. Perched up on wooden stilts the house seemed to shrink from the forest behind it and crane eagerly out to the distant sea. It was more awkward than ugly, a little sad as if it knew it could not last.” (RHYS, 1997, p. 43)

<sup>267</sup> “A refuge” (RHYS, 1997, p. 45)

identificação nutrida tanto pelos empregados quanto por sua esposa. Enredado num espaço no qual as fronteiras não são demarcadas por ele, Rochester inicia uma luta de apropriação espacial semelhante àquelas empreendidas pelos colonizadores que o antecederam. No entanto, sua dominação espacial espalha-se de forma insidiosa, pois camufla o seu modo rizomático de ação. Desta forma, uma das estratégias rizomáticas de territorialização utilizadas pelo protagonista, consiste naquilo que pode ser chamado da “dinâmica de nomear”:

Nesse sentido, a dinâmica de “nomear” torna-se um processo colonizador fundamental pois apropria, define, captura o lugar na linguagem. E ainda assim o processo de nomeação amplia ainda mais a lacuna epistemológica que ele tem por objetivo preencher, pois o “o dinâmico mistério da linguagem”, como Wilson Harris coloca, torna-se um passo no escuro para penetrar na realidade do lugar, não simplesmente refletindo-o ou representando-o, mas em algum sentido misterioso intimamente envolvido no processo da sua criação, do seu “vir a ser”. (ASHCROFT *et al.*, 1995, p. 391 – 392, tradução nossa)<sup>268</sup>

Para Rochester, a alteridade do lugar confunde-se com a alteridade de Antoinette, e ambos lhe desafiam. Ele recorre à “dinâmica de nomear”, portanto, como um recurso para apropriar-se tanto do lugar quanto da esposa. O exemplo mais ilustrativo da “dinâmica de nomear” como processo colonizador acontece no momento em que Rochester resolve rebatizar Antoinette com o nome inglês “Bertha”. Chamar a esposa por outro nome é uma das estratégias encontradas por Rochester para exercer o seu domínio sobre a alteridade ameaçadora representada por ela. O ato de renomear Antoinette coincide com o desprezo amoroso, realizado de forma fria e calculista por Rochester, que culmina numa traição sexual que é devastadora para Antoinette. É significativo observar que a traição de Rochester tem como consequência para Antoinette não só a destruição do seu amor pelo marido, mas a perda da sua conexão afetiva com o lugar:

Sabe o que foi que você me fez? Não é a garota, não é. Mas eu amava este lugar e você o transformou num lugar que eu odeio. Eu costumava achar que se perdesse tudo na vida, ainda teria isto aqui, e agora você estragou isto também. Aqui é apenas mais um lugar onde eu fui infeliz, e todas as outras coisas não são nada comparadas com o que aconteceu aqui. Eu agora odeio isto aqui tanto quanto odeio você, e antes de morrer eu vou mostrar para você o quanto eu o odeio. (RHYS, 2012, p. 145)<sup>269</sup>

<sup>268</sup> “In this sense the dynamic of ‘naming’ becomes a primary colonizing process because it appropriates, defines, captures the place in language. And yet the process of naming opens wider the very epistemological gap which it is designed to fill, for the ‘dynamic mystery of language’, as Wilson Harris puts it, becomes a groping step into the reality of place, not simply reflecting or representing it, but in some mysterious sense intimately involved in the process of its creation, of its ‘coming into being’.” (ASHCROFT *et al.*, 1995, p. 391 – 392).

<sup>269</sup> “Do you know what you’ve done to me? It’s not the girl, not the girl. But I loved this place and you have made into a place I hate. I used to think that if everything else went out of my life I would still have this, and

Conseguir abalar a relação de identificação de Antoinette com a ilha é um efeito bastante conveniente para Rochester. O senso precário de identidade de Antoinette encontrava seu principal alicerce na sua identificação com o lugar. A perda deste alicerce deixa Antoinette muito mais vulnerável à dominação cruel de Rochester. A dinâmica de nomear também permite que o jovem inglês transforme o estranho<sup>270</sup>, desconhecido e ameaçador em algo familiar, eliminando, através de uma transparência forjada, a opacidade e o poder de resistência daquilo que não consegue controlar, se apropriar.

A renomeação de Antoinette como exemplo da “dinâmica de nomear” encontra ressonância nas elaborações de Glissant acerca do processo de “compreender”<sup>271</sup> através do reducionismo do discurso transparente ocidental (GLISSANT, 2010, p. 189 – 190). Para Glissant, o verbo “compreender” contém, na sua raiz, o gesto de agarrar para si o que está ao seu redor, num ato de apoderamento. Ao contrário dessa ideia, o escritor martinicano reivindica a necessidade de um entendimento que se manifeste, não como apropriação, mas como um gesto de “dar e receber”<sup>272</sup> (GLISSANT, 2010, p. 192, tradução nossa), ou seja, um entendimento que se constitui na relação com a diferença, que abre para a totalidade e não para o fechamento. Esse ato implicaria, portanto, a convivência com a opacidade do outro, sem tentar reduzi-lo a algo compreensível (cf. GLISSANT, 2010, p. 189 – 190).

O gesto de “dar e receber” (GLISSANT, 2010, p. 192) referido por Glissant encontra eco no papel do amor, aludido pelo poema “Obeah Night”. O protagonista inglês do romance de Rhys, no entanto, não acredita em qualquer gesto desinteressado. Talvez por esse motivo ele encontre tanta dificuldade em “ler” as pessoas e os costumes locais, como atestam diversas situações no romance. Rochester interpreta mal a risada de Hilda, as formas de demonstração de carinho entre Antoinette e os empregados, a generosidade de Antoinette com

---

now you have spoilt it. It’s just somewhere else where I have been unhappy, and all the other things are nothing to what has happened here. I hate it now like I hate you and before I died I will show you how much I hate you” (RHYS, 1997, p. 94 – 95).

<sup>270</sup> Este aspecto será abordado mais adiante, em diálogo com o texto de Freud “O inquietante” [“The uncanny”].

<sup>271</sup> A tradutora Betsy Wing, autora da versão inglesa, ressalta que a palavra utilizada por Glissant, “*comprendre*”, (assim como as palavras cognatas em inglês e português) tem origem na palavra latina *comprehendere*, que, dividida em “*con-*”, “*prendere*” evidencia o sentido de apreender, agarrar, apanhar. Por isso, quando Glissant ressalta a qualidade predatória da palavra, ela a traduz para o inglês não como “*comprehend*”, mas como “*grasp*” (cf. WING, 2010, p. xiv). No contexto do romance de Rhys, a palavra “*grasp*” ilustra bem o processo de “compreender” de Rochester como apoderamento, apropriação.

<sup>272</sup> “*give-on-and-with*” (GLISSANT, 2010, p. 192). Traduzir esse termo não é fácil, pois esse é um dos muitos neologismos criados por Glissant. Em francês o termo utilizado por Glissant é *donner-avec*, que foi traduzido na versão inglesa como *give-on-and-with* (GLISSANT, 2010, p. 192). A tradutora Betsy Wing ressalta que a palavra põe em evidência o princípio da Poética da Relação de Glissant (cf. WING, 2010, p. xiv), e portanto refere-se ao entendimento que se constitui na relação com a diferença. Essa ideia é o que é mais importante para os fins deste trabalho.

os parentes distantes ou as pessoas do lugar, a atitude do menino que chora por ele, os costumes e a indumentária de Christophine, a tristeza de Baptiste. Para o jovem recém-chegado da Inglaterra, a base do processo de compreender o lugar e as pessoas é a exigência da “transparência”, que conforme visto, implica reduzir o outro ao que pode ser contido nas suas classificações e julgamentos.

Nesse sentido, Rochester encarna a perspectiva do pensamento ocidental. Sua atitude reflete os valores da cultura europeia, orientada pela crença no racionalismo, cientificismo e também na missão civilizatória e imperialista inglesa<sup>273</sup>. Além disso, Rochester não consegue se desalienar dos valores morais vitorianos, base da sua educação inglesa, que preconizam o controle e o domínio sobre si mesmo, a capacidade de manter equilíbrio emocional, a contenção e o comedimento. Esse aspecto é ressaltado na seguinte declaração do protagonista:

[Baptiste] serviu a comida com uma expressão tão triste que concluí que aquele povo era extremamente vulnerável. Quantos anos eu tinha quando aprendi a ocultar o que sentia? Eu era bem pequeno. Devia ter uns seis anos, cinco, talvez menos. Disseram-me que era necessário, e eu sempre aceitei essa opinião. Se estas montanhas me provocam, ou o rosto de Baptiste, ou os olhos de Antoinette, eles estão errados, são melodramáticos, irrealis [...]. (RHYS, 2012, p. 99 – 100)<sup>274</sup>

As observações de Rochester evidenciam o choque entre a sua educação vitoriana e a cultura local. O trecho também revela a impermeabilidade do jovem, que apesar de desafiado a pensar e ver o mundo de forma diversa, pelo contato com o mundo caribenho, insiste nas oposições binárias de certo e errado, real e irreal, ao fazer julgamentos entre o seu mundo e o mundo de Antoinette. O fato de que Rochester julga a sua cultura superior é endossado não só pelos adjetivos usados por ele para descrever a cultura e o povo antilhanos, mas também pela interpretação que faz da demonstração de afeto de Baptiste, e dos habitantes locais, como vulnerabilidade. Fica patente no trecho acima a incapacidade de Rochester de um entendimento que se constitua na relação com a diferença, que se manifeste num gesto de dar e receber, ou seja, na participação e confluência na convivência com a opacidade do outro.

O excerto acima também coloca em evidência a forma como a questão espacial está em primeiro plano na ficção rhyisiana. É interessante notar que a topografia local desafia Rochester a ser e pensar de forma diversa, “estas montanhas me provocam”. Essa passagem

<sup>273</sup> Conforme abordado no capítulo anterior.

<sup>274</sup> “He served the food with such a mournful expression that I thought these people are very vulnerable. How old was I when I learned to hide what I felt? A very small boy. Six, five, even earlier. It was necessary, I was told, and that view I have always accepted. If these mountains challenge me, or Baptiste’s face, or Antoinette’s eyes, they are mistaken, melodramatic, unreal [...]” (RHYS, 1997, p. 64)

revela um traço recorrente nas narrativas ficcionais de Rhys, o fato de que as figurações do espaço físico não só refletem o estado interior dos personagens, mas também exercem grande influência sobre a vida interior desses personagens, ao projetar-se sobre eles<sup>275</sup>.

Apesar da crença na sua superioridade cultural, ou talvez por isso mesmo, Rochester não consegue vencer o único desafio que poderia ter evitado a tragédia que marca a sua vida e a de Antoinette – amar o diferente. Ter vencido esse desafio implicaria em fazer a travessia, aludida pelo poema “Obeah Night”, ao encontro do Outro, o que também poderia ter sido a condição para sua felicidade, como sugere o poema. No entanto, ele vê como ameaça ao seu espírito cultivado a perda do controle em decorrência da paixão sexual despertada por Antoinette. O romance, assim como o poema “Obeah Night”, oferece indícios de que a maior traição de Rochester foi ter negado o amor que sentia por Antoinette por medo do desconhecido, medo de se perder na opacidade do Outro, de perder o controle da situação, de ser ridicularizado por isso. No processo, ele envelhece, como sugere o seguinte trecho da sua narrativa: “Já era muito tarde quando eu servi dois copos e disse para ela beber à nossa felicidade, ao nosso amor e ao dia sem fim que ia ser o amanhã. *Eu era jovem então. Foi curta a minha juventude.*” (RHYS, 2012, p. 80, grifo nosso)<sup>276</sup>

A incapacidade de Rochester para amar, anunciada no poema, é confirmada pelas palavras de Christophine: “Ela ama tanto o senhor, tanto. Ela está sedenta do senhor. Ame-a um pouco, como ela diz. *É só o que o senhor pode amar – um pouco.*” (RHYS, 2012, p. 163, grifo nosso)<sup>277</sup> É possível considerar a insuficiência de Rochester, que significativamente passa a desprezar a esposa diante da constatação da sua capacidade para a entrega sexual, sob duas perspectivas. A primeira seria como um traço individual. No entanto, a dinâmica geográfico-cultural que marca a ficção rhyssiana nos leva a considerar a atitude de Rochester de forma mais ampla, como reflexo da sua cultura europeia, racional, imperialista e patriarcal. A forma como ele enxerga Antoinette, por exemplo, reflete uma visão já consolidada pela sua cultura de que a mulher crioula é irracional, desequilibrada, lasciva, promíscua, impura, descomedida, definida por uma cultura e raça inferiores. E essa visão é determinante para a tragédia do romance. Nesse sentido, é válido observar a facilidade com que Rochester acredita nas acusações feitas na carta de Daniel sobre traição, loucura e promiscuidade da mãe de Antoinette e da própria Antoinette. Ao acabar de ler a carta, visivelmente forjada para

<sup>275</sup> Conforme explorado no segundo capítulo, a partir da relação das protagonistas com os espaços metropolitanos.

<sup>276</sup> “It was very late when I poured out two glasses and told her to drink to our happiness, to our love and the day without end which would be tomorrow. I was young then. A short youth mine was” (RHYS, 1997, p. 51).

<sup>277</sup> “She love you so much, so much. She thirsty for you. Love her a little like she say. It’s all that you can love – a little”. (RHYS, 1997, p. 106)

atingir Antoinette, Rochester declara: “Dobrei cuidadosamente a carta e guardei-a no bolso. Não fiquei nada surpreso. Era como se estivesse esperando por aquilo.” (RHYS, 2012, p. 96)<sup>278</sup>

A resposta de Rochester diante do julgamento de Christophine a respeito da sua incapacidade de amar é dada em forma de um monólogo interior explosivo, no qual o jovem aventureiro manifesta não só os fantasmas dos seus preconceitos, mas seus efeitos, o medo de ser traído por Antoinette e ridicularizado diante de uma comunidade na qual ele se sente um estranho. Entretanto, o mais espantoso no discurso catártico de Rochester é a revelação do seu plano atroz de reduzir Antoinette a uma mulher louca e de mantê-la confinada – para que ela não possa amar mais ninguém além dele:

Pode rir por último demônio. Você pensa que eu não sei? Ela está sedenta de *qualquer um* – não de mim...

Ela vai [soltar]<sup>279</sup> aquele cabelo negro, e rir e elogiar e bajular (uma moça louca. Não vai fazer diferença para ela quem ela está amando). Ela vai gemer e gritar e se entregar como nenhuma mulher sã faria – ou poderia. *Ou poderia*. Depois vai ficar deitada, imóvel, tão imóvel quanto este dia nublado. Uma louca que sempre sabe a hora. Mas nunca faz.

Até ter bebido tanto, ter aprontado tantas vezes que os vagabundos vão rir dela. E eu tenho que presenciar isso – eu? Não, eu vou ser mais esperto.

[...]

Ela não vai mais rir sob o sol. Ela não vai mais se enfeitar e sorrir para si mesma naquele maldito espelho. Tão confiante, tão satisfeita.

Criatura vaidosa e tola. Feita para amar? Sim, mas não vai ter nenhum amante, porque eu não a quero e ela não verá mais ninguém. (RHYS, 2012, p. 163 – 164, grifos da autora)<sup>280</sup>

O modo insidioso da ação colonizadora de Rochester envolve muito mais do que a posse e o controle de bens ou terras coloniais, com o que se contentavam os primeiros colonizadores britânicos, que apenas visitavam o seu domínio colonial, mas não se

<sup>278</sup> “I folded the letter carefully and put into my pocket. I felt no surprise. It was as if I’d expected it, been waiting for it” (RHYS, 1997, p. 62).

<sup>279</sup> Na edição brasileira a frase “loosen her hair” foi traduzida equivocadamente como “perder o cabelo”, quando significa soltar, desamarrar. O cabelo é símbolo de sensualidade e feminilidade, e essa e outras passagens sugerem o fetiche de Rochester pelos cabelos negros de Antoinette. Na edição portuguesa, a tradução corresponde ao sentido da edição inglesa “Ela soltará o seu cabelo preto, e rirá e tentará seduzir e lisonjear.” (RHYS, 2009, p. 150)

<sup>280</sup> “Sneer to the last, Devil. Do you think that I don’t know? She thirsts for anyone – not for me ... She’ll loosen her black hair, and laugh and coax and flatter (a mad girl. She’ll not care who she’s loving). She’ll moan and cry and give herself as no sane woman would – or could.

Or could. Then lie so still, still as this cloudy day. A lunatic who always knows the time. But never does.

Till she’s drunk so deep, played her games so often that the lowest shrug and jeer at her. And I’m to know it – I? No, I’ve a trick worth two of that”

[...]

She’ll not laugh in the sun again. She’ll not dress up and smile at herself in that damnable looking-glass. So pleased, so satisfied.

Vain, silly creature. Made for loving? Yes, but she’ll have no lover, for I don’t want her and she’ll see no other.” (RHYS, 1997, p. 106)

assentavam na terra estrangeira, protegidos pela garantia do monopólio britânico dos produtos exportados pelas *plantations*. A ambição de Rochester é possuir o que nem pode ser comprado, talvez nem possa ser nomeado, mas que é aludido pelas palavras “segredo” e “verdade” que aludem àquilo que lhe falta, e que ele insiste em procurar no lugar e na esposa. Para Rochester o espírito do lugar e da própria esposa possuem a chave de acesso para uma linguagem enigmática que lhe escapa, e principalmente que o impede de exercer o seu domínio plenamente, daí a obsessão do jovem inglês em tomar posse de ambos.

Um dos meios através do qual Rochester empreende a sua aventura colonizadora é denunciada pela própria Antoinette. Ao ser chamada por outro nome, Antoinette acusa o marido de estar praticando *obeah*: “– O meu nome não é Bertha. Você está tentando transformar-me em outra pessoa, chamando-me por outro nome. Eu sei, isso também é *obeah*.” (RHYS, 2012, p. 145)<sup>281</sup> Uma das facetas de *obeah* é roubar o espírito de uma pessoa viva, reduzindo o ser humano a uma espécie de zumbi. Aterrorizado pela sua paixão por Antoinette e pelos poderes de feitiçaria de Christophine, Rochester reduz a sua mulher, que o amava, a uma espécie de morta-viva. É motivado pelo desejo colonizador de apropriação, e ao mesmo tempo tomado pelo terror causado por aquilo que ele vê como a selvageria que o está envolvendo, invadindo aquilo que ele considera mais cultivado nele mesmo, que Rochester investe na abominável e calculada crueldade com a qual ele sistematicamente reduz Antoinette à loucura.

Ao longo desta seção, foi articulada a forma pela qual a atitude imperialista do protagonista inglês Rochester apoia-se em estratégias de controle e apropriação fundadas no discurso da transparência. De maneira relevante para este trabalho, em “Signos tidos como milagres”, Bhabha (1998, p. 151 – 176) discute como o texto colonial emerge incerto ao ser instaurado como verdade transparente no espaço colonial. A abordagem de Bhabha permite uma leitura produtiva da ação colonizadora de Rochester, uma vez que revela a ambivalência que está no âmago da luta do personagem pelo poder e acesso à verdade. Apesar de revelar-se como um colonizador vitorioso, através da posse de bens coloniais, e do controle que consegue exercer sobre Antoinette, Rochester sente-se subjetivamente empobrecido. Ao deixar o Caribe em direção à Inglaterra sua sensação de perda é notória. Ele confessa sentir-se “lúcido”, porém “esgotado e vazio” (RHYS, 2012, p. 170)<sup>282</sup>. Os adjetivos, assim justapostos,

<sup>281</sup> “Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name. I know, that’s *obeah* too.” (RHYS, 1997, p. 94)

<sup>282</sup> “[...] wearied and empty. Sane” (RHYS, 1997, p. 111).

levam a uma reflexão sobre a lucidez, tão almejada por Rochester, diante dos efeitos da sua experiência colonial.

Bhabha defende que a lógica da transparência discursiva colonial cria as condições para sua contestação. Segundo ele, “apesar das aparências, o texto da transparência inscreve uma visão dupla: o campo do ‘verdadeiro’ emerge como signo visível de autoridade somente após a divisão regulatória e deslocadora do verdadeiro e do falso.” (BHABHA, 1998, p. 160) Nesse sentido, o processo de dominação colonial requer a produção de identidades discriminatórias que caracterizam o sujeito colonial em termos negativos a fim de asseverar a a identidade “pura” e “original” da autoridade colonial (cf. BHABHA, 1998, p. 162). Bhabha denomina “transparência negativa” (BHABHA, 1998, p. 163) os efeitos discriminatórios do discurso colonial. Dessa forma, ele lê a transparência discursiva colonial a partir da metáfora do “negativo” da revelação fotográfica, que se refere ao filme revelado ainda em celuloide, em que os tons claros aparecem escuros e vice-versa. De forma análoga ao sentido fotográfico, em que “uma transparência é também um negativo, processado para a visibilidade através das tecnologias de reversão, da ampliação, da iluminação, da edição e da projeção” (BHABHA, 1998, p. 160), a transparência discursiva colonial é forjada como estratégia discursiva. A comparação chama a atenção também para a opacidade recalcada em nome dessa transparência, ou seja, tudo que foi eliminado do campo da visibilidade, rasurado, delegado, substituído a fim de legitimar a autoridade colonial e cultural.

Bhabha argumenta que a lógica sobre a qual está fundada a transparência discursiva implica ao mesmo tempo num fechamento – “intenção, imagem, autor” (BHABHA, 1998, p. 160) – e numa abertura, ou seja, a ampla divulgação das suas regras de reconhecimento – “os textos sociais de inteligibilidade epistêmica, etnocêntrica, nacionalista, que estão em consonância com a interpelação da autoridade como o ‘presente’”. (BHABHA, 1998, p. 160 – 161) A fim de que a autoridade colonial garanta a sua autenticidade, suas regras de reconhecimento devem ter visibilidade imediata como “referente inconfundível da necessidade histórica.” (BHABHA, 1998, p. 161) Entretanto, essas regras produzem um efeito de ambivalência quando instituídas no espaço duplamente inscrito da representação colonial, em que a presença da autoridade é também uma questão de repetição e deslocamento. Os signos da diferença cultural encontram resistência ao serem articulados nas relações de poder coloniais, como, por exemplo, nas suas hierarquias, regulamentos, formas de marginalização. (cf. BHABHA, 1998, p. 161)

Além da questão da ambivalência, que interfere na visibilidade das regras de reconhecimento da autoridade colonial, a transparência discursiva traz no seu núcleo seu

próprio impedimento. O exercício da autoridade colonial requer a produção de diferenciações, individualizações, distinções que garantem que as práticas discriminatórias identifiquem aquelas pessoas que possuem a marca transparente e visível do poder. (cf. BHABHA, 1998, p. 161) Entretanto, se por um lado os efeitos discriminatórios emprestam autenticidade ao projeto colonial e garantem as condições de controle sobre os objetos discriminados através da vigilância, por outro lado, eles proliferam diferenças que escapam sorrateiramente à vigilância. Bhabha ressalta que esse é um efeito perturbador e que pode ser verificado na frequente “hesitação que aflige o discurso colonialista quando ele contempla seus sujeitos discriminados: a inescrutabilidade dos chineses, os ritos inenarráveis dos indianos, os hábitos indescritíveis dos hotentotes”. (BHABHA, 1998, p. 163)

As regras de reconhecimento são violadas pela exorbitância dos objetos discriminados, cuja diferença proliferante foge ao controle, ameaçando a condição necessária de conhecimento e opinião consensuais, que asseguram o reconhecimento da autenticidade da autoridade colonial. Por conseguinte, Bhabha argumenta que “se a referência unitária (e essencialista) à raça, nação, ou à tradição cultural é essencial para preservar a presença da autoridade como efeito mimético imediato, esse essencialismo deve ser excedido na articulação de identidades ‘diferenciatórias’, discriminatórias” (BHABHA, 1998, p. 162).

Os conceitos de “ambivalência” e “hibridismo”, explorados em “Signos tidos como milagres” constituem chaves de leitura produtivas para a abordagem da opacidade como resistência em *Vasto Mar de Sargaços*, uma vez que eles aludem à forma como as demandas miméticas e narcísicas do poder colonial são desestabilizadas e suas identificações são transformadas em estratégias de subversão. Essa questão será desenvolvida na próxima seção deste capítulo.

### 4.3 OPACIDADE E RESISTÊNCIA

#### 4.3.1 Os espaços inquietantes do colonialismo

*Unheimlich* seria tudo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu. (FREUD, 2010, p. 338)

Na sua conferência do prêmio Nobel 1992, Derek Walcott assinala a maneira como a história antilhana está gravada na sua vegetação. No excerto abaixo, Walcott revela

poeticamente a forma pela qual a memória afro-caribenha persiste, não como um épico, mas espalhada na geografia:

Não é que a História seja obliterada por este nascer do sol. Ela está lá na geografia das Antilhas, na própria vegetação. O mar suspira com os afogados da Middle Passage, a carnificina de seus aborígenes, caribes, aruaques e tainos, sangra no carmesim das árvores *immortelle*, e até mesmo os efeitos da rebentação na areia não podem apagar a memória africana, ou as lanças de cana como uma prisão verde onde trabalhadores asiáticos contratados, os ancestrais de Felicity, ainda estão cumprindo pena. (WALCOTT, 2015, tradução nossa)<sup>283</sup>

De maneira bastante instigante para este trabalho, no excerto acima, Walcott concebe a geografia antilhana como um corpo vivo que tem gravado em si as marcas históricas da violência do colonialismo, como aquelas deixadas pela escravidão de povos africanos e o genocídio dos povos indígenas. Ao fazê-lo, ele nos convida a pensar na geografia como uma memória que pode ser acessada, trazendo à tona um passado opaco que a História, com “h” maiúsculo, enterra. A geografia antilhana é, para Walcott, capaz de invocar a memória histórica afro-caribenha à revelia dos discursos hegemônicos que lutam por apagá-la.

A concepção de Walcott da geografia antilhana como expressão da memória histórica afro-caribenha está em consonância com as reflexões de Glissant (1989; 2010). Em *Discurso antilhano* (1989), Glissant corrobora a noção de espaço palimpséstico, ao afirmar que a história está sob a superfície, e “a paisagem é seu próprio monumento”. (GLISSANT, 1989, p. 11, tradução nossa)<sup>284</sup> A identificação entre o pensamento de Glissant e Walcott é assinalada através da escolha da epígrafe de *Poética da relação* (2010), em que Glissant cita dois poetas contemporâneos que sublinham o caráter palimpséstico do espaço/texto da história afro-caribenha: “O Mar é a História. Derek Walcott”, e “A unidade é submarina. Edward Kamau Brathwaite”. (GLISSANT, 2010, p. vii, tradução nossa)<sup>285</sup> Tanto Glissant, quanto Walcott, assim como o próprio Brathwaite, empenham-se em escavar ligações culturais e históricas entre as ilhas caribenhas, e também em produzir novas ligações entre elas. A “unidade submarina” a que Brathwaite se refere seria, portanto, aquela capaz de unir as ilhas do Caribe. Envolvida no processo de fundar um senso de coletividade entre comunidades caribenhas, a produção destes três escritores coloca em primeiro plano o

<sup>283</sup> “It is not that History is obliterated by this sunrise. It is there in Antillean geography, in the vegetation itself. The sea sighs with the drowned from the Middle Passage, the butchery of its aborigines, Carib and Aruac and Taino, bleeds in the scarlet of the *immortelle*, and even the actions of surf on sand cannot erase the African memory, or the lances of cane as a green prison where indentured Asians, the ancestors of Felicity, are still serving time.” (WALCOTT, 2015)

<sup>284</sup> “landscape is its own monument” (GLISSANT, 1989, p. 11)

<sup>285</sup> “Sea is History. Derek Walcott”, “The unity is sub-marine Edward Kamau Brathwaite” (GLISSANT, 2010, p. vii)

trabalho com a linguagem, como revela o título do volume de ensaios de Glissant (1989). Nesse sentido, é interessante notar que muitas das reflexões desses escritores estão relacionadas à língua, à colonização e ao poder transformador da criatividade. Significativamente para a abordagem da espacialidade neste trabalho, no empenho de revisão da história, da escravidão até o presente, esses escritores articulam o papel fundamental da paisagem antilhana como memória viva da experiência coletiva afro-caribenha.

O argumento de Walcott de que a História não foi obliterada mas vem à tona na paisagem antilhana, como expressão da memória histórica afro-caribenha, entra em interlocução com a noção freudiana do retorno do recaiado, cujo efeito é o “inquietante” (*unheimlich*)<sup>286</sup>. O “inquietante” pode ser definido como “tudo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (FREUD, 2010, p. 338) Este paralelo entre a memória recaiada da história afro-caribenha e o efeito do inquietante pode ser abordado de forma produtiva em *Vasto Mar de Sargaços*.

Os espaços de *Vasto Mar de Sargaços* são assombrados pela presença do “estranho”, “inquietante”. As diversas alusões a formas de morte em vida na narrativa, seja através das referências a zumbis ou ao silêncio dos que não podem falar, compõem a atmosfera dos espaços do romance, em que vagam os fantasmas do colonialismo – pois os fantasmas de *Vasto Mar de Sargaços* são, acima de tudo, os fantasmas do colonialismo.

Os espaços da infância e adolescência de Antoinette ou aqueles explorados por Rochester no seu relato refletem os efeitos da imposição do discurso colonial da transparência sobre a opacidade do mundo caribenho. O resultado desta sobreposição, no entanto, não é o apagamento das marcas do espaço/texto caribenho, ou a submissão do sujeito colonial, mas a constituição de espaços polifônicos<sup>287</sup>, híbridos, ambivalentes (cf. BHABHA, 1995; 2005). De acordo com Bhabha, espaços ambivalentes e híbridos constituem ameaça à missão reformadora e civilizatória do projeto imperialista, uma vez que abrem um espaço de negociação que permite deslocar, negar, pôr em jogo, a autenticidade da autoridade colonial, sua prerrogativa de superioridade cultural e a suposição de um poder monolítico<sup>288</sup>. A forma como a ambivalência do mundo colonial tem um efeito “inquietante” tanto para os

---

<sup>286</sup> Paulo César de Souza (FREUD, 2010) traduz “*Unheimlich*” (em inglês, “*uncanny*”) como “inquietante”, mas o termo também é frequentemente traduzido para o português como “estranho”. Em francês o texto de Freud foi traduzido como “L’inquiétant étrange”. A definição de “inquietante” como “tudo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 338) é uma das definições dadas por Freud para o termo.

<sup>287</sup> Conforme articulado na seção 3.5.

<sup>288</sup> Esse aspecto relaciona-se com a ambivalência da transparência discursiva colonial, abordada no final da seção anterior.

colonizadores quanto para aqueles que lá estavam antes deles é interesse da abordagem deste capítulo. Para tanto, é relevante visitar o texto de Freud e algumas acepções do termo.

Primeiro, Freud observa que “o inquietante” “não é usado sempre num sentido bem determinado” e “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror”. (FREUD, 2010, p. 329) É interessante notar que “o inquietante” está associado à opacidade. Várias acepções do termo ratificam o caráter velado do inquietante, que remete ao que é oculto, mantido às escondidas, secreto, sigiloso. Entretanto a complexidade do termo é assinalada por Freud, que também ressalta que o “inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. (FREUD, 2010, p. 331) Nesse ponto, é válido notar a relação ambígua do termo *unheimlich* com o que é familiar e com a noção de “casa”, de “lar”, uma vez que uma das acepções do termo aponta para a oposição em relação à *heimlich*, ou seja “pertencente à casa, não estranho, familiar [...] tido como pertencente”. (FREUD, 2010, p. 333) *Heimlich* é também “o local livre de fantasmas”. O sentido de *heimlich* também é ambíguo e pode coincidir com *unheimlich*, uma vez que remete ao que é oculto, “a partir de *heimatlich, häuslich* [da terra natal, doméstico] desenvolve-se o conceito de algo subtraído a olhos estranhos, oculto, secreto” (FREUD, 2010, p. 338), “algo subtraído ao conhecimento, inconsciente”, “fechado, impenetrável à exploração”. (FREUD, 2010, p. 339)

A relação do “inquietante” com a noção de casa, familiaridade e pertencimento é valiosa para nossa abordagem, uma vez que ela lança luz sobre os efeitos de desenraizamento do colonialismo. “Casa” é um conceito complicado no mundo colonial, que é marcado pela situação de desterro. Para os colonizadores, ainda que tenham implantado o ambiente familiar da sua terra natal na terra estrangeira, esse ambiente será sempre assombrado pelos efeitos da ambivalência do hibridismo, como será discutido mais adiante. Para os povos colonizados, o ambiente familiar da casa é transformado a partir da inscrição do domínio colonial, que faz com que o estranho se sobreponha ao familiar. Para os escravos africanos, separados estrategicamente do seu grupo étnico e linguístico, e mais radicalmente do seu próprio corpo a partir dos efeitos da escravidão, os fantasmas do colonialismo são ainda mais assombrosos, pois assumem a forma de uma morte em vida.

A relação entre pertencimento e o sentimento inquietante encontra ressonância nas elaborações de Bhabha, que, tendo por base o texto freudiano, na introdução a *O Local da Cultura*, utiliza o termo “estranhamento (*unhomeliness*)” para descrever “algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo” (BHABHA, 1998, p. 29), conforme visto no segundo capítulo. Bhabha explica que “o momento do estranho relaciona

as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, às disjunções mais amplas da existência política.” (BHABHA, 1998, p. 32) As vozes e a presença de sujeitos subalternos como os negros escravizados e as mulheres, que tiveram suas histórias rasuradas, “assombram” (BHABHA, 1998, p. 33) o que Bhabha denomina “ficções estranhas”.

Em *Vasto Mar de Sargaços*, o “inquietante” está fortemente associado à noção de casa e pertencimento, pois é o precário senso de pertencimento de Antoinette que faz com que ela repita a experiência da sua mãe, cumprindo a profecia maliciosa da população local. Assim como Annette, Antoinette casa-se com um inglês, e acaba louca, dividida entre o que falavam dela e aquilo que o marido esperava dela, sendo finalmente encarcerada. Nesse ponto, é relevante notar que entre os temas do efeito do inquietante está o tema do “sósia” e do “duplo”, quando uma pessoa “possui também o saber, os sentimentos, e as vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu” (FREUD, 2010, p. 351). Esse aspecto encontra eco no romance caribenho de Rhys também por um outro efeito de duplicação. O sentimento do inquietante domina o leitor de *Vasto Mar de Sargaços* desde o início, uma vez que a sua história é estranhamente familiar à história de *Jane Eyre*. O sentimento do inquietante está presente, por exemplo, quando lemos que o Rochester do romance de Rhys desenha o que seria a casa de Thornfield, onde o Rochester de *Jane Eyre* mantém Bertha cativa no sótão:

[...] desenhei uma casa cercada de árvores. Uma casa grande. Dividi o terceiro andar em quartos e num dos quartos desenhei uma mulher de pé – um rabisco infantil, uma bolinha para a cabeça, uma maior para o corpo, um triângulo para a saia, linhas oblíquas para os braços e pés. Mas era uma casa inglesa. (RHYS, 2012, p. 162)<sup>289</sup>

Além disso, conforme dito anteriormente, a presença do “inquietante” em *Vasto Mar de Sargaços* é evidenciada através das figuras de fantasmas e zumbis. Freud corrobora a ideia de que “[...] uma condição particularmente favorável para a geração de sentimentos inquietantes ocorre quando é despertada uma certeza intelectual de que algo seja vivo ou inanimado, e quando vai muito longe a parecença do inanimado com o vivo.” (FREUD, 2010, p. 349) Os exemplos mais marcantes dessa condição são os de Annette e Antoinette, que experimentam uma espécie de morte em vida, o que faz Antoinette declarar, sobre a morte da mãe, que “existem sempre duas mortes, a verdadeira e a que as pessoas ficam sabendo.”

<sup>289</sup> “[...] I drew a house surrounded by trees. A large house. I divided the third floor into rooms and in one room I drew a standing woman – a child’s scribble, a dot for a head, a larger one for the body, a triangle for a skirt, slanting lines for arms and feet. But it was an English house.” (RHYS, 1997, p. 105 – 106)

(RHYS, 2012, p. 125)<sup>290</sup> A morte verdadeira para Antoinette não é a morte física, a que as pessoas ficam sabendo, mas a morte simbólica, que no caso da sua mãe ocorreu muito antes da morte física. Annette é confinada pelo marido como louca após um colapso nervoso desencadeado após o incêndio da propriedade da fazenda Coulibri que matou seu filho caçula. Sua crise é agravada pela raiva que sente do marido inglês por não ter dado crédito às suas advertências sobre os perigos do lugar, ou ouvido as suas súplicas para se mudarem dali, o que teria salvo seu filho da morte. Nos últimos anos de sua vida, Annette vive completamente alienada do mundo e das pessoas que amava, vigiada por cuidadores que abusam dela após embriagá-la. Antoinette, por sua vez, é reduzida por Rochester a uma espécie de marionete, que ele pode controlar. Em muitas das descrições feitas de Antoinette por Rochester, vemos a imagem da morte: “Pude ver Antoinette estendida na cama, imóvel. Como uma boneca. Mesmo quando me ameaçou com a garrafa, ela dava a impressão de ser uma marionete.” (RHYS, 2012, p. 147)<sup>291</sup> É interessante perceber que em ambos os casos a loucura é preconizada pelos habitantes locais e também facilmente diagnosticada pelos respectivos maridos, que recebem o amparo das leis e da medicina inglesa. Esse aspecto corrobora a ideia de que o destino de ambas personagens crioulas é uma consequência do seu precário senso de pertencimento.

Em *Vasto Mar de Sargaços*, um dos efeitos mais notáveis do inquietante está na relação dos personagens com o lugar. A atenção dada por Rhys aos detalhes geográfico-espaciais faz do mundo caribenho um corpo vivo, muitas vezes personificado no romance, e que traz as marcas da história, assim como a natureza antilhana descrita por Walcott. Este aspecto ganha nuances mais elaboradas na relação de amor e ódio de Rochester com o mundo caribenho, marcada pela tensão entre o desejo de possuir o que considera o segredo do lugar e a constatação de que esse segredo lhe escapa. O diálogo entre Rochester e Antoinette revela o sentimento inquietante pelo qual o jovem inglês é dominado:

– Mas a sensação de algo desconhecido e hostil era muito forte. – Eu me sinto um estranho aqui – eu disse. – Eu sinto que este lugar é meu inimigo e está do seu lado.  
 - Você está muito enganado – disse ela. – Ele não é para você nem para mim. Ele não tem nada a ver com nenhum de nós dois. É por isso que você tem medo dele, porque ele é diferente. Eu descobri isso há muito tempo quando era uma criança. Eu o amei porque não tinha mais nada para amar, mas ele é tão indiferente quanto este Deus que você invoca com tanta frequência. (RHYS, 2012, p. 127)<sup>292</sup>

<sup>290</sup> “There are always two deaths, the real one and the one people know about.” (RHYS, 1997, p. 81)

<sup>291</sup> “I could see Antoinette stretched on the bed quite still. Like a doll. Even when she threatened me with the bottle she had a marionette quality.” (RHYS, 1997, p. 96)

<sup>292</sup> “But the feeling of something unknown and hostile was very strong. ‘I feel very much a stranger here,’ I said. ‘I feel that this place is my enemy and on your side.’”

Para Rochester, o Caribe nunca será sua casa. Primeiro, a própria casa onde vive o casal é, antes de tudo, a casa de Antoinette. Neste ambiente que considera hostil, desde a natureza da ilha até as pessoas, incluindo os empregados domésticos, Rochester vê o seu poder como patriarca vitoriano ameaçado. O lugar não só desafia a sua lógica racionalista, mas lhe apresenta novas formas de olhar o mundo. A lógica de Rochester, seu sistema de valores, não compreende a existência de um amor que seja desprezioso. Uma prova disso é que, mesmo se apaixonado por Antoinette, ele não consegue ser fiel a seu desejo. Por não ser capaz de desalienar-se do seu sistema de valores, Rochester não só se protege, mas ataca aquilo que qualifica como desvio da sua moral e dos seus princípios e crenças. Desse modo, ele demoniza Antoinette e Christophine por habitarem um mundo em que há poucos limites demarcados em relação às paixões, um mundo em que a reflexão e análise moral das consequências das ações não estão subordinadas a um sistema rígido de valores, mas antes à relação intuitiva que mantêm com a natureza. Ao mesmo tempo, a própria experiência de Rochester no Caribe lhe revelou que o saber de Antoinette e Christophine, que ele associa à verdade que ele quer possuir, está conectado a fontes mais férteis de vida do que as suas formas de conhecimento. Logo que chegou ao Caribe, Antoinette lhe ensinou como desfrutar os prazeres do lugar e como evitar seus perigos. Rochester conheceu seus encantos e aprendeu a desfrutá-los, a ouvir a música da chuva e do vento, a identificar os sons da natureza. Nesse sentido, é relevante observar que, no momento em que rouba o espírito de Antoinette, reduzindo-a a uma marionete, ele consegue ouvir uma das mensagens da ilha:

Portanto, nunca vou entender por que, de repente, desconcertantemente, eu tive certeza de que tudo o que eu havia imaginado ser verdadeiro era falso. Falso. Só a magia e o sonho são verdadeiros – todo o resto é uma mentira. Tira da cabeça. O segredo está aqui. Aqui”

*(Mas está perdido, esse segredo, e aqueles que o sabem, não podem contar.)*  
(RHYS, 1997, p. 108, grifo da autora)<sup>293</sup>

Na declaração de Rochester, é também possível identificar o sentimento inquietante. A sua fala evidencia que o jovem aventureiro reprime o que sabe e não quer aceitar, como

---

‘You are quite mistaken,’ she said. ‘It is not for you and not for me. It has nothing to do with either of us. That is why you are afraid of it, because it is something else. I found that out long ago when I was a child. I loved it because I had nothing else to love, but it is as indifferent as this God you call on so often.’” (RHYS, 1997, p. 82 – 83)

<sup>293</sup> So I shall never understand why, suddenly, bewilderingly, I was certain that everything I had imagined to be truth was false. False. Only the Magic and the dream are true – all the rest’s a lie. Let it go. Here is the secret. Here.

*(But it is lost, that secret, and those who know it cannot tell it.)* (RHYS, 1997, p. 108, grifo da autora).

materialista vitoriano. Essa ideia é endossada, no seu discurso, principalmente por meio da denegação, “nunca vou entender”, e do recalque, “tira da cabeça”, e pela persistência do conflito entre as ideias de verdadeiro e falso, que ameaça a lógica binária do seu pensamento cartesiano.

Na seção anterior, foi articulada a forma como a transparência discursiva colonial engendra uma situação de ambivalência que põe em risco a prerrogativa da autenticidade da autoridade colonial e cultural. Em “Da mímica e do homem: a ambivalência do discurso colonial” (BHABHA, 2005, p. 129 – 138), Bhabha desenvolve uma abordagem da complexa relação entre colonizador e colonizado, marcada pela tensão entre resistência e cumplicidade, desejo e repulsa. Para Bhabha, a missão reformadora e civilizatória do imperialismo pressupõe um modo de discurso colonial que ele denomina “mímica” (BHABHA, 1998, p. 130), ou seja, a imitação do colonizador pelo colonizado, a reprodução dos valores, hábitos e crenças da autoridade colonial. Entretanto, como já visto, o discurso colonial tem como efeito a produção de sujeitos ambivalentes. Isso acontece porque no processo de assimilação e imitação da cultura e do discurso colonizadores, o sujeito colonizado desencadeia deslocamentos e distorções que ironizam e colocam em xeque a autoridade e autenticidade do discurso colonial. O modo discursivo da mímica colonial, portanto, tem como efeito revelar não a semelhança, mas a impossibilidade de conter a indeterminação do colonizado, sua ambivalência, que se constitui, então, como ameaça à dominação colonial, como uma espécie de “duplo” que é inquietante, pois é “quase o mesmo, mas não exatamente” :

É desse espaço entre a mímica e o arremedo, onde a missão reformadora e civilizatória é ameaçada pelo olhar deslocador de seu duplo disciplinar, que vêm meus exemplos de imitação colonial. O que todos têm em comum é um processo discursivo pelo qual o excesso ou deslizamento produzido pela ambivalência da mímica (quase o mesmo, *mas não exatamente*) não apenas “rompe” o discurso, mas se transforma numa incerteza que fixa o sujeito colonial como uma presença “parcial”. Por “parcial” entendo tanto “incompleto” como “virtual” (BHABHA, 1998, p. 131, grifo do autor)

O conceito de ambivalência relaciona-se com o conceito de “hibridismo”, uma vez que ambos provocam o descentramento da autoridade colonial da posição de poder. O termo “hibridismo”<sup>294</sup> evidencia a interdependência e construção mútua das subjetividades do

---

<sup>294</sup> De acordo com Aschcroft *et al*, o termo deve ser usado com cautela. Para a crítica em torno de conotações racistas do termo “hibridismo”, ver ASHCROFT *et al* (2001, p. 120). Para as críticas de teóricos da descolonização que alegam que o termo pode levar à negligência da especificidade histórica e cultural ao apoiar-se numa base textualista e idealista, ver ASHCROFT *et al* (2001, p. 119 - 120). Apesar de alertar sobre as armadilhas contidas na carga semântica do termo “hibridismo”, os autores ressaltam a produtividade do termo para os estudos pós-coloniais (cf. ASHCROFT *et al*, 2001, p. 120).

colonizador e colonizado a partir da relação estabelecida entre eles. Entretanto, o termo ganha amplitude e complexidade nas articulações feitas por Bhabha em “The third space: interview with Homi Bhabha” [“O terceiro espaço: entrevista com Homi Bhabha”] (RUTHERFORD, 1997, p. 207 – 221) e em “O compromisso com a teoria” (BHABHA, 1998, p. 43 – 69), em que Bhabha contesta qualquer ideia de binarismo cultural que pode ser sugerida pelo termo, ao considerar o hibridismo como um espaço de negociação que leva em conta o contexto sócio-cultural e ideológico, assim como as dimensões semióticas e psíquicas implicadas nos processos de significação cultural.

Para Bhabha, “o hibridismo [...] é o ‘terceiro espaço’ que permite que outras posições emerjam. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem, e estabelece novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas”. (BHABHA *apud* RUTHERFORD, 1997, p. 211, tradução nossa)<sup>295</sup>. É relevante observar que o terceiro espaço é “o terceiro espaço da enunciação”, pois para Bhabha “todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação.” (BHABHA, 1998, p. 67) O terceiro espaço “representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional” em que o sentido é produzido. (BHABHA, 1998, p. 67) Por conseguinte, o terceiro espaço da enunciação é aquilo “que torna a estrutura da significação e referência um processo ambivalente” (BHABHA, 1998, p. 67)

Ao chamar a atenção para o *locus* da enunciação, as elaborações de Bhabha acerca do hibridismo e da ambivalência permitem um diálogo com a noção de espaço polifônico e formas de acesso produtivas para os espaços “inquietantes” de *Vasto Mar de Sargaços*. De forma sugestiva para esse trabalho, Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2001) destacam as elaborações de Bakhtin sobre o hibridismo das narrativas polifônicas, relacionando a teoria de Bakhtin sobre hibridismo à de Bhabha. (cf. ASHCROFT *et al*, 2001, p. 118) A relação entre os conceitos de hibridismo de Bakhtin e de Bhabha ganham ressonância nesta abordagem, uma vez que os espaços inquietantes do colonialismo em *Vasto Mar de Sargaços* são, conforme abordado no terceiro capítulo, espaços polifônicos, híbridos, que comportam uma multiplicidade de vozes e pontos de vista conflitantes, e, ao fazê-lo, revelam o potencial transfigurador e subversivo do hibridismo para contestar as estruturas de dominação no contexto colonial. Os conceitos de hibridismo e ambivalência também permitem articular a

---

<sup>295</sup> “[...] hybridity to me is the ‘third space’ which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives”. (BHABHA *apud* RUTHERFORD, 1997, p. 211)

tensão entre a exigência de transparência da autoridade colonial e a opacidade da “zona de estabilidade oculta onde o povo [colonizado] reside”. (FANON, 1994, p. 42)

A presença de situações de mímica também corrobora a noção de que os espaços inquietantes de *Vasto Mar de Sargaços* são marcados pelo hibridismo e pela ambivalência. O território sucessivamente inscrito do mundo caribenho figurado no romance oferece diversos exemplos de mímica, cujo maior epítome é o papagaio<sup>296</sup> Coco, que também é um símbolo de resistência da ordem imposta pelo padrao inglês de Antoinette, assim como dos efeitos devastadores do seu imperialismo. Destacam-se também as imitações burlescas que Antoinette faz de Rochester (cf. RHYS, 2012, p. 43, 127, 144) e a forma como a sua autoridade é parodiada diante de Antoinette e Christophine. Dentre as diversas formas de mímica exploradas no romance, é interessante notar a observação de Rochester de que Antoinette “imita a voz dos negros, cantada e insolente”. (RHYS, 2012, p. 127)<sup>297</sup> Essa mímica tem um efeito perturbador para Rochester e ele a identifica justo no momento em que Antoinette denuncia que ele está com medo. A semelhança que Rochester vê entre Antoinette e os negros da ilha possui um efeito inquietante sobre o jovem inglês. Este aspecto é evidenciado pela associação que ele estabelece entre Antoinette e a empregada Amélie que, poucos parágrafos antes, aparece como seu duplo: “Ela ergueu as sobrancelhas e os cantos da boca caíram de um jeito interrogativo e zombeteiro. Por um momento, ela ficou muito parecida com Amélie. Talvez elas sejam aparentadas, pensei. É possível, é até provável aqui neste maldito lugar.” (RHYS, 2012, p. 125)<sup>298</sup> É válido observar que neste exemplo o efeito inquietante é reforçado pela obsessão de Rochester com questões como raça e incesto. Entretanto, há um exemplo de mímica na narrativa que se destaca pela inversão de papéis, em que o dominador imita o subjugado. Ele acontece no diálogo entre Rochester e Christophine, em que as palavras de Christophine são insistentemente ecoadas pelo pensamento de Rochester, aparecendo entre parênteses na narrativa (RHYS, 2012, p. 151 – 152; RHYS, 1997, p. 98 – 99). Esse momento do diálogo dramático entre dois mundos incomunicáveis oferece uma visão do potencial transfigurador e subversivo do hibridismo, ao provocar um efeito deslocador na narrativa, em que o eco das palavras de Christophine rompem com a lógica dominante do discurso de Rochester.

<sup>296</sup> O papagaio é um símbolo nacional, o papagaio imperial aparece no centro da bandeira da Dominica desde a sua primeira versão em 1978.

<sup>297</sup> “imitating a Negro’s voice, singing and insolent.” (RHYS, 1997, p. 82)

<sup>298</sup> “She raised her eyebrows and the corners of her mouth turned down in a questioning and mocking way. For a moment she looked very much like Amélie. Perhaps they are related, I thought. It’s possible, it’s even probable in this damned place” (RHYS, 1997, p. 81).

Os efeitos do hibridismo são notórios no espaço palimpséstico do Caribe de *Vasto Mar de Sargaços* através da ação imperialista dos patriarcas ingleses, padrasto e marido de Antoinette, que inscrevem no mundo antilhano a ordem e os códigos de comportamento ingleses, e esperam que todos ao seu redor se comportem de acordo com as suas expectativas, como se estivessem na Inglaterra. Entretanto, o romance oferece indícios irrefutáveis de que as tragédias que marcam o romance têm sua origem nessa imposição, e na inflexibilidade e cegueira tanto do Sr. Mason quanto de Rochester.

O espaço inquieto da fazenda Coulibri é marcada pela ameaça silenciosa que culminou no incêndio da propriedade pela comunidade local. O relato de Antoinette indica que a destruição de Coulibri está relacionada à prepotência do Sr. Mason. Diante da crença na supremacia da sua cultura, o padrasto de Antoinette ignora debochadamente os avisos de Tia Cora, e não atende, por considerá-las completamente insensatas, às súplicas desesperadas de Annette que, pressentindo a tragédia, pede para deixar Coulibri. A impermeabilidade do Sr. Mason, é evidenciada, por exemplo, quando Antoinette reflete sobre a volta da hostilidade da população negra local diante da nova situação: “Agora tinha começado de novo, e pior do que antes, minha mãe sabe, mas não consegue fazer com que ele acredite. Eu gostaria de poder dizer a ele que aqui não é como os ingleses pensam que é. Eu gostaria...” (RHYS, 2012, p. 29)<sup>299</sup>. A cegueira do Sr. Mason, determinada pela confiança na sua superioridade cultural, faz com que ele julgue equivocadamente os empregados e ex-escravos que vivem na ilha: “– Vocês viveram a vida inteira aqui e não sabem nada sobre o povo. É estarrecedor. Eles são crianças – não fariam mal a uma mosca.” (RHYS, 2012, p. 30)<sup>300</sup> Sugestivamente, Annette indica que o marido inglês parece duvidar da humanidade dos negros da ilha:

- Você não aprecia, nem mesmo reconhece, o que há de bom neles – disse ela –, e não quer acreditar no reverso da medalha.
- Eles são preguiçosos demais para ser perigosos – disse o Sr. Mason. – Eu sei disso.
- Eles são mais vivos do que você, preguiçosos ou não, e podem ser perigosos e cruéis por motivos que você não entenderia.
- Não, eu não entendo – sempre dizia o Sr. Mason. – Eu não entendo mesmo. (RHYS, 2012, p. 27)<sup>301</sup>

<sup>299</sup> “Now it had started up again and worse than before, my mother knows but she can’t make him believe it. I wish I could tell him that out here is not at all like English people think it is. I wish...” (RHYS, 1997, p. 16)

<sup>300</sup> “Live here most of your life and know nothing about the people. It’s astonishing. They are children – they wouldn’t hurt a fly.” (RHYS, 1997, p. 18)

<sup>301</sup> “‘You don’t like, or even recognize, the good in them,’ she said, ‘and you won’t believe in the other side.’ ‘They’re too damn lazy to be dangerous,’ said Mr Mason. ‘I know that.’ ‘They are more alive than you are, lazy or not, and they can be dangerous and cruel for reasons you wouldn’t understand’ ‘No, I don’t understand,’ Mr Mason always said. ‘I don’t understand at all.’” (RHYS, 1997, p. 15 – 16)

O destino do papagaio Coco chama a atenção para o efeito destrutivo da ação imperialista do Sr. Mason. Na linguagem simbólica rhyiana, é bastante significativo que o padrao inglês de Antoinette tenha cortado as asas do papagaio verde da família, o que não deixa de ser uma alusão ao desejo do colonizador de “cortar as asas” do imitador, ou seja, de limitar o poder do seu duplo disciplinar:

Nosso papagaio chamava-se Coco, um papagaio verde. Ele não falava muito bem, sabia dizer *Qui est là? Qui est là?*, e responder a si mesmo *Ché Coco, Ché Coco*. Depois que o Sr. Mason aparou-lhe as asas, ele ficou muito mal humorado, e, embora pousasse calmamente no ombro de minha mãe, atacava qualquer um que se aproximasse dela e bicava os pés da pessoa.” (RHYS, 2012, p. 36)<sup>302</sup>

As palavras de Coco ecoam a crise de identidade gerada pela desordem, ou instituição de uma nova ordem, a partir da promulgação do Ato de Emancipação<sup>303</sup>. Além disso, é também revelador o fato de que o ato do Sr. Mason leva à morte de Coco, uma vez que as asas cortadas o impedem de voar na ocasião do incêndio. Além disso, o papagaio é uma ave simbólica na região. A superstição em torno do espetáculo da morte do papagaio em chamas é também o que dissipa a população de negros que cercavam a propriedade após terem ateado fogo a Coulibri. Desta forma, é possível dizer que a morte de Coco está simbolicamente associada ao apagamento da identidade cultural caribenha, provocado pela atitude cultural imperialista do patriarca inglês.

A destruição de Coulibri coincide com a destruição da família de Antoinette. Pierre, seu único irmão, é morto no incêndio, Annette, sua mãe, é segregada como louca, passando a viver isolada numa casa com cuidadores. Na única visita feita por Antoinette à sua mãe, a imbricação entre lugar e identidade, reiteradamente marcada na ficção de Rhys, é ressaltada pela fala da protagonista: “Eu me lembro da sensação estranha que senti enquanto viajávamos porque eu não esperava vê-la. Ela era parte de Coulibri, que tinha desaparecido, então ela desaparecera também, eu tinha certeza.” (RHYS, 2012, p. 43)<sup>304</sup>

Para Antoinette, o desaparecimento da identidade da mãe é consequência do desaparecimento de Coulibri. De fato, o encontro é marcado pelo estranhamento

<sup>302</sup> “Our parrot was called Coco, a green parrot. He didn’t talk very well, he could say *Qui est là? Qui est là?* and answer himself *Ché Coco, Ché Coco*. After Mr Mason clipped his wings he grew very bad tempered, and though he would sit quietly on my mother’s shoulder, he darted at everyone who came near her and pecked their feet.” (RHYS, 1997, p. 22)

<sup>303</sup> A Lei de Emancipação dos Escravos foi aprovada em 1833, proibindo o trabalho escravo em todo o Império Britânico. (cf. EMANCIPATION, 2015)

<sup>304</sup> “I remember the dull feeling as we drove along for I did not expect to see her. She was part of Coulibri, that had gone, so she had gone, I was certain of it.” (RHYS, 1997, p. 26).

experimentado por Antoinette ao ver a figura ausente da mãe, que a rejeita veementemente, com um empurrão e gritos, “Não, não, não” (RHYS, 2012, p. 43), ao notar a ausência de Pierre. Enquanto se recuperava na casa de Tia Cora do grave ferimento na cabeça provocado pela pedra atirada por sua amiga Tia na ocasião do incêndio, Antoinette recorda ter ouvido a mãe gritando com Sr. Mason: “[...] tinha ouvido minha mãe gritando: ‘*Qui est là? Qui est là?*’; e em seguida: ‘Não toque em mim. Se tocarem mim, eu mato você! Covarde! Hipócrita! Vou matar você!’” (RHYS, 2012, p. 42)<sup>305</sup> É curioso observar que Annette repete as palavras de Coco, o que ressalta a relação entre a sua “loucura” e o apagamento da sua identidade. As palavras em francês também remetem à memória recalcada da dominação francesa, sobrepujada pela presença colonial inglesa, e apontam para as fraturas, fragmentações e multiplicidade que compõem a identidade caribenha.

Conforme visto anteriormente, na narrativa circular de *Vasto Mar de Sargaços*, a história de Antoinette repete a história da sua mãe Annette. O destino da protagonista é prefigurado nas palavras da população local, como revela a fala da criança que insulta Antoinette no caminho para o Convento onde foi morar após o incêndio:

– Olha a menina maluca, você é maluca igual a sua mãe. Sua tia está com medo de ter você em casa. Ela mandou você para ficar trancada com as freiras. Sua mãe anda sem sapatos nem meias nos pés, ela *sans culottes*. Ela tentou matar o marido e tentou matar você também naquele dia que você foi visitar. Ela tem olhos de zumbi, e você também tem olhos de zumbi. Por que você não olha para mim? (RHYS, 2012, p. 45)<sup>306</sup>

Essa circularidade da narrativa de *Vasto Mar de Sargaços*, assim como os ecos, as repetições e as cenas especulares frequentes no romance reforçam o entrelugar<sup>307</sup> ocupado pela identidade cultural de Antoinette, que atinge a sua forma mais dramática a partir da relação da protagonista com seu marido inglês.

Um outro espaço inquietante do romance é o convento onde Antoinette passa a viver após a morte da sua mãe. Ali, Antoinette e as outras internas rezam várias vezes por dia, mas Antoinette logo se dá conta de que aprendeu a rezar sem pensar, como faziam as outras meninas. Ao repetir as orações, ela percebe que são palavras vazias: “Eu rezei, mas as

<sup>305</sup> “I’d been awake before and heard my mother screaming ‘*Qui est là? Qui est là?*’, then ‘Don’t touch me. I’ll kill you if you touch me. Coward. Hypocrite.” (RHYS, 1997, p. 25)

<sup>306</sup> ““Look the crazy girl, you crazy like your mother. Your aunt frightened to have you in the house. She send you for the nuns to lock up. Your mother walk about with no shoes and stockings on her feet, she *sans culottes*. She try to kill her husband and she try to kill you too that day you go to see her. She have eyes like zombie and you have eyes like zombie too. Why you won’t look at me”” (RHYS, 1997, p. 27).

<sup>307</sup> Este aspecto será abordado mais adiante e diálogo com a noção de entrelugar de Bhabha (1998).

palavras caíram no chão sem significar nada.” (RHYS, 2012, p. 57)<sup>308</sup> O espaço polarizado do convento, um lugar de sol e de morte, luz e escuridão, espelha o mundo colonial, definido em termos de diferenças: “Era assim que era, claro e escuro, sol e sombra, céu e inferno, pois uma das freiras sabia tudo sobre inferno, e quem não sabe? Mas outra sabia sobre o céu e os atributos dos abençoados, dos quais o menos importante é a beleza transcendente.” (RHYS, 2012, p. 53)<sup>309</sup> Antoinette e as outras meninas do convento ouviam diariamente as histórias sobre as vidas das santas, cujo comportamento exemplar deviam imitar. No entanto, as meninas elegem como sua própria santa um esqueleto de uma menina de catorze anos que fica sob o altar da capela do convento, cujo nome é Santa Inocência. Ao contrário das palavras que cobrem de significado as histórias das outras santas, a vida da Santa Inocência é marcada pelo silêncio, assim como é a vida da maioria das meninas, que por situações adversas foram afastadas das suas famílias: “Nós não conhecemos a sua história, ela não está no livro. As santas das quais ouvimos falar foram todas muito bonitas e ricas. E foram amadas por jovens ricos e bonitos.” (RHYS, 2012, p. 48 - 49)<sup>310</sup> O silêncio em torno da vida da Santa Inocência contrasta com a “torrente de palavras” (RHYS, 2012, p. 49)<sup>311</sup> das histórias contadas pelas freiras sobre os mártires sagrados e tantas outras referentes à moral e aos bons costumes.

Talvez o mais inquietante em *Vasto Mar de Sargaços* seja mesmo a eloquência de tudo aquilo que foi silenciado, tudo aquilo “que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (FREUD, 2010, p. 338) Esse silêncio possui como metáfora os zumbis que povoam o romance. Eles são os fantasmas do colonialismo, que falam de histórias enterradas, falam, assim como a imagem de Walcott, através da geografia do lugar e da experiência vivida daqueles que não tiveram voz. A ilha caribenha do romance de Rhys está repleta de vozes, barulhos próprios e canções, que contam sobre essas histórias, de cujo silêncio a imagem do Mar de Sargaços é um símbolo.

#### 4.3.2 *Obeah* e o espírito do lugar

No capítulo “On national culture” [Sobre a cultura nacional] (FANON, 1994, p. 36 – 52) de *The wretched of the earth* [Os condenados da terra], uma das perguntas centrais à qual

<sup>308</sup> “I prayed, but the words fell to the ground meaning nothing” (RHYS, 1997, p. 35).

<sup>309</sup> “That was how it was, light and dark, sun and shadow, Heaven and Hell, for one of the nuns knew all about Hell and who does not. But another one knew about Heaven and the attributes of the blessed, of which the least is transcendent beauty” (RHYS, 1997, p. 32).

<sup>310</sup> “We do not know her story, she is not in the book. The saints we hear about were all very beautiful and wealthy. All were loved by rich and handsome young men.” (RHYS, 1997, p. 30)

<sup>311</sup> “flow of words”(RHYS, 1997, p. 30).

Fanon se dirige é: de que forma é possível acessar, entrar em conexão, e afirmar a identidade cultural de uma nação cuja cultura sofreu um processo sistemático de obliteração através da dominação colonial? Fanon indica que entrar em conexão com a identidade cultural de uma nação é, acima de tudo, acessar as suas realidades, ou seja, aquilo que cria e perpetua a existência coletiva do povo colonizado, pois para Fanon, “as verdades de uma nação são antes de tudo suas realidades.” (FANON, 1994, p. 42, tradução nossa)<sup>312</sup> Em *The wretched of the earth* [*Os condenados da terra*], ele demonstra de diversas formas, como a dominação colonial enfraquece as realidades, ataca seus ritmos, temas, formas, tonalidades, enfim, conspurca a cultura do povo colonizado, a ponto de torná-la irreal. Fanon indica que nenhum ataque pode ser mais fatal para uma existência, seja ela individual ou coletiva, do que condená-la à irrealidade. Investir a cultura de um povo de uma aura de irrealidade é o mesmo que interromper sua pulsação.

Nesse sentido, Fanon observa que a “dominação colonial, porque é total e tende à simplificação excessiva, muito rapidamente consegue perturbar de forma espetacular a vida cultural de um povo conquistado” (FANON, 1994, p. 45, tradução nossa)<sup>313</sup>, e ressalta que “essa obliteração cultural é possível devido à negação da realidade nacional” (FANON, 1994, p. 45, tradução nossa)<sup>314</sup>, seja através das leis que são implementadas pelo poder colonial, através do desterro dos nativos e banimento dos seus costumes, que ficam restritos às áreas periféricas da sociedade colonial, seja pela expropriação de bens e propriedades ou pela escravização sistemática de homens e mulheres. (cf. FANON, 1994, p. 45) De forma relevante para a abordagem do espaço como palimpsesto, Fanon denuncia que um dos efeitos do colonialismo é o modo como uma cultura sob o domínio colonial, submetida a um processo sistemático de destruição, torna-se uma cultura clandestina, condenada ao sigilo e ao mistério. (cf. FANON, 1994, p. 46)

Nesse sentido, é curioso notar que há um trecho no capítulo “On violence” [“Sobre a violência”] em que Fanon sugere que é muitas vezes numa espécie de núcleo secreto, relegado à clandestinidade, ao sigilo, que podem ser identificadas complexas textualidades da cultura subjugada, em que pulsam resilientes, apesar de combatidos e negados pelas leis, modos de representação e valores coloniais. Nessa “zona de instabilidade oculta” (FANON, 1994, p. 42), que é a matéria própria da vida, um povo se conecta ao seu lugar:

---

<sup>312</sup> “the truths of a nation are in the first place its realities” (FANON, 1994, p. 42).

<sup>313</sup> “colonial domination, because it is total and tends to over-simplify, very soon manages to disrupt in spectacular fashion the cultural life of a conquered people” (FANON, 1994, p. 45).

<sup>314</sup> “This cultural obliteration is made possible by the negation of national reality [...]” (FANON, 1994, p. 45).

[...] a atmosfera de mitos e magia opera como uma realidade inegável. Ao ser aterrorizado por ela, sou incorporado às tradições e história da minha terra e grupo étnico, mas ao mesmo tempo sou confortado e concedido um estado civil, uma identificação. A esfera secreta em países em desenvolvimento é uma esfera coletiva que cai exclusivamente no reino da magia. Ao enredar-me nesta rede inextricável, onde gestos são repetidos com uma limpidez secular, meu próprio mundo, o nosso próprio mundo, perpetua-se. Zumbis, acredite, são mais aterrorizantes do que colonizadores. (FANON, 2004, p. 19, tradução nossa)<sup>315</sup>

Os poderes mágicos e sobrenaturais, ao religarem um povo às suas crenças e tradições, ao invocarem um passado, que continua vivo no presente e capaz de influenciá-lo<sup>316</sup>, reclamam a conexão do povo colonizado com o lugar, fortalecem sua existência coletiva e enfraquecem o poder colonizador, que não pode confrontar o que lhe é estranho.

Nesse ponto, é válido observar que Fanon relaciona a identidade de um povo ao espaço e tempo vividos, ao ritmo do povo, ao que há de vivo e pulsante das suas tradições no aqui e agora, e que encontra ressonância na sua declaração de que, a fim de entrar em contato com a cultura viva de um povo, “[nós devemos nos dirigir] para essa zona de instabilidade oculta onde as pessoas vivem.” (FANON, 1994, p. 43, tradução nossa)<sup>317</sup> Em “On national culture”, Fanon alerta contra a invocação de um passado morto, que é reanimado de forma artificial, como folclore que perdeu suas raízes de cultura popular e revela-se como uma manifestação exotizada das tradições de um povo. De maneira provocativa para este trabalho, Fanon corrobora a ideia de que o contato com as realidades de um povo estão, antes de tudo na sua conexão com o lugar, com a sua experiência enquanto experiência vivida no tempo e no espaço, ou seja, em um tempo-espaço que não deixa de ser um palimpsesto cultural que retém os traços de inscrições prévias, uma acumulação desigual de tempos. Este aspecto é evidenciado na sua declaração de que a conexão de um povo com “a posição geográfica e suas relações econômicas [podem ter] mais força do que o passado que eles querem reanimar.” (FANON, 1994, p. 40, tradução nossa)<sup>318</sup>

A atenção dada por Fanon à dinâmica geográfico-espacial e as suas elaborações acerca da condição de irrealidade, clandestinidade, sigilo e mistério à qual são relegadas

---

<sup>315</sup> “In scaring me, the atmosphere of myths and magic operates like an undeniable reality. In terrifying me, it incorporates me into the traditions and history of my land and ethnic group, but at the same time I am reassured and granted a civil status, an identification. The secret sphere in underdeveloped countries is a collective sphere that falls exclusively within the realm of magic. By entangling me in that inextricable web where gestures are repeated with a secular limpidity, my very own world, our very own world, thus perpetuates itself. Zombies, believe me, are more terrifying than colonists.” (FANON, 2004, p. 19)

<sup>316</sup> Esse aspecto relaciona-se à discussão do início do capítulo, a questão da invocação do passado, discutida por Said.

<sup>317</sup> “it is to this zone of occult instability where the people dwell that we must come.” (FANON, 1994, p. 43)

<sup>318</sup> “their geographical position and the economic ties of their region were stronger even than the past they wished to revive.” (FANON, 1994, p. 40)

manifestações da cultura oprimida oferecem reflexões produtivas para a leitura da opacidade como resistência em *Vasto Mar de Sargaços*.

As reflexões de Fanon sobre as formas opacas de resistência colonial, assim como as elaborações de Glissant acerca de “opacidade” e “transparência” encontram eco na narrativa ficcional de Rhys através do papel ocupado pelas práticas de *obeah*. O romance apresenta uma crítica a representações convencionais de *obeah* em que prevalece o discurso eurocêntrico da transparência. Ao mesmo tempo, o tratamento dado às práticas de *obeah* de Christophine revela a escolha de Rhys de respeitar a sua opacidade<sup>319</sup>. Há um momento decisivo na narrativa de *Vasto Mar de Sargaços* em que Antoinette pede a Christophine que use seus poderes de feitiçaria *obeah* para fazer com que Rochester volte a amá-la como antes. Em resposta, Christophine insinua que *obeah* não tem o mesmo significado ou efeito para os brancos: “Então você acredita nessa história sem pé nem cabeça sobre *obeah*, [...] Tudo isso é bobagem e maluquice. E também isso não é para *béké*<sup>320</sup>. Tem confusão muito grande quando *béké* se mete com isso.” (RHYS, 2012, p. 109)<sup>321</sup> As palavras de Christophine endossam a ideia de que, em *Vasto Mar de Sargaços*, *obeah* simboliza aquilo que escapa à representação, sendo, portanto, um emblema da “opacidade” elaborada por Glissant, ou seja, daquilo que deve ser respeitado em sua singularidade irreduzível e que resiste a ser reduzido pelo discurso da transparência.

Rhys critica as formas convencionais eurocêntricas de representação de *obeah* ao trazê-las para narrativa, seja através de discursos que proscovem, demonizam, erotizam ou confundem *obeah* com outras práticas. Uma dessas formas é apresentada pelo romance através de uma cena intimidadora de *obeah* imaginada pela criança Antoinette, enquanto esperava por Christophine, sua babá martinicana, temida e respeitada como uma mulher *obeah*, pelos seus poderes espirituais:

Eu tinha certeza de que, escondidos no quarto (atrás do velho armário preto?), havia uma mão seca de homem, penas brancas de galinha, um galo com o pescoço cortado, morrendo muito lentamente. Gota a gota, o sangue pingava numa bacia vermelha e eu imaginei que podia ouvir o barulho. Ninguém jamais havia falado comigo sobre feitiçaria – mas eu sabia o que encontraria se tivesse coragem de procurar. Então Christophine entrou sorrindo e contente de me ver. Nada de

<sup>319</sup> Esse aspecto é endossado por Richardson (2000, p. 188 – 189), que também considera que há uma recusa da narrativa de Rhys em definir *obeah*, que para ele sinaliza aquilo que não pode ser entendido ou aceito pelos personagens brancos, *Creole* ou ingleses.

<sup>320</sup> *Béké* é um termo *Creole* que se refere a uma pessoa branca, mais especificamente aos descendentes dos primeiros colonizadores europeus nas Antilhas francesas.

<sup>321</sup> “So you believe in that tim-tim story about obeah, you hear when you so high? All the foolishness and folly. Too besides, that is not for *béké*. Bad, bad trouble come when *béké* meddle with that.” (RHYS, 1997, p. 71)

alarmante jamais aconteceu e eu esqueci, ou disse a mim mesma que havia esquecido. (RHYS, 2012, p. 26)<sup>322</sup>

De acordo com Richardson (2000, p. 188), a representação de *obeah* nesta cena do romance é análoga a representações convencionais de *obeah* na ficção de escritores ingleses entre 1797 e 1807, nos quais *obeah* figura como expressão da ansiedade dos ingleses em relação ao poder “africano”. Em “Romantic voodoo: obeah and British culture, 1797 – 1807” (RICHARDSON, 2000, p. 171 – 194), Richardson alega que, em narrativas ficcionais produzidas após 1807, as representações de *obeah* abandonam o seu caráter ameaçador e passam a ter a conotação de superstição (cf. RICHARDSON, 2000, p. 188). Essa reviravolta é bastante ilustrativa para a reflexão sobre o poder reducionista do discurso da transparência.

O texto de Richardson situa as práticas de *obeah* no contexto histórico e político do sistema colonial nas Ilhas Ocidentais nos séculos XVIII e XIX. Um dos aspectos enfatizados na sua abordagem é que a alteridade ameaçadora representada por *obeah* tem origem no seu aspecto alienígena, incompreensível de acordo com a perspectiva eurocêntrica. Em outras palavras, a ameaça representada pelas práticas de *obeah* deve-se à sua “opacidade”. (cf. GLISSANT, 2010) De acordo com Richardson, *obeah* é marcado como duplamente alienígena, tanto é inassimilável para a experiência europeia quanto representa a intrusão africana selvagem e estrangeira num Caribe já parcialmente subjugado. Além disso, longe de significar uma prática crioulezada, sugerindo a interação de tradições indígenas, africanas e europeias, *obeah* marca a diferença cultural ameaçadora entre os senhores de escravos europeus e os escravos africanos transplantados para o Caribe. Essa diferença é acentuada pela associação entre *obeah* e as revoltas de escravos, e pelo fato de que muitos praticantes de *obeah* desempenhavam um papel político relevante em movimentos de resistência (cf. RICHARDSON, 2000, p. 190).

Num processo de reviravolta, Richardson ressalta que a insistência na proveniência africana de *obeah* não só contribuiu para sua aura ameaçadora, mas curiosamente permitiu remover a ameaça, tanto política quanto cultural, associada às práticas de *obeah*. A ligação discursiva entre as práticas de *obeah* e as rebeliões de escravos foi aproveitada estrategicamente pelos colonizadores europeus para anular a ameaça representada por ambas, através do discurso reducionista que transformou *obeah* em mera superstição:

---

<sup>322</sup> “I was certain that hidden in the room (behind the old black press?) there was a dead man’s dried hand, white chicken feathers, a cock with its throat cut, dying slowly, slowly. Drop by drop of blood was falling into a red basin and I imagined I could hear it. No one had ever spoken to me about obeah – but I knew what I would find if I dared to look. Then Christophine came in smiling and pleased to see me. Nothing alarming ever happened and I forgot, or told myself I had forgotten.” (RHYS, 1997, p. 14 – 15)

A consideração de *obeah* como superstição, e de seus praticantes como “falsos feiticeiros”, sugere que tanto *obeah* quanto a ameaça maior da resistência negra evocada pelas práticas de *obeah* podem ser expostas como inúteis, gestos vazios condenados ao fracasso quando confrontados com a superioridade europeia, seja nas armas, ou na “civilização”. (RICHARDSON, 2000, p. 190, tradução nossa)<sup>323</sup>

Pode-se dizer que o discurso da “transparência” (cf. GLISSANT, 2010), que classificou *obeah* como superstição, foi a estratégia de que se valeu o sistema colonial como meio de enfraquecer o poder de resistência representado pela “opacidade” das práticas de *obeah*. Uma outra estratégia empregada pelo discurso colonial, a fim de encobrir a densidade dessas práticas numa falsa transparência, foi desprovê-las das camadas do seu sentido histórico. No discurso colonial, as associações de *obeah* com a rebelião de escravos e com a opaca resistência quilombola dos *Maroons* foram destituídas do seu contexto histórico e da sua especificidade cultural. Na Jamaica, cenário do romance de Rhys, os feitos militares heróicos dos *Maroons* estão associados historicamente aos líderes espirituais *obeah*<sup>324</sup>. No entanto, o discurso transparente das autoridades do sistema colonial transformou a opacidade da história do povos africanos e seus atos de auto-determinação política e cultural em fantasias de povos exóticos.

Em *Vasto Mar de Sargaços*, a violência do discurso transparente encontra sua maior expressão na ação colonizadora do protagonista inglês. Logo após o episódio em que Rochester se depara na floresta com sinais de um ritual de *obeah*, ele fica dividido entre o temor e a negação da existência da ameaça representada por esses rituais. Trancado no seu escritório, ele lê sobre *obeah*, em busca de alguma fonte legítima que explique o seu significado ou de alguma autoridade que imponha ordem e justiça ao que ele considera a anarquia que impera na ilha. A fonte consultada por Rochester é o livro intitulado *The Glittering Coronet of Isle*<sup>325</sup> (RHYS, 2012, p. 104), no qual lê as impressões registradas por um europeu que supostamente viveu nas Antilhas:

*Um zumbi é uma pessoa morta que parece estar viva ou uma pessoa viva que parece estar morta. Um zumbi pode ser também o espírito de um lugar, geralmente maligno, mas que às vezes pode ser aplacado por meio de sacrifícios ou de oferendas de flores e frutas. (Eu me lembrei imediatamente dos buquês de flores na*

<sup>323</sup> “[...] its status as superstition, and of its practicers as ‘pretended conjurers’, suggests that both Obeah and the larger threat of black resistance it metonymically evokes can be exposed as futile, empty gestures doomed to fail when met by European superiority, whether in arms or in ‘civilization’” (RICHARDSON, 2000, p. 190).

<sup>324</sup> Este aspecto será desenvolvido mais adiante, na abordagem dos significados que o termo Maroon e seus derivados ganham na imaginação da protagonista Antoinette.

<sup>325</sup> O livro só existe na ficção de Rhys.

*casa e ruínas do padre.) “Eles gritam ao vento que é a sua voz, eles se encrespam no mar que é a sua ira.”*

*Isso foi o que eu soube, mas percebi que os negros, via de regra, recusam-se a discutir a magia negra em que muitos deles acreditam. Ela é chamada de vodu<sup>326</sup> no Haiti – Obeah em algumas das ilhas, e de outro nome na América do Sul. Eles confundem as coisas contando mentiras quando são pressionados. As pessoas brancas, às vezes crédulas, fingem que acham tudo isso uma bobagem. Casos de mortes súbitas ou misteriosas são atribuídos a um veneno conhecido dos negros que não pode ser identificado. O que complica ainda mais a questão é... (RHYS, 2012, p. 104, itálico no original)<sup>327</sup>*

Neste trecho lido por Rochester sobre *obeah*, fica evidente o caráter fantasioso e sensacionalista do depoimento, que confunde *obeah* com vodu, misturando as práticas de *obeah* com religiões e eliminando toda especificidade genealógica, histórica e cultural de cada um desses termos. Além disso, apresenta as práticas de *obeah* associadas a coisas desconexas como fabricação de venenos, oferendas e sacrifícios, sem qualquer contextualização.

Entretanto, Rhys, estrategicamente, faz com o seu protagonista inglês conheça um lado da experiência com *obeah* que vai além da falsa transparência de discursos eurocêntricos. O poema “Obeah Night” refere-se justamente à noite em que, num dos episódios mais marcantes do romance de Rhys, Rochester sucumbe aos encantos de Antoinette e entrega-se a uma noite de luxúria alucinatória após ter bebido, sem saber, o que ele acredita ter sido um veneno afrodisíaco preparado por Christophine. A “noite *obeah*” tem como efeito, além da paixão sexual violenta que o dominou por completo, uma experiência de quase morte para Rochester, que sonha ter sido enterrado vivo e acorda sufocado, tremendo de frio e vomitando. Nesse ponto, é interessante notar que, ainda sob o efeito da poção, e guiado por uma força além do seu controle, Rochester se dirige para o mesmo lugar da floresta em que havia se perdido, e que está relacionado às práticas de *obeah*:

**Não me lembro com clareza daquele dia, para onde eu corri, se caí, se chorei, se fiquei deitado, exausto. Mas me vi finalmente perto da casa em ruínas e da laranjeira-brava. Ali, com a cabeça apoiada nos braços, devo ter dormindo, e quando acordei estava ficando tarde e o vento estava gelado. Eu me levantei e encontrei o caminho que me levava de volta para casa. Consegui evitar todas as**

<sup>326</sup> Vale ressaltar que vodu (Haiti), candomblé (Brasil) e santería (Cuba) são, fundamentalmente, a mesma religião. *Obeah*, como o *Quimbois*, da Martinica, não constituem uma religião como o vodu, o candomblé e a santería, mas são, antes, práticas de medicina tradicional e de magia que resistiram à repressão dos padres católicos.

<sup>327</sup> “A zombi is a dead person who seems to be alive or a living person who is dead. A zombi can also be the spirit of a place, usually malignant but sometimes to be propitiated with sacrifices or offerings of flowers and fruit. I thought at once of the bunches of flowers at the priest’s ruined house. They cry out in the wind that is their voice, they rage in the sea that is their anger.” (RHYS, 2012, p. 104, itálico no original)

“So I was told, but I have noticed that negroes as a rule refuse to discuss the black magic in which so many believe. Voodoo as it is called in Haiti – Obeah in some of the islands, another name in South America. They confuse matters by telling lies if pressed. The white people, sometimes credulous, pretend to dismiss the whole thing as nonsense. Cases of sudden or mysterious death are attributed to a poison known to the negroes which cannot be traced. It is further complicated by ...” (RHYS, 1997, p. 67)

**plantas rasteiras, e não tropecei nem uma vez.** (RHYS, 2012, p. 136, grifo nosso)<sup>328</sup>

Esse episódio chama a atenção para a associação entre *obeah* e a ideia de Rochester sobre o segredo do lugar. Além disso, a segunda visita de Rochester à floresta, sob o efeito de *obeah*, corrobora a ideia de que ele teve uma visão além do seu alcance sobre esse segredo (RHYS, 2012, p. 136). A esse respeito, é curioso notar que, apesar de se apoiar na falsa transparência de discursos eurocêntricos sobre *obeah* ou buscar amparo nas leis inglesas para incriminar Christophine por sua prática de *obeah*, Rochester alude à opacidade inapreensível do sentido que *obeah* tem para ele. Ao mesmo tempo que insiste na ideia de que foi envenenado na “noite *obeah*” pela poção afrodisíaca preparada por Christophine, o jovem inglês admite que conceber *obeah*, ou a sua experiência sob o efeito de *obeah*, em termos de envenenamento é um reducionismo que apenas ressalta o quanto esse saber lhe é inacessível: “Fui envenenado, pensei. Mas foi uma ideia tola, como uma criança soletrando as letras de uma palavra que não sabe ler, e que, se soubesse, não faria nenhum sentido.” (RHYS, 2012, p. 135)<sup>329</sup>

Em contrapartida à “transparência” do conhecimento legitimado valorizado por Rochester, a figura de Christophine representa a “opacidade” do saber que ele não alcança, e que é transmitido por via oral, como sinaliza a fala de Christophine: “– Ler e escrever eu não sei. Outras coisas eu sei.” (RHYS, 2012, p. 159) Intimidada pelo apoio que o jovem inglês obtém da polícia local e das leis inglesas, Christophine desaparece da vida de Antoinette e, sugestivamente, também da narrativa de Rhys<sup>330</sup>. No último diálogo entre Christophine e Rochester, a impermeabilidade entre os discursos dos respectivos personagens é evidente:

Eu disse alto e violentamente:

– E você pensa que eu queria tudo isso? Eu daria a vida para desfazer isto. Eu daria meus olhos para nunca ter visto este lugar abominável.

Ela riu.

– Esta é a primeira verdade que o senhor diz. O senhor escolhe o que vai dar, é? Então escolhe. O senhor se meteu numa coisa que não sabe o que é. – Ela começou a

<sup>328</sup> “I do not remember that day clearly, where I ran or how I fell or wept or lay exhausted. But I found myself at last near the ruined house and the wild orange tree. Here with my head in my arms I must have slept and when I woke it was getting late and the wind was chilly. I got up and found my way back to the path which led to the house. I knew how to avoid every creeper, and I never stumbled once.” (RHYS, 1997, p. 89)

<sup>329</sup> “I thought, I have been poisoned. But it was a dull thought, like a child spelling out the letters of a word which he cannot read, and which if he could would have no meaning or context.” (RHYS, 1997, p. 88)

<sup>330</sup> Nesse sentido, Rhys parece reiterar a posição já endossada pela narrativa de *Vasto Mar de Sargaços* de respeitar a opacidade inapreensível de Christophine e das práticas de *obeah*. A saída da feiticeira da narrativa, ou o seu silêncio (não há monólogos interiores da personagem), pode ser lido como a recusa de Rhys a “compreendê-la” (cf. GLISSANT, 2010, 189 – 190), no sentido de apropriar-se da sua experiência no romance. Este aspecto será retomado mais adiante neste trabalho em diálogo com o argumento de Spivak a este respeito.

resmungar consigo mesma. Não em patoá. Nessa altura eu já conhecia o som do patoá.  
Ela é tão louca quanto a outra, pensei, e me virei para a janela. (RHYS, 2012, p. 159)<sup>331</sup>

No trecho destacado acima, a declaração de Rochester, “daria meus olhos para nunca ter visto este lugar abominável”, remete ao destino do Rochester protagonista de *Jane Eyre*, que fica com a visão comprometida depois do incêndio causado pela sua esposa jamaicana, Bertha. A fala de Christophine indica o limite do saber de Rochester, “O senhor se meteu numa coisa que não sabe o que é”, referindo-se a um saber diverso, que Rochester desconhece – a lei do retorno, ou seja, que ele pagará no futuro pelas suas escolhas e pelas suas ações. Neste sentido, a frase “O senhor escolhe o que vai dar, é? Então escolhe” pode ser lida como uma praga de Christophine. Considerando a intertextualidade entre *Jane Eyre* e *Vasto Mar de Sargaços*, o destino de Rochester de ficar quase cego confirmaria, então, no romance de Rhys, o poder de feitiçaria de Christophine.

É significativo no diálogo acima, que a fala de Christophine seja concluída, não em patoá, mas em outra língua desconhecida por Rochester. A linguagem enigmática e indecifrável de Christophine pode ser interpretada como uma metáfora para um saber inalcançável pelas formas de conhecimento racional e cartesiano do jovem inglês. A própria língua crioula falada por Christophine aponta para uma história colonial ausente em *Jane Eyre* e ausente nos livros e nos discursos autorizados que Rochester lê, uma história submersa no denso e espesso espaço/texto caribenho.

Também é relevante notar, no diálogo destacado acima, que o ódio que Rochester sente é dirigido ao lugar, “Eu daria meus olhos para nunca ter visto este lugar abominável”. O mundo caribenho, assim como a sua esposa, encarna a opacidade que ele não consegue aceitar. Com a confiança em suas próprias crenças e na sua superioridade cultural e racial, ele “rouba o espírito” de Antoinette. Quanto ao lugar, fica evidente na declaração de Rochester, “desconcertantemente, eu tive certeza de que tudo o que eu havia imaginado ser verdadeiro era falso. Falso. Só a magia e o sonho são verdadeiros – todo o resto é uma mentira” (RHYS, 2012, p. 108)<sup>332</sup> que, de alguma forma, ele vislumbrou os segredos da ilha, experimentou a

<sup>331</sup> “I said loudly and wildly, ‘And you think that I wanted all this? I would give my life to undo it. I would give my eyes never to have seen this abominable place.’

She laughed. ‘And that’s the first damn word of truth you speak. You choose what you give, eh? Then you choose. You meddle in something and perhaps you don’t know what it is.’ She began to mutter to herself. Not in patois. I knew the sound of patois now.

She’s as mad as the other, I thought, and turned to the window.” (RHYS, 1997, p. 104)

<sup>332</sup> “bewilderingly, I was certain that everything I had imagined to be truth was false. False. Only the Magic and the dream are true – all the rest’s a lie.” (RHYS, 1997, p. 108)

densidade singular do estranho mundo caribenho, um lugar em que o “verdadeiro” pode conviver com o “falso” sem destruí-lo e vice-versa, e onde a magia e o sonho constituem formas de saber que também conduzem a verdades.

Apesar de se sentir vencedor pelo controle que exerce sobre Antoinette, finalmente cativa, condenada por ele à loucura e ao encarceramento, Rochester tem consciência de que ao destruí-la, também destruiu algo nele mesmo. Ele é atormentado e ao mesmo tempo seduzido pela visão além da sua experiência, por aquilo a que ele não tem acesso, pelo universo incompreensível de Antoinette:

Eu odiava as montanhas e as colinas, os rios e a chuva. Odiava o pôr do sol fosse de qualquer cor, odiava sua beleza e sua magia e o segredo que eu jamais iria desvendar. Odiava sua indiferença e a crueldade que fazia parte da sua beleza. Acima de tudo, eu a odiava. Porque ela pertencia à magia e à beleza. Ela me deixara com sede, e toda a minha vida eu teria sede e sentiria saudade do que tinha perdido antes de encontrar. (RHYS, 2012, p. 170 – 171)<sup>333</sup>

A maneira encontrada pelo aventureiro inglês para vingar o ódio que sente por ser privado de uma felicidade apenas vislumbrada, mas que está além do seu alcance, é privar também Antoinette do lugar que constitui a sua própria identidade: “Ela disse que amava este lugar. Pois ela nunca mais irá vê-lo. [...] Ela é louca mas é *minha, minha*.” (RHYS, 2012, p. 164, grifo da autora)<sup>334</sup> Quanto à imbricação entre Antoinette e o lugar, é reveladora a declaração de Rochester de que ao levar Antoinette do Caribe para confiná-la na sua propriedade na Inglaterra, ele estaria levando consigo também o segredo do lugar: “[O segredo] não está perdido. Eu o havia encontrado num lugar escondido e eu o guardaria, não o deixaria escapar. Assim como faria com ela.” (RHYS, 2012, p. 166)<sup>335</sup> No entanto, o próprio discurso do jovem inglês o trai. A denegação “não está perdido”, “não o deixaria escapar”, e as referências a “lugar escondido”, “guardaria” revelam a tentativa frustrada de Rochester de conter a opacidade do lugar sob a forma de um objeto possuído. De forma análoga, a mulher que ele traz confinada não é mais Antoinette, e sim uma espécie de morta-viva, ou zumbi, referida por ele próprio como um fantasma: “Ela era apenas um fantasma. Um fantasma no dia cinzento.” (RHYS, 2010, p. 169)<sup>336</sup> Ao deixar a ilha, Rochester alude mais uma vez à sua

<sup>333</sup> “I hated the mountains and the hills, the rivers and the rain. I hated the sunsets of whatever colour, I hated its beauty and its magic and the secret I would never know. I hated its indifference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness. She had left me thirsty and all my life would be thirsty and longing for what I had lost before I found it.” (RHYS, 1997, p. 111)

<sup>334</sup> “She said she loved this place. This is the last she’ll see of it. [...] She’s mad but *mine, mine*.” (RHYS, 1997, p. 107)

<sup>335</sup> “Not lost. I had found it in a hidden place and I’ll keep it, hold it fast. As I’d hold her.” (RHYS, 1997, p. 108)

<sup>336</sup> “She was only a ghost. A ghost in the grey daylight.” (RHYS, 1997, p. 110)

opacidade ao denominá-la “o lugar escondido”. No entanto, o que mais chama a atenção neste momento é a sua obsessão cruel em privar Antoinette do lugar, uma vez que ele mesmo não pôde possuí-lo, e também possuí-la, nos seus próprios termos. Rochester enfatiza que ele cuidaria para que o lugar não fosse mais de Antoinette: “Então nós partimos e o deixamos – o lugar escondido. *Não para mim e não para ela*. Eu cuidaria disso. Ela já percorreu grande parte do caminho agora.” (RHYS, 2012, p. 171, grifo nosso)<sup>337</sup> Na narrativa repleta de ecos de *Vasto Mar de Sargaços*, é interessante observar que os termos grifados são uma repetição das palavras de Antoinette, ao contestar a ideia de Rochester de que o lugar era seu inimigo e aliado dela: “[Este lugar] *não é para você nem para mim*. Ele não tem nada a ver com nenhum de nós dois. É por isso que você tem medo dele, porque ele é diferente.” (RHYS, 2012, p. 127, grifo nosso)<sup>338</sup>

No final do poema “Obeah Night” é revelador que Rochester denegue a sua identificação com os donos de escravos. Apesar de todo o seu discurso contra a escravidão e a favor da justiça (RHYS, 2012, p. 144), ele possui Antoinette como se fosse propriedade sua, roubando-lhe não só seus bens, mas seu nome, sua identidade, privando-a da liberdade do seu próprio corpo, que ele mantém encarcerado, roubando-lhe, enfim, o seu espírito:

Não. Vou trancar essa porta  
Esqueça. –  
O lema era “Corações trancados eu abro  
Eu tenho a pesada chave”  
Escrito em letras pretas  
Sob uma palmeira real  
Na lápide de um dono de escravo  
“Veja! E olhe novamente, hipócrita”, diz ele  
Antes que *you me* julgue!  
Não sou um maldito dono de escravos  
Não tenho escravo  
Ela (perdoada) não me traiu<sup>339?</sup>  
Mais uma e outra vez  
[...]  
(RHYS, 1984, p. 264, grifo da autora, tradução nossa)<sup>340</sup>

<sup>337</sup> “So we rode away and left it – the hidden place. Not for me and not for her. I’d look after that. She’s far along the road now.” (RHYS, 1997, p. 111)

<sup>338</sup> “It is not for you and not for me. It has nothing to do with either of us. That is why you are afraid of it, because it is something else.” (RHYS, 1997, p. 82)

<sup>339</sup> Na parte final do romance, Antoinette alude, muito sutilmente, aos momentos em que escapava para se encontrar com Sandi, seu primo, por quem tinha uma paixão antiga mas complicada pela questão racial. Os referidos encontros aconteceram enquanto ela e Rochester esperavam na Jamaica pelo dia em que partiriam definitivamente, e contra a sua vontade, para a Inglaterra. A traição referida por Rochester no poema “Obeah Night” diz respeito a esses encontros.

<sup>340</sup> No. I’ll lock that door / Forget it. – / The motto was “Locked Hearts I open / I have the heavy key” / Written in black letters / Under a Royal Palm Tree / On a slave owner’s gravestone / “Look! And look again, hypocrite” he says / Before *you* judge *me!* / I’m no damn slave owner / I have no slave / Didn’t she (forgiven) betray me / Once more and again / [...]” (RHYS, 1984, p. 264, grifo da autora)

Em *Vasto Mar de Sargaços*, uma das formas de alusão à opacidade do mundo caribenho ocorre através da frequência da palavra “verdade” no romance. A narrativa, assim como o poema “Obeah Night”, sugere que há uma verdade que o jovem inglês deve aprender. A tragédia que marca o destino dos protagonistas, no entanto, é uma evidência de que Rochester fracassa na travessia que o conduziria a essa verdade. Como as algas de sargaço, que boiam estagnadas, ou os destroços de navios a ela amaranhados, o casal protagonista não consegue evoluir, progredir na sua relação, e cada um deles acaba isolado, orbitando em torno do seu próprio centro, numa espécie de morte em vida. Como visto anteriormente, ao deixar o Caribe em direção à Inglaterra Rochester confessa sentir-se “esgotado e vazio” (RHYS, 2012, p. 170). Mas, se existe uma verdade a ser descoberta, ela também não é transparente para o leitor, que deve percorrer o espaço/texto do Caribe de Rhys sem perder de vista que, para além desse território, há um vasto mar e suas memórias.

## 5. DESCOLONIZANDO O MAPA<sup>341</sup>

### 5.1 TEXTUALIZANDO A REALIDADE ESPACIAL DO OUTRO

Mapeamento, nomeação, narrativas ficcionais e não-ficcionais criam diversos acréscimos, por vezes conflitantes, que se transformam no denso texto que constitui o lugar. (ASHCROFT *et al*, 2001, p. 174 – 175, tradução nossa)<sup>342</sup>

Quando Said, em *Cultura e imperialismo*, se propõe a fazer “uma espécie de exame geográfico da experiência histórica” (SAID, 1995, p. 37), ele declara que “a luta pela geografia” envolve um conjunto de “ideias, formas, imagens e representações”. (SAID, 1995, p. 38) Esta declaração evidencia que a luta pela geografia é, antes de tudo, uma luta narrativa, a conquista e domínio de territórios envolve, acima de qualquer coisa, a capacidade de textualizar a realidade espacial do outro, impondo sobre a cultura dominada a sua própria visão de mundo. Nesse sentido, as narrativas ficcionais ocuparam uma posição crucial para o projeto do imperialismo<sup>343</sup>.

No processo de colonização e descobertas de novas terras, um dos modos de representação que se tornou dominante foi a construção de mapas. A cartografia surge, então, como “um meio de textualizar a realidade espacial do outro, nomeando ou, quase sempre, renomeando espaços num ato simbólico e literal de domínio e controle”<sup>344</sup> (ASHCROFT *et al*, 2001, p. 31 – 32). A ciência e a técnica de elaborar cartas geográficas permitiu, por exemplo, conceber as terras ainda não conquistadas pelo projeto imperialista como um espaço vazio, cuja representação tornava nulo todo um corpo de textualidades já inscritos pelas culturas locais. Esta ideia foi amplamente difundida não só pela cartografia e historiografia, mas

<sup>341</sup> O título alude ao volume de ensaios *Decolonizing the mind* do escritor queniano Ngugi wa Thiong'o (1986). O livro, publicado em 1986, discute o papel fundamental da língua na construção da cultura nacional, história e identidade. Além disso, os ensaios estabelecem um longo debate, que continua hoje em dia, sobre em que língua se deve escrever a literatura africana.

<sup>342</sup> “Mapping, naming, fictional and non-fictional narratives create multiple and sometimes conflicting accretions which become the dense text that constitutes place” (ASHCROFT *et al*, 2001, p. 174 – 175)

<sup>343</sup> Para uma problematização do termo “imperialismo” e das suas delimitações de tempo e espaço, ver Said (1995, p. 35-36) e Cruz (2010, p. 30). No contexto dessa abordagem, “imperialismo” refere-se ao “imperialismo europeu clássico, do século XIX e começo do século XX” (SAID, 1995, p. 36). Como o imperialismo europeu e o colonialismo europeu são duas faces da mesma moeda, quando me refiro aos efeitos do sistema ideológico que preconiza e estabelece a colonização e/ ou o domínio político e econômico de territórios os dois termos são usados indistintamente. Conforme destacado por Cruz (2010, p. 30), o imperialismo pode ser definido como “um projeto ideológico que assegura a legitimidade do controle militar e econômico de uma nação por outra”, e o colonialismo, por sua vez, é “uma forma de prática, uma modalidade de controle resultante da ideologia do imperialismo”.

<sup>344</sup> “[The process of discovery is reinforced by the construction of maps], whose existence is a means of textualizing the spatial reality of the other, naming or, in almost all cases, renaming spaces in a symbolic and literal act of mastery and control” (ASHCROFT, 2001, p. 31-32)

também pela ficção inglesa<sup>345</sup>. Em *Heart of darkness (Coração das trevas)*, por exemplo, um dos romances da ficção inglesa em que a experiência do imperialismo está em primeiro plano, é curioso notar a “paixão por mapas” (CONRAD, 1999, p. 35)<sup>346</sup> do protagonista inglês Marlow. Marlow, que se vale de referências ao caráter ilegível e incompreensível das terras colonizadas para mascarar a violência do imperialismo, não hesita em declarar a sua sede de conquista despertada pela visão dos espaços em branco nos mapas, quanto “mais vazios” (CONRAD, 1999, p. 35)<sup>347</sup>, maior o seu fascínio.

Em *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism, (Comunidades imaginadas)* publicado em 1983, Benedict Anderson destaca o papel fundamental desempenhado pelos mapas na forma como o estado colonial imagina, e inventa, a si próprio a partir da era da reprodução mecânica. Anderson identifica nas políticas e ideologias que sustentaram os estados coloniais o germe do nacionalismo, ainda que eles fossem anti-nacionalistas. Para o historiador e cientista político estadunidense, o mapa, ao lado do censo e do museu consistem nas três instituições de poder que tiveram uma influência decisiva à medida que as zonas colonizadas passam a participar da era de reprodução mecânica: “juntos, eles moldaram profundamente a maneira com que o estado colonial imaginou seu domínio - a natureza dos seres humanos que governavam, a geografia do seu domínio, e a legitimidade da sua ascendência.” (ANDERSON, 2006, p. 164, tradução nossa)<sup>348</sup>

Os mapas europeus trabalharam na base de uma classificação totalizante que tiveram consequências revolucionárias. Uma delas, foi a possibilidade do preenchimento sistemático dos “espaços vazios”, conforme a expressão usada pelo personagem Marlow de Conrad. Anderson ressalta que, desde a invenção do cronômetro por John Harrison em 1761, foi possível o cálculo preciso das longitudes. Deste modo, toda a superfície curva do planeta foi submetida a uma grade geométrica que dividia os espaços vazios dos mares e regiões inexploradas em quadrados com suas medidas (cf. ANDERSON, 2006, p. 173). Ele observa que “a tarefa de, por assim dizer, ‘preencher’ os quadrados seria realizada por inspetores, exploradores, e as forças militares”. (ANDERSON, 2006, p. 173, tradução nossa)<sup>349</sup>

---

<sup>345</sup> Por diferentes perspectivas, este aspecto tem sido explorado ao longo deste trabalho.

<sup>346</sup> “a passion for maps” (CONRAD, 1999, p. 35)

<sup>347</sup> “the most blank” (CONRAD, 1999, p. 35)

<sup>348</sup> “together, they profoundly shaped the way in which the colonial state imagined its dominion - the nature of human beings it ruled, the geography of its domain, and the legitimacy of its ancestry” (ANDERSON, 2006, p. 164)

<sup>349</sup> “The task of, as it were, ‘filling in’ the boxes was to be accomplished by explorers, surveyors, and military forces”. (ANDERSON, 2006, p. 173)

O mapa criava realidades espaciais, ao mesmo tempo em que se afirmava como abstração científica da realidade, como explica Anderson: “Um mapa antecipava uma realidade espacial, e não vice-versa. Em outras palavras, um mapa era um modelo para, em vez de um modelo de, aquilo que pretendia supostamente representar.” (ANDERSON, 2006, p. 173, tradução nossa)<sup>350</sup> Autorizado e legitimado pela suposta neutralidade e eficiência da razão científica, o discurso cartográfico tornou-se uma ferramenta poderosa, uma vez que mascarava a forma insidiosa de ação das operações militares e administrativas que dele se valiam para conquistar e fortalecer os domínios coloniais. (cf. ANDERSON, 2006, p. 173 – 174) Anderson ressalta a maneira como o discurso cartográfico serviu ao propósito dos europeus na tarefa de legitimar a disseminação do seu poder por métodos supostamente legais [*quasi-legal methods*].

O processo de textualidade que constitui o lugar é mascarado pelas cartas geográficas coloniais que são apresentadas como decalques precisos do mundo. Conforme ressaltado por Anderson, “nos termos da maioria das teorias da comunicação e para o senso comum, um mapa é uma abstração científica da realidade. Um mapa meramente representa algo que já existe objetivamente ‘lá.’” (ANDERSON, 2006, p. 173, tradução nossa)<sup>351</sup> De forma análoga a Anderson, Huggan destaca o discurso tendencioso e interessado da cartografia ao associá-la à “falácia mimética”<sup>352</sup> (HUGGAN, 1989, p. 117, tradução nossa), através da qual “um modelo aproximado, subjetivamente reconstituído e historicamente contingente do mundo ‘real’ passa-se por uma cópia exata, objetivamente apresentada e universalmente aplicável.” (HUGGAN, 1989, p. 117-118, tradução nossa)<sup>353</sup> O processo de inscrição sistemática dos mapas numa terra supostamente não-inscrita<sup>354</sup> encontra ressonância na figura do palimpsesto que encobre configurações espaciais alternativas. Uma vez trazidas à tona, essas configurações revelam a pluralidade das possíveis perspectivas e a inadequação de um modelo que se apresenta como um modelo único do mundo, um simulacro do mundo.

É relevante observar que a cartografia ocupa um papel crucial no controle e posse do domínio colonial como meio de legitimar a retórica colonial, uma vez que o mapa é um modo universal de representação que oculta uma série de estratégias retóricas que promovem e garantem a autoridade colonial. Há correspondência entre o discurso cartográfico e o discurso

<sup>350</sup> “A map anticipated spatial reality, not vice versa. In other words, a map was a model for, rather than a model of, what it purported to represent [...]”. (ANDERSON, 2006, p. 173)

<sup>351</sup> “In terms of most communication theories and common sense, a map is a scientific abstraction of reality. A map merely represents something which already exists ‘there.’” (ANDERSON, 2006, p. 173)

<sup>352</sup> “mimetic fallacy” (HUGGAN, 1989, p. 117)

<sup>353</sup> “an approximate, subjectively reconstituted and historically contingent model of the ‘real’ world passes off as an accurate, objectively presented and universally applicable copy”. (HUGGAN, 1989, p. 117-118)

<sup>354</sup> Este processo encontra ressonância naquilo que Spivak denomina “worlding”, conforme veremos adiante.

colonial na medida em que ambos promovem uma falsa visão essencialista do mundo através de estratégias retóricas similares. Huggan fundamenta esta ideia através da comparação que estabelece entre estratégias retóricas, como a reinscrição, o fechamento e a hierarquização do espaço, utilizadas na produção de mapas, e as práticas discursivas coloniais que promovem a aquisição, o gerenciamento e o fortalecimento do poder colonial. (cf. HUGGAN, 1989, p. 115) Além disso, a representação mimética serve aos interesses imperialistas que movem as retóricas cartográfica e colonial. A concepção do mapa como simulacro do mundo apresenta uma visão homogênea de mundo que se afirma como única representação legítima da realidade, o reflexo do mundo, que nega e suprime perspectivas alternativas que ameaçariam o privilégio do discurso dominante ocidental. Desta forma, a representação da realidade endossada pelos discursos cartográfico e colonial não só promove e consolida a estabilidade da cultura ocidental, mas também fundamenta as suas relações de poder, justificando a subjugação e desapropriação dos povos não-ocidentais. (cf. HUGGAN, 1989, p. 116)

A discussão a respeito da visão essencialista de mundo promovida pela representação mimética encontra eco nas elaborações de Edward Said a respeito do discurso orientalista (2007) em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. O termo “orientalismo”, cunhado e popularizado por Said, refere-se à forma pela qual o Oriente foi construído pelos discursos e práticas autoritárias do Ocidente, a partir da naturalização de uma série de estereótipos e suposições a respeito do que seria o Oriente. Neste sentido, Said define orientalismo como os processos de manipulação, distribuição e elaboração de discursos, formas de conhecimento e práticas interessados em forjar uma visão essencialista de um mundo notoriamente diverso, com o objetivo de controlá-lo e possuí-lo nos seus próprios termos:

[Orientalismo] é antes a distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a elaboração não só de uma distinção geográfica básica [...], mas também de toda uma série de “interesses” que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, certa vontade ou intenção de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo). (SAID, 2007, p. 40)

A supremacia da cultura letrada sobre a cultura de oralidade constitui um fator determinante para que a cultura e a história de povos colonizados sofresse um processo radical de obliteração, a ponto de seus próprios territórios serem tratados como “espaços em branco”, ou seja, como prolongamentos geográficos e históricos das respectivas metrópoles

coloniais, foi. Conforme ressaltado por Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2001, p. 176, tradução nossa)<sup>355</sup>, “a doutrina imperial de *terra nullius* evoca o apagamento completo do povo e cultura pré-coloniais, um processo que foi amparado pelo predomínio, nos discursos imperiais e coloniais, da ideia de que a escrita constitui um modo cultural superior à oralidade”. Este aspecto encontra ressonância na declaração dos autores de “In praise of creoleness” [“Elogio à criouldade”], no excerto abaixo<sup>356</sup>, de que “somos Palavras por trás da escrita”, que associa a história naufragada do povo caribenho à predominância da cultura letrada sobre a cultura de oralidade. O prestígio alcançado pela escrita, e a subsequente destituição do lugar ocupado pela cultura oral deve-se em grande parte à concepção de que a escrita é um veículo de autoridade e de verdade, e que a cultura oral é inferior. Esta concepção, por sua vez, é indissociável do papel da escrita como perpetuador de pressupostos culturais europeus e noções eurocêntricas da civilização (cf. ASHCROFT *et al.*, 2001, p. 166):

Portanto, nossa história (ou nossas histórias) não é totalmente acessível para os historiadores. A metodologia usada por eles os restringe à história única da crônica colonial. Nossa crônica está por trás das datas, por trás dos fatos conhecidos: **somos Palavras por trás da escrita**. Apenas o conhecimento poético, o conhecimento ficcional, o conhecimento literário, em resumo, o conhecimento artístico pode nos descobrir, nos entender, e nos trazer, evanescentes, de volta para a reanimação da consciência (BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 896, grifo dos autores, tradução nossa)<sup>357</sup>

A “metodologia” referida no excerto acima alude ao lugar ocupado pela cartografia e pela cultura letrada no processo de colonização. Ao contrapor as histórias submersas do povo antilhano à história única da crônica colonial, os autores aludem ao papel desempenhado pela construção de mapas e pela imposição da cultura letrada como estratégias primordiais para textualizar a realidade espacial do outro e consolidar uma visão homogênea do mundo, que promove a ideia da superioridade da cultura ocidental. Mapas e livros constituíram modos hegemônicos de representação da realidade que atendiam aos interesses imperialistas e participaram de forma determinante na difusão de retóricas eurocêntricas, racistas, patriarcais,

<sup>355</sup> “the imperial doctrine of *terra nullius* invoked the complete erasure of the pre-colonial people and culture, a process that was helped by the dominance in imperial and colonial discourses of ideas of literacy over orality as a superior cultural mode.” (ASHCROFT *et al.*, 2001, p. 176)

<sup>356</sup> O excerto citado faz parte da seção “Updating true memory” [“Atualizando a verdadeira memória”] do manifesto “In praise of creoleness” [“Elogio à criouldade”], publicado originalmente em 1989 sob o título de “Éloge de la créolité”.

<sup>357</sup> So that our history (or our histories) is not totally accessible to historians. Their methodology restricts them to the sole colonial chronicle. Our chronicle is behind the dates, behind the known facts: *we are Words behind writing*. Only poetic knowledge, fictional knowledge, literary knowledge, in short, artistic knowledge can discover us, understand us and bring us, evanescent, back to the resuscitation of consciousness (BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 896, grifo dos autores).

nacionalistas, positivistas, cujo trabalho de revisão tem sido um dos principais legados da ficção pós-colonial.

O significado da tarefa de “atualização da verdadeira memória”<sup>358</sup> caribenha é capturado pelo comentário de Glissant, citado em nota pelos autores do manifesto, de que “a história não é para nós somente uma ausência, é uma vertigem. Esse tempo que nunca tivemos, temos de conquistar” (GLISSANT *apud* BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 907, tradução nossa)<sup>359</sup>. Glissant contrasta a transparência da história linear da crônica colonial à opacidade da história caribenha, que emerge desordenadamente, em saltos bruscos, delegando aos escritores antilhanos a missão de dar-lhe corpo e sentido. Conforme sugerido por Glissant e pelos escritores do movimento literário da criouldade, o processo de descolonização da história caribenha coincide com um movimento de reinvenção da história, implicado no trabalho de recomposição, restituição da(s) história(s) caribenha(s). Neste processo, a ficção desempenha um papel primordial.

No excerto acima, a justaposição entre a ideia de que “*somos Palavras por trás da escrita*” e o argumento de que só o conhecimento ficcional, poético é capaz de trazer à tona a história submersa caribenha indica que a “atualização da verdadeira memória” implica uma valorização da oralidade e, por conseguinte, da experiência vivida. Desta forma, é possível desenhar um “mapa da existência”<sup>360</sup> caribenha, capaz de revigorar crenças, valores, modos de representação e formas de conhecimento recalçadas pelo sistema de valores coloniais.

## 5.2 O IMENSO MUNDO DOS LIVROS

### 5.2.1 Signos tomados por maravilhas

Tão logo pude, me perdi no imenso mundo dos livros, e tentei apagar o mundo real que era tão desorientador para mim. Mesmo assim, eu tive um sentimento vago, persistente de que eu sempre estaria perdida nele, derrotada. (RHYS, 1981, p. 62, tradução nossa)<sup>361</sup>

<sup>358</sup> Uma referência ao título da seção “Updating true memory”.

<sup>359</sup> “For history is not just for us an absence, it is a vertigo. This time we never had, we must conquer” (GLISSANT *apud* BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 907).

<sup>360</sup> Configurando-se como um contraponto ao discurso cartográfico e à retórica coloniais, a ideia de “mapa da existência” (KUNDERA *apud* BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 907) alude ao lugar ocupado pela ficção, conforme articulado por Kundera e citado pelos autores do manifesto da criouldade. A referida citação compõe a epígrafe do sexto capítulo, intitulado “Mapeando a existência”.

<sup>361</sup> “As soon as I could I lost myself in the immense world of books, and tried to blot out the real world which was so puzzling to me. Even then I had a vague, persistent feeling that I'd always be lost in it, defeated (RHYS, 1981, p. 62).

No seu texto “Signos tidos como milagres”, Bhabha chama atenção para uma cena que se repete insistentemente após o início do século XIX nos textos culturais do colonialismo inglês: a descoberta fortuita do livro inglês nas terras desoladas, selvagens e desprovidas de palavras do mundo colonial. De acordo com Bhabha, essa cena inaugura triunfantemente a literatura do império, “o emblema do livro inglês [é] insígnia da autoridade colonial e significante do desejo e da disciplina coloniais”. (BHABHA, 1998, p. 150) A Bíblia do evangelismo inglês e os livros da literatura inglesa moderna, textos escritos em nome do pai ou do autor, alinham-se perfeitamente com os objetivos da missão civilizadora. Eles representam a palavra de Deus, a verdade, e criam as condições para a capacidade discursiva de narrar e disseminar a herança cultural europeia. (cf. BHABHA, 1998, p. 153)

No entanto, Bhabha assinala que, se, por um lado, esses signos fetichizados apontam para a fixidez do poder colonial, por outro, eles também oferecem um modo de resistência, ao se tornarem um emblema da “ambivalência” colonial. Conforme visto anteriormente, a mímica colonial tem por efeito a produção de uma série de semelhanças enganosas que desestabilizam, ridicularizam e contestam as práticas coloniais. As classificações discriminatórias e os estereótipos criados pelo discurso colonial para definir e fixar o Outro colonial acabam por questionar o desejo de uniformidade da autoridade colonial, que quer produzir Outros reformados à sua semelhança.

O livro inglês afirma-se como presença da autoridade, consolidando a ideia da hegemonia europeia, sua centralidade epistemológica e sua permanência. Além disso, Bhabha identifica a disseminação da ideia de “inglesidade” [*“Englishness”*] em diferentes textos ingleses, que evidenciam essa qualidade, por exemplo, no poder da autoridade da evangelização, ou do domínio universal da literatura inglesa. Ele constata que a afirmação da autenticidade e originalidade da qualidade de “inglesidade” possui um caráter tardio, uma vez que a condição de credibilidade e prestígio do livro inglês é constituída após o cenário traumático da diferença colonial, cultural e racial. Entretanto, busca seus alicerces numa imagem prévia, original, arcaica de identidade. Desta forma, Bhabha argumenta que o que é “inglês” nos discursos do poder colonial não pode ser representado como uma presença plena. (cf. BHABHA, 1998, p. 157) Além disso, conforme explorado nos capítulos anteriores, os essencialismos que definem raça, nação e tradição cultural, fundamentais para consolidar a presença da autoridade como efeito mimético imediato, são desafiados pelos objetos exorbitantes, híbridos, produzidos pela articulação de identidades discriminatórias que asseguram a identidade “pura” e original inglesa.

Se a articulação da repetição e da diferença colocam em xeque a aparência de originalidade e autoridade da presença colonial, a repetição do livro inglês pelos sujeitos colonizados provoca deslocamentos e distorções que fazem desses “signos tomados por maravilhas” meios de subversão contra a autoridade colonial:

A descoberta do livro inglês estabelece tanto uma medida de mimese como um modo de autoridade e ordem civil. Se essas cenas, como eu as narrei, sugerem o triunfo da escritura do poder colonialista, deve-se então admitir que a astuta letra da lei inscreve um texto de autoridade muito mais ambivalente. Isto porque é no intervalo entre o édito da anglicidade e o assalto dos negros espaços indisciplinados da terra, através de um ato de repetição, que o texto colonial emerge incertamente. (BHABHA, 1998, p. 156)

Em “Descolonizando o mapa”, Huggan (1989, p. 117 - 118) dialoga com as elaborações de Bhabha acerca do hibridismo e da ambivalência colonial, ao estabelecer a analogia entre o discurso colonial e o discurso cartográfico. Conforme discutido na primeira seção deste capítulo, ambos os discursos constituem narrativas em que a produtividade e circulação dos signos vincula-se a uma totalidade reformada e reconhecida. No caso do mapa, esta totalidade é forjada pela falácia mimética, a ideia de que o mapa corresponde a uma cópia fiel e verdadeira do mundo “real”. Quanto ao discurso colonial, a ideia de totalidade reconhecível é possível através da propagação das regras de reconhecimento da presença da autoridade, “os textos sociais da inteligibilidade epistêmica, etnocêntrica e nacionalista”. (BHABHA, 1998, p. 160) Esses discursos também têm em comum o fato de que possuem uma estrutura de aparência coerente, controladora, e estão articulados como uma série de analogias diferenciais. (cf. HUGGAN, 1989, p. 117 - 118)

Para fins deste trabalho, são bastante profícuas as elaborações de Bhabha a respeito da posição de autoridade do livro inglês e acerca dos processos pelos quais o hibridismo colonial produz os meios de contestação desta autoridade. São também proveitosas para a nossa discussão, as articulações feitas por Huggan, a partir da sua leitura de Bhabha, entre o discurso cartográfico e o discurso colonial, uma vez que o ensaio de Huggan coloca em primeiro plano a atenção para modos de representação espacial. A interlocução com as ideias de Bhabha e de Huggan permitem explorar a analogia entre mapa e livro, tão cara para a abordagem realizada neste trabalho, em que o mapa colonial é muitas vezes lido como uma metáfora para o livro inglês, uma vez que ambos constituem modos hegemônicos de representação usados pelo poder colonial. Outras vezes, o enfoque recai sobre o mapa colonial como uma metáfora para concepções espaciais hegemônicas da história imperial que

negam a “história espacial” (cf. CARTER, 1995, p. 375 – 377) dos sujeitos colonizados, ou seja, anulam a materialidade da sua existência, a experiência vivida no espaço.

A ficção de Rhys “descoloniza o mapa” de várias formas. Rhys foi uma das pioneiras dentre os escritores caribenhos a tratar do lugar da cultura literária no Caribe colonial e a criticar a educação inglesa imposta nas Antilhas. Além disso, de forma bastante consistente, suas narrativas colocam em primeiro plano a atenção ao espaço vivido dos personagens. *Vasto Mar de Sargaços* “descoloniza” o mapa/livro canônico ao espacializar a história de Bertha, e ao fazer do mundo caribenho um espaço polifônico, conforme abordado nos terceiro e quarto capítulos. Ademais, o romance de Rhys ocupa um lugar emblemático de contestação do livro inglês, através do diálogo intertextual que estabelece com o romance vitoriano *Jane Eyre*. Nesse sentido, é interessante notar que Rhys fez com que Antoinette, ao repetir o gesto da Bertha de *Jane Eyre* de atear fogo à Thornfield Halls, destruísse não só a propriedade do seu marido inglês, mas também queimasse o texto canônico *Jane Eyre*, conforme veremos adiante. De modo significativo para fins deste trabalho, os relatos autobiográficos e alguns dos contos de Rhys exploram o lugar da cultura literária e a forma como ela emerge incerta em terras caribenhas. Esses aspectos serão o foco da nossa discussão nas próximas seções.

### 5.2.2 O livro deus: relatos autobiográficos

Na sua autobiografia inacabada, *Smile Please* (RHYS, 1981), Jean Rhys faz várias alusões ao papel determinante dos livros na sua infância e adolescência na Dominica. Na epígrafe que abre a seção 5.2 deste capítulo, a escritora revela o significado da imensidão do mundo dos livros na sua vida. Ela sugere que o mundo dos livros foi capaz não só de, por vezes, suprimir o mundo real, mas de impor uma espécie de ordem que contrastava com a sua intrincada realidade caribenha, ainda mais quando considerada a partir da posição precária da sua identidade crioula. Rhys declara que “dos livros (fatalmente) eu gradualmente tirei a maioria das minhas ideias e crenças”. (RHYS, 1981, p. 63, tradução nossa)<sup>362</sup> Ao mesmo tempo, em diversos momentos na sua ficção, a escritora revela o quanto o livro situava-se desconfortavelmente na cultura caribenha.

“Books” [“Livros”], uma das seções da autobiografia inacabada de Rhys, começa com uma analogia bastante sugestiva entre livro e Deus:

---

<sup>362</sup> “[...] from books (fatally) I gradually got most of my ideas and beliefs” (RHYS, 1981, p. 63).

Antes que eu pudesse ler, quase um bebê, eu imaginava que Deus, essa coisa ou pessoa estranha de que eu ouvia falar, era um livro. Às vezes era um grande livro na posição vertical e semi-aberto e eu podia ver a impressão dentro, mas não fazia sentido para mim. Outras vezes, o livro era menor e no interior havia coisas afiadas brilhando. O livro que era menor, estou certa agora, era o livro de agulhas de minha mãe, e as coisas afiadas brilhando eram as agulhas com o sol batendo sobre elas. (RHYS, 1981, p. 27, tradução nossa)<sup>363</sup>

É significativo que a Bíblia, apesar de apenas aludida mas não nomeada no parágrafo em destaque, seja o livro que abra a seção intitulada “Livros”. Também é relevante que o livro bíblico tenha causado tal impressão na criança Jean Rhys, a ponto de levá-la a equiparar livro a Deus. Apesar de muito pequena, ela percebia o poder daquele livro imponente que era visivelmente reverenciado pela família, conforme demonstra a sua posição de destaque na casa e o fato de que permanecia semi-aberto, pronto para ser lido. Além disso, Rhys foi influenciada tanto pelo catolicismo, quanto pelo anglicanismo, bastante difundido na Dominica e parte integrante da sua educação formal. Ademais, como sujeito colonial britânico proveniente de uma colônia marcada pela herança cultural francesa, Rhys recebeu a influência dessas religiões através da educação literária exclusivamente inglesa e francesa que recebeu na Dominica.

Os livros, desde muito cedo, fizeram parte da vida de Rhys e dos seus irmãos, que frequentemente os recebiam como presentes da avó galesa. Na sua autobiografia, Rhys destaca a bíblia e o livro de agulhas de sua mãe, que se distinguiam dos outros livros que ficavam guardados numa estante de vidro. O livro de agulhas tinha um efeito quase mágico, pois, além de ficar próximo da sua mãe, o seu brilho exercia uma espécie de fascínio sobre a criança. O poder desses dois livros possui um efeito metonímico, uma vez que representam o poder que os livros ingleses exerciam sobre a educação das crianças. Esses objetos, venerados pelo pai de Rhys, vinham de navio da Inglaterra, o “centro do mundo”, enviados como relíquias preciosas. Os relatos de Rhys oferecem uma pista sobre o papel desempenhado pelos livros na sua infância, seja através das suas observações em relação ao cuidado da família em preservar esses objetos, ou sobre o misto de temor e respeito que a escritora quando criança tinha por alguns desses livros, como em relação à Enciclopédia Britânica, que ela declara nunca ter tocado.

---

<sup>363</sup> “Before I could read, almost a baby, I imagined that God, this strange thing or person I heard about, was a book. Sometimes it was a large book standing upright and half open and I could see the print inside but it made no sense to me. Other times the book was smaller and inside were sharp flashing things. The smaller book was, I am sure now, my mother’s needle-book, and the sharp flashing things were her needles with the Sun on them” (RHYS, 1981, p. 27).

Em “Livros”, assim como em outros textos de Rhys que fazem referência a livros, é notória a posição ambígua ocupada pelos livros no Caribe, que eram muitas vezes considerados com desconfiança e demonizados pela população local. Nesta seção da sua autobiografia, Rhys relata que a sua babá, que se chamava Meta, gostava ainda menos dela porque ela lia livros. A escritora relata que um dia, quando estava sentada nas escadas lendo uma versão censurada de *Arabian Nights [As mil e uma noites]*, Meta tenta intimidá-la com uma imagem monstruosa a respeito das pessoas que leem muito:

Ela disse, “Se você ficar lendo tanto, sabe o que vai acontecer com você? Seus olhos vão cair e vão olhar para você da página”  
 “Se meus olhos caíssem eu não veria”, eu argumentei.  
 Ela disse, “Eles caem mas não as bolinhas pretas com que você enxerga”.  
 Eu meio que acreditei nela e imaginei as minhas pupilas como cabeças de alfinetes pretos sem o resto do olho. Mas continuei lendo. (RHYS, 1981, p. 28, tradução nossa)<sup>364</sup>

Em outra seção de *Smile please*, intitulada “Facts of life” [“Fatos da vida”], Rhys estabelece uma analogia entre livro e morte, ao relatar a sua visita à biblioteca da Dominica na única ocasião em que retornou a sua terra natal depois de deixá-la aos dezesseis anos. A escritora comenta que ficou surpresa e comovida ao encontrar a biblioteca cheia. Entretanto, contrastando com a vivacidade e efervescência do ambiente repleto de frequentadores ávidos por livros, Rhys descreve a figura mortificada da bibliotecária, com gestos robotizados e aspecto doentio. No final do seu breve relato sobre a visita, Rhys anuncia a morte da funcionária, que aparece inextricavelmente associada ao seu trabalho como bibliotecária: “Livro após livro e a cada um ela parecia ficar mais cansada, mais doente. Eu não fiquei surpresa quando ouvi alguns dias mais tarde que ela estava morta.” (RHYS, 1981, p. 63, tradução nossa)<sup>365</sup>

A incidental narrativa sobre a visita à biblioteca da Dominica e os comentários a respeito da bibliotecária parecem pouco significativos à primeira vista. No entanto, eles ganham outra dimensão quando considerados ao lado de outras referências a livros em textos ficcionais da escritora, como, por exemplo, no conto “Again the Antilles” [“Mais uma vez as Antilhas”], no qual a discussão entre um editor de um jornal caribenho e um inglês

<sup>364</sup> “‘If all you read so much, you know what will happen to you? Your eyes will drop out and they will look at you from the page’

‘If my eyes dropped out I wouldn’t see’, I argued.

She said, ‘They drop out except the little black points you see with’.

I half believed her and imagined my pupils like heads of black pins and all the rest gone. But I went on reading” (RHYS, 1981, p. 28).

<sup>365</sup> “Book after book and with each one she seemed to get more tired, look more ill. I wasn’t at all surprised when I heard a few days later that she was dead” (RHYS, 1981, p. 64).

colonialista põe em evidência a maneira como a conquista pelo direito à cultura literária inglesa está imbricada a questões político-raciais. Outro exemplo é o conto “The day they burned the books” [“O dia em que queimaram os livros”], em que a complexa ligação entre raça e cultura é posta em foco através da relação entre um personagem inglês amante de livros e sua esposa caribenha que, com a morte do marido, realiza um ritual de queima dos seus livros.

### 5.2.3 Queimando livros: cultura literária e Caribe colonial

“Again the Antilles” [“Mais uma vez as Antilhas”] começa com a narradora observando o seu vizinho da janela, Papa Dom, o editor do jornal *Dominica Herald and Leeward Islands Gazette*. A narradora descreve o editor como um rebelde de berço e agitador. Ela justapõe essas características à descrição da posição racial de Papa Dom no Caribe: “Ele detestava os brancos, não sendo exatamente branco, e ele desprezava os negros, não sendo exatamente negro. ... ‘De cor’ nós caribenhos costumamos chamar os tons intermediários, e eu costumava pensar que ser ‘de cor’ o amargurava.” (RHYS, 1987, p. 39, tradução nossa)<sup>366</sup> Após este comentário, a narradora discorre sobre alguns julgamentos acerca da religião e cultura locais e certas posições políticas do editor de *Dominica Herald and Leeward Islands Gazette*. Desta forma, é evidenciada a estreita ligação entre questões raciais, sociais, políticas e culturais:

Ele era contra o governo, contra os ingleses, contra o fato de a Ilha ser uma colônia da coroa e novo sistema de drenagem do Conselho da Cidade. Ele também era contra as massas, contra a alegre e leve moralidade dos negros e “as hordas de padres e freiras que invadiram a nossa infeliz ilha”, contra a existência do bispado anglicano e novo palácio do bispado católico. (RHYS, 1987, p. 39, tradução nossa)<sup>367</sup>

A narradora relata, ainda, sobre um motim por parte dos católicos, que cercaram a casa de Papa Dom em protesto à sua posição anti-católica. Em seguida, discorre sobre o fato que envolve boa parte do conto, a discussão acalourada entre Papa Dom e o Sr. Hugh Musgrave, um inglês que vive no Caribe há mais de vinte anos e que é dono de uma grande propriedade

<sup>366</sup> “He hated the white people, not being quite white, and he despised the black ones, not being quite black. ... ‘Coloured’ we West Indians call the intermediate shades, and I used to think that being coloured embittered him.” (RHYS, 1987, p. 39)

<sup>367</sup> “He was against the Government, against the English, against the Island’s being a Crown Colony and the Town Board’s new system of drainage. He was also against the Mob, against the gay and easy morality of the negroes and ‘the hordes of priests and nuns that overrun our unhappy island’, against the existence of the Anglican bishop and the Catholic bishop’s new palace.” (RHYS, 1987, p. 39)

produtora de cana-de-açúcar. O motivo da discórdia é desconhecido pela narradora, que, no entanto, aponta Papa Dom como o provocador da briga. Usando diferentes pseudônimos e durante vários dias, o editor ataca o Sr. Musgrave numa coluna dedicada aos leitores do jornal, denunciando o que considera seu comportamento tirânico. A narradora destaca o trecho final de uma das cartas de Papa Dom, a mais apaixonada e a que motivou a reação do Sr. Musgrave:

“É uma visão triste e deplorável”, e concluía, “contemplar a degeneração de uma linhagem. Até que ponto está tal homem distante das ideias da verdadeira nobreza, da bela descrição de um contemporâneo, possivelmente, embora não certamente, o Marquês de Montrose, deixada para nós por Shakespeare, o poeta e gênio divino. *“He was a very gentle, perfect knight...”* (RHYS, 1987, p. 40, tradução nossa)<sup>368</sup>

É válido notar na carta de Papa Dom o apreço à cultura inglesa e a sua resignação à hierarquia racial. O ataque de Papa Dom não é direcionado à cultura inglesa, mas ao Sr. Musgrave que não corresponde às expectativas de um verdadeiro cavalheiro inglês. Com esta carta, Papa Dom ofereceu a ocasião ideal para a desforra do Sr. Hugh Musgrave:

“Caro senhor”, escreveu  
 “Eu nunca li o seu jornal abominável. Mas minha atenção foi despertada por uma carta ofensiva sobre mim que você publicou na semana passada. As linhas citadas foram escritas, não por Shakespeare, mas por Chaucer, embora não se possa, naturalmente, esperar que você saiba disso”, e continua  
*He never yet no vilonye had sayde  
 In al his lyf, unto no manner of wight –  
 He was a verray parfit, gentil knyght.*  
 “Na verdade, é uma coisa triste e deplorável que os nomes dos grandes ingleses sejam, assim, tomados em vão pelos ignorantes de outra raça e cor.” (RHYS, 1987, p. 41, tradução nossa)<sup>369</sup>

A figura de Papa Dom oferece um exemplo sugestivo de mímica colonial. O editor dominicano comporta-se como o que julga ser um verdadeiro cavalheiro inglês, e esforça-se por agregar as suas qualidades, dentre elas o conhecimento literário. Entretanto, ocupa a

<sup>368</sup> “‘It is a saddening and a dismal sight’, it ended, ‘to contemplate the degeneracy of a stock. How far is such a man removed from the ideas of true gentility, from the beautiful description of a contemporary, possibly, though not certainly, the Marquis of Montrose, left us by Shakespeare, the divine poet and genius.

“‘*He was a very gentle, perfect knight...*’” (RHYS, 1987, p. 40).

<sup>369</sup> “‘Dear Sir’, he wrote

‘I never read your abominable paper. But my attention has been called to a scurrilous letter about myself which you published last week. The lines quoted were written, not by Shakespeare but by Chaucer, though you cannot of course be expected to know that’, and run

He never yet no vilonye had sayde  
 In al his lyf, unto no manner of wight –  
 He was a verray parfit, gentil knyght.

‘It is indeed a saddening and a dismal thing that the names of great Englishmen should be thus taken in vain by the ignorant of another race and colour’ (RHYS, 1987, p. 41).

complexa posição do sujeito colonial que reverencia a cultura inglesa e possui uma relação de amor e ódio com ingleses. Neste conto, está em foco o preconceito racial contra os negros e mestiços no Caribe. O racismo é evidenciado tanto por parte do Sr. Musgrave, quanto por parte de Papa Dom, que procura se diferenciar dos negros da ilha, depreciando a cultura e hábitos locais e afirmando a sua identificação com a cultura britânica. De forma significativa para este trabalho, “Mais uma vez as Antilhas” coloca em primeiro plano a imbricação entre o conhecimento literário e questões raciais e políticas no contexto do sistema colonial caribenho. O conto evidencia que por mais vasto que seja o conhecimento de um caribenho mestiço sobre a literatura inglesa, é improvável que lhe fosse dado o direito de sua apropriação. Papa Dom responde aos insultos do Sr. Musgrave, lembrando aos leitores das incertezas acerca da autoria das palavras citadas e afirma com orgulho que, diferente do Sr. Musgrave, ele usou apenas a memória, não fez referências a nenhum material. No entanto, apesar dos argumentos plausíveis que apresenta, Papa Dom não sai como vencedor nesta discussão, pois mais fortes que seus argumentos é a convicção de que a ligação política entre cultura e raça o exclui do privilégio de dispor da cultura inglesa como um inglês.

Outro conto em que a cultura literária está em foco é “The day they burned the books” [“O dia em que queimaram os livros”], que tem como personagens principais, a narradora, seu amigo Eddie, o pai inglês e a mãe caribenha de Eddie. O conto capta a tensão que existia entre o casal em torno da questão racial e cultural, e o papel desempenhado pelos livros neste contexto.

Em “The day they burned the books” [“O dia em que queimaram os livros”], os livros estão associados à figura do pai de Eddie, que construiu um quarto no fundo da casa onde morava a família e encheu de prateleiras de livros: “toda vez que o navio a vapor do Royal Mail aportava, trazia um um pacote para ele, e gradualmente as estantes vazias encheram.” (RHYS, 1987, p. 152, tradução nossa)<sup>370</sup> Sr. Sawyer intrigava os habitantes da ilha, que não conseguiam enquadrar o inglês em qualquer dos perfis de “cavalheiro inglês”<sup>371</sup>, nem entendiam como ele mantinha o seu padrão de vida sendo apenas um agente de uma pequena linha de barcos a vapor. As motivações do Sr. Sawyer para viver em terras caribenhas eram, portanto, alvo de desconfiança:

---

<sup>370</sup> “Every time the Royal Mail steamer came in it brought a package for him, and gradually the empty shelves filled” (RHYS, 1987, p. 152).

<sup>371</sup> A figura de um estrangeiro europeu inclassificável, visto com desconfiança pelos habitantes locais é o tema principal do conto “Pioneers, oh, pioneers”, que culmina com o isolamento radical e finalmente com a morte misteriosa do estrangeiro. O conto coloca em primeiro plano o perigo do isolamento cultural. (RHYS, 1987, p. 275 – 284)

Seu pai, Sr. Sawyer, era um homem estranho. Ninguém conseguia de jeito nenhum entender o que ele estava fazendo em nossa parte do mundo. Ele não era dono de terras ou médico ou advogado ou banqueiro. Ele não tinha uma loja. Não era professor ou funcionário do governo. Ele não era – este era o ponto - um cavalheiro. (RHYS, 1987, p 151, tradução nossa)<sup>372</sup>

Além disso, a narradora declara que, diferente dos “muitos residentes românticos que se apaixonavam pela lua do Caribe”<sup>373</sup>, o Sr. Sawyer “detestava a lua e tudo mais sobre o Caribe e não se importava de dizer isso a você”. (RHYS, 1987, p. 151, tradução nossa)<sup>374</sup> Ademais, a população local especulava por que o Sr. Sawyer havia se casado com uma mulher mestiça, “mesmo levando em conta que era uma mestiça decente, respeitável, bem educada, veja você” (RHYS, 1987, p. 151, tradução nossa)<sup>375</sup>, declaração que evidencia o preconceito racial.

Ficamos sabendo logo no início do conto que o Sr. Sawyer bebe com frequência e quando fica bêbado abusa verbalmente da Sra. Sawyer com comentários racistas: “sua maldita, de olhos oblíquos, mestiça sombria, você não cheira bem”. (RHYS, 1987, p. 152, tradução nossa)<sup>376</sup> A respeito da reação da Sra. Sawyer, a narradora comenta que, a cada insulto do marido, ela apenas ria, fingindo que as brincadeiras de mau gosto eram, conforme observa sarcasticamente a narradora, “parte da piada, essa misteriosa, obscura, sagrada piada inglesa.” (RHYS, 1987, p. 152, tradução nossa)<sup>377</sup> Entretanto, após um episódio em que o Sr. Sawyer faz um comentário maldoso sobre o cabelo da esposa e arranca alguns dos seus fios, Mildred, a empregada doméstica, flagra a expressão vingativa da Sra. Sawyer e o gesto de colocar os fios arrancados num envelope. O ato é interpretado por Mildred como *obeah*: “O Sr. Sawyer que se cuide, (cabelo é *obeah* da mesma forma que mãos).” (RHYS, 1987, p. 152, tradução nossa)<sup>378</sup>

A narradora anuncia que o Sr. Sawyer morreu quando ela completou 12 anos. A partir de então, o seu amigo Eddie tomou posse da vasta biblioteca do pai, que já era assiduamente frequentada pelas crianças. Entretanto, para a surpresa das crianças, um dia enquanto estavam na biblioteca, pouco tempo após a morte do Sr. Sawyer, a Sra. Sawyer entrou, acompanhada de Mildred, decidida a dar um fim em todos os livros ali presentes. Furiosamente, a Sra.

<sup>372</sup> “His father, Mr. Sawyer, was a strange man. Nobody could make out what he was doing in our part of the world at all. He was not a planter or a doctor or a lawyer or a banker. He didn’t keep a store. He wasn’t a schoolmaster or a government official. He wasn’t – that was the point – a gentleman” (RHYS, 1987, p. 151)

<sup>373</sup> “several resident romantics who had fallen in love with the moon on the Caribees” (RHYS, 1987, p. 151)

<sup>374</sup> “detested the moon and everything else about the Caribbean and he didn’t mind telling you so” (RHYS, 1987, p. 151)

<sup>375</sup> “Though a decent, respectable, nicely educated coloured woman, mind you.” (RHYS, 1987, p. 151)

<sup>376</sup> “You damned, long-eyed, gloomy half-caste, you don’t smell right” (RHYS, 1987, p. 152)

<sup>377</sup> “part of the joke, this mysterious, obscure, sacred English joke” (RHYS, 1987, p. 152)

<sup>378</sup> “Mr. Sawyer ought to look out (hair is obeah as well as hands)” (RHYS, 1987, p. 152)

Sawyer retirou os livros das estantes, indiferente às súplicas do filho, e, com a ajuda de Mildred, os separou em duas pilhas. Aqueles de capa grossa e considerados bonitos foram para a pilha dos que serão vendidos, e os que estavam estragados ou não pareciam importantes foram colocados na pilha dos livros que iriam ser queimados:

Os grandes, grossos e brilhantes - de boa aparência, Mildred explica em um sussurro – ficam em uma pilha. A *Encyclopaedia Britannica*, *British Flowers*, *Birds and Beasts*, várias histórias, livros com mapas, *English in the West Indies* e assim por diante – vão ser vendidos. Os livros sem importância, com capas de papel ou danificadas ou com páginas rasgadas, são colocados em outra pilha. Eles serão queimados – sim, queimados. (RHYS, 1987, p. 154, tradução nossa)<sup>379</sup>

É relevante notar que o livro escrito por uma mulher, ainda que de boa aparência, é condenado ao fogo pela Sra. Sawyer, conforme relata a narradora: “Mas um livro de Christina Rossetti, embora também encadernado em couro, foi para o monte que iria ser queimado, e por um brilho nos olhos da Sra Sawyer soube que pior do que homens que escreviam livros eram mulheres que escreviam livros, infinitamente pior.” (RHYS, 1987, p. 155, tradução nossa)<sup>380</sup>

Os livros, na visão da Sra. Sawyer, são o epítome dos valores da cultura inglesa, que chegavam até ela principalmente através do comportamento racista e machista do marido. É interessante notar que o Sr. Sawyer depreciava a cultura caribenha não só através dos comentários que fazia a respeito do lugar e das pessoas, mas também através da sua atitude de se isolar nos livros ingleses. O ódio da Sra. Sawyer pelos livros é intensificado pela influência que eles têm sobre o seu filho, um amante dos livros como o pai. Antes mesmo de destruir a biblioteca, esse ódio é identificado pela narradora num dia em que a Sra. Sawyer espreita as duas crianças na biblioteca: “Ela colocou a cabeça na porta e olhou para nós, e eu soube que ela odiava o quarto e odiava os livros.” (RHYS, 1987, p. 152, tradução nossa)<sup>381</sup>

Em diversos momentos, em seus textos ficcionais e não ficcionais, Rhys elabora a respeito do significado das representações da Inglaterra e do impacto que a educação inglesa que recebeu teve na sua vida. Dentre os escritores caribenhos, Rhys destaca-se pelo pioneirismo em reconhecer nas suas narrativas os efeitos psicológicos e políticos da

<sup>379</sup> “The big, fat glossy ones – the good-looking ones, Mildred explains in a whisper – lie in one heap. *The Encyclopaedia Britannica*, *British Flowers*, *Birds and Beasts*, various histories, books with maps, *English in the West Indies* and so on – they are going to be sold. The unimportant books, with paper covers or damaged covers or torn pages, lie in another heap. They are going to be burnt – yes, burnt.” (RHYS, 1987, p. 154)

<sup>380</sup> “But a book by Christina Rossetti, though also bound in leather, went into the heap that was to be burnt, and by a flicker in Mrs. Sawyer’s eyes I knew that worse than men who wrote books were women who wrote books – infinitely worse” (RHYS, 1987, p. 155).

<sup>381</sup> “She put her head in at the door and looked at us, and I knew that she hated the room and hated the books” (RHYS, 1987, p. 152).

imposição da educação inglesa, tão distante da experiência vivida caribenha. Em *Smile please*, a escritora evidencia a imagem idealizada que tinha da Inglaterra quando se esforça para encontrar, na sua vida cotidiana na Dominica, alguma coisa que a encantasse a ponto de ser comparada às maravilhas que eram, para ela, os livros e a Inglaterra da sua imaginação. E não é por acaso que os livros e Inglaterra aparecem justapostos no seu comentário:

Enquanto eu crescia, a vida não parecia monótona ou maçante para mim. Mesmo sem contar com os livros, a vida era muitas vezes emocionante. Não era, é claro, nada tão maravilhoso como a Inglaterra seria, mas servia pra ir levando. Por exemplo, havia os cavalos. Tínhamos dois, Preston e March. (RHYS, 1981, p. 64, tradução nossa)<sup>382</sup>

É curioso observar que a expectativa de viver na Inglaterra faz com que a infância e adolescência na Dominica sejam vivenciadas como uma espera para a verdadeira vida futura. Mesmo os prazeres cotidianos, como a experiência dos passeios a cavalo, eram associados pela criança e adolescente Jean Rhys às emoções que viveria na Inglaterra: “O que é isto sobre cavalos que faz você feliz? É assim. Vindo destes passeios eu sempre senti que a vida era gloriosa e certamente seria mais ainda no futuro (Inglaterra! Inglaterra!).” (RHYS, 1981, p. 64 – 65, tradução nossa)<sup>383</sup>

Um dos aspectos que se destaca no conto “The day they burned the books” [“O dia em que queimaram os livros”] é a descrição feita pela narradora do seu amigo Eddie, e a respeito da influência que o amigo exerceu na sua forma de olhar para a Inglaterra. Eddie lhe oferece um contraponto às imagens idealizadas da Inglaterra:

Foi Eddie com os olhos azul-claros e cabelos cor de palha – a imagem viva de seu pai, apesar de ser quase sempre tão silencioso quanto sua mãe – que primeiro me contaminou com dúvidas sobre o “lar”, ou seja, a Inglaterra. Ele ficava tão quieto quando aqueles que nunca tinham visto a Inglaterra – nenhum de nós nunca tinha visto – ficávamos falando sobre suas maravilhas, gesticulando livremente enquanto falávamos – Londres, as belas senhoras de faces rosadas, os teatros, as lojas, o nevoeiro, as lareiras de carvão no inverno, a comida exótica (salmões pequenos comidos ao som de violinos), morangos e creme – a palavra “morangos” sempre falada com um som gutural que imaginávamos ser a pronúncia correta do inglês. (RHYS, 1987, p. 153, tradução nossa)<sup>384</sup>

<sup>382</sup> “As I grew up, life didn’t seem monotonous or dull to me. Even apart from books, life was often exciting. It was not, of course, anything like as wonderful as England would be, but it did to be going on with. For instance, there were the horses. We had two, Preston and March”. (RHYS, 1981, p. 64)

<sup>383</sup> “What is it about horses that makes you happy? It is so. Coming in from these rides I always felt that life was glorious and would certainly become more so later on (England! England!).” (RHYS, 1981, p. 64 – 65)

<sup>384</sup> “It was Eddie with the pale blue eyes and straw-coloured hair – the living image of his father, though often as silent as his mother – who first infected me with doubts about ‘home’, meaning England. He would be so quiet when others who had never seen it – none of us had ever seen it – were talking about its delights, gesticulating freely as we talked – London, the beautiful, rosy-cheeked ladies, the theatres, the shops, the fog, the blazing coal fires in winter, the exotic food (whitebait eaten to the sound of violins), strawberries and cream – the word

Apesar de filho de um inglês que propagava em seu discurso e atitudes a sua crença na soberania cultural inglesa, Eddie herdou a desconfiança, além do silêncio, da mãe. A narradora aprendeu com o seu amigo de infância a considerar criticamente os objetos e símbolos culturais ingleses promovidos pelos livros da literatura britânica. Ela comenta a respeito do dia em que Eddie declara que não gosta de morangos nem das flores narciso [*“daffodil”*], e é censurado pelos amigos, que recebem as declarações chocados e até ofendidos. A narradora também aprende com Eddie a questionar e considerar com reservas as promessas de segurança e proteção aludidas pela palavra “lar” [*“home”*], usada para se referir à Inglaterra, e também a refletir criticamente sobre a sua frágil identidade nacional:

Nós ficamos tão chocados que ninguém falou com ele o resto do dia. Mas eu, pelo menos o admirava. Eu também estava cansada de aprender e recitar poemas em louvor a flores de narciso, e as minhas relações com os poucos meninos e meninas ingleses “de verdade” que conheci era estranha. Eu tinha descoberto que, se eu dissesse que era inglesa, eles me esnobariam desdenhosamente: “Você não é inglesa; você é uma horrenda nativa da colônia.” (RHYS, 1987, p. 153, tradução nossa)<sup>385</sup>

O comentário da narradora a respeito do seu cansaço em relação ao tema das flores narciso frequentes nos poemas que era obrigada a estudar na escola encontra repercussão nas observações do escritor barbadiano Brathwaite (1995) em “Nation language” [*“Língua nação”*] referentes ao sistema educacional caribenho. Brathwaite ressalta o quanto os temas e conteúdos dos livros ingleses utilizados nas escolas eram distantes da vida no Caribe, o que contribuiu para afastar os caribenhos da sua realidade imediata:

Paradoxalmente, no Caribe (como em muitas outras “áreas de desastre cultural”), as pessoas educadas neste sistema sabem mais, ainda hoje, sobre reis e rainhas do que eles sabem sobre nossos próprios heróis nacionais, os nossos próprios rebeldes escravos, sobre as pessoas que ajudaram a construir e a destruir a nossa sociedade. Temos mais entusiasmo pelos seus modelos literários, pelo conceito de, digamos, Floresta de Sherwood e Robin Hood do que somos por Nanny dos Quilombos<sup>386</sup>, um nome que alguns de nós nem sequer conhecia até poucos anos atrás. E em termos do que nós escrevemos, nossos modelos de percepção, estamos mais conscientes (em termos de sensibilidade) sobre a queda da neve, por exemplo – os

---

‘strawberries’ always spoken with a guttural and throaty sound which we imagined to be the proper English pronunciation.” (RHYS, 1987, p. 153)

<sup>385</sup> “We were so shocked that nobody spoke to him for the rest of the day. But I for one admired him. I also was tired of learning and reciting poems in praise of daffodils, and my relations with the few “real” English boys and girls I had met were awkward. I had discovered that if I called myself English they would snub me haughtily: ‘You’re not English; you’re a horrid colonial.’” (RHYS, 1987, p. 153)

<sup>386</sup> Nanny dos Quilombos [Nanny of the Maroons] é uma ex-Ashanti mãe rainha considerada uma das maiores guerreiras a favor da liberdade na Jamaica. (cf. BRATHWAITE, 1995, p. 313)

modelos estão todos lá para a queda da neve – do que a respeito da força do furacões que ocorrem a cada ano. (BRATHWAITE, 1995, p. 310, tradução nossa)<sup>387</sup>

Brathwaite destaca a dificuldade das crianças crioulas em estabelecer associações entre os símbolos e ideais ingleses amplamente difundidos pelos livros e a existência cotidiana no Caribe. Ele utiliza a frase “A neve caía sobre os canaviais”, escrita numa redação escolar, como um epítome não só do esforço das crianças para compatibilizar duas realidades tão distintas, mas da ambivalência perceptiva que marca a posição dos escritores caribenhos.

Em *Vasto Mar de Sargaços*, Rochester observa que as traças comem os poucos livros que havia na casa, e que tinham pertencido ao padrao inglês de Antoinette: “dei uma olhada nos livros, poemas de Byron, romances de Sir Walter Scott, *Confissões de um consumidor de ópio*, uns velhos volumes marrons, e, na última prateleira, *Vida e correspondência de...* O resto tinha sido comido pelas traças.” (RHYS, 2012, p. 71)<sup>388</sup> Esse fato ganha relevância quando lemos, logo após este trecho do romance, que Rochester escreve uma carta para o seu pai que nunca é enviada: “Um lugar fresco e remoto... E eu imaginei como eles faziam para enviar cartas. Dobrei a minha e coloquei-a numa gaveta da escrivaninha.” (RHYS, 2012, p. 72)<sup>389</sup> Em seguida, ele reflete sobre os limites da escrita diante do real da experiência vivida: “Quanto às minhas confusas impressões elas jamais serão escritas. Há espaços em branco em minha mente que não podem ser preenchidos.” (RHYS, 2012, p. 72)<sup>390</sup> O lugar da cultura letrada é novamente posto em foco no final da narrativa de Rochester. Antes de partirem para a Inglaterra, Rochester diz a Christophine que ela pode se comunicar com Antoinette através de cartas, mas Christophine responde: “Ler e escrever eu não sei. Outras coisas eu sei.” (RHYS, 2012, p. 159)<sup>391</sup>

Referências a livros em outros momentos no romance enfatizam o seu lugar como palavra de autoridade, da verdade e da justiça divina, da lei, ou da ciência. Conforme visto

<sup>387</sup> “Paradoxically, in the Caribbean (as in many other ‘cultural disaster areas’), the people educated in this system came to know more, even today, about English kings and queens than they do about our own national heroes, our own slave rebels, the people who helped to build and to destroy our society. We are more excited by their literary models, by the concept of, say, Sherwood Forest and Robin Hood than we are by Nanny of the Maroons, a name some of us didn’t even know until a few years ago. And in terms of what we write, our perceptual models, we are more conscious (in terms of sensibility) of the falling of the snow, for instance – the models are all there for the falling of the snow – than of the force of the hurricanes which take place every year.” (BRATHWAITE, 1995, p. 310)

<sup>388</sup> “[...] I looked at the books, Byron’s poems, novels by Sir Walter Scott, *Confessions of an Opium Eater*, some shabby brown volumes, and on the last shelf, *Life and Letters of ...* The rest was eaten away.” (RHYS, 1997, p. 46)

<sup>389</sup> “A cool remote place... And I wondered how they got their letters posted. I folded mine and put it into a drawer of the desk.” (RHYS, 1997, p. 46)

<sup>390</sup> “As for my confused impressions they will never be written. There are blanks in my mind that cannot be filled up.” (RHYS, 1997, p. 46)

<sup>391</sup> “Read and write I don’t know. Other things I know.” (RHYS, 1997, p. 104)

anteriormente, os livros sobre as biografias das santas lidos no convento serviam como modelos de comportamento a serem imitados por Antoinette e suas colegas, mas Antoinette observa que não havia no conventos livros que contassem as histórias das santas pobres. A Bíblia é tratada pelo personagem Daniel Cosway como símbolo da verdade da palavra de Deus, à qual ele se agarra para inventar mentiras e difamar Antoinette para Rochester. No livro *The Glittering Coronet of Isles*, escrito por um colonialista inglês, Rochester busca informações confiáveis a respeito de *obeah* naquilo que considera uma fonte legítima, mas, de fato, a parte que destaca é um depoimento sensacionalista que revela o desconhecimento do escritor sobre *obeah* e sobre a história do Caribe em geral. Antoinette observa um mapa da Inglaterra num livro de geografia, mas a imagem fantasiosa e idealizada que possui da Inglaterra contrasta com a pretensão científica e realista do discurso cartográfico.

Considerando o poder da escrita e do livro inglês como promotores e perpetuadores dos símbolos, tradições e representações culturais ingleses, as figuras de livros em *Vasto Mar de Sargaços* aludem a sua posição incerta no Caribe. O romance questiona a centralidade e permanência do significado desses símbolos, assim como da hegemonia cultural europeia nesta parte do mundo, e sobretudo diante das ideias anticolonialistas que começam a ventilar no Caribe, a partir da abolição da escravidão nas colônias britânicas em 1833, momento em que está situada a história de *Vasto Mar de Sargaços*.

O livro inglês e a imposição da educação inglesa aparecem em primeiro plano na narrativa, uma vez que é através destes meios que Antoinette constrói a sua identidade como sujeito colonial britânico. De maneira significativa para a história do romance, Antoinette não consegue conciliar a imagem idealizada que possui da Inglaterra com a Inglaterra que passa a conhecer. A narrativa deixa pistas que apontam que a morte espiritual e a subsequente morte física de Antoinette encontram as suas causas no colapso das suas duas identidades, caribenha crioula e inglesa. Esta questão será abordada na próxima seção.

### 5.3 INGLATERRA: UM MUNDO DE PAPEL

Em *Vasto Mar de Sargaços* há uma cena marcante em que Antoinette contempla o mapa da Inglaterra. O lugar que tanto ocupou a sua imaginação, chegando a se sobrepor simbolicamente aos espaços físicos do Caribe onde sempre viveu, ganha materialidade nas cores, formas e palavras do mapa no seu livro de geografia:

[...] Inglaterra, colorida de rosa no mapa do livro de geografia, mas na página ao lado as palavras estão muito coladas umas nas outras, são muito pesadas. Artigos de exportação, carvão, ferro, lã. Artigos de Importação e Características da População. Nomes, Essex, Chelmsford on the Chelmer. The Yorkshire and Lincolnshire wolds. Wolds? Isso quer dizer montanhas? De que altura? Com a metade da altura das nossas, ou nem isso? Frescas folhas verdes no curto e fresco verão. Verão. As plantações de milho são como as plantações de cana-de-açúcar, mas de uma cor dourada e não tão altas. Depois do verão as árvores ficam nuas, e aí vem o inverno e a neve. Plumaz brancas caindo? Pedacinhos de papel caindo? Dizem que a geada forma desenhos de flores nas vidraças. Eu preciso saber mais do que sei agora. (RHYS, 2012, p. 108)<sup>392</sup>

É interessante notar Antoinette contempla o mapa da Inglaterra como quem viaja para um lugar mítico. As conexões estabelecidas pela jovem caribenha entre o lendário mundo inglês e o mundo familiar do Caribe encontram equivalência na imagem crioulezada da neve no canal de Brathwaite, abordada anteriormente. Este aspecto é evidenciado pelas comparações feitas por Antoinette entre as plantações de milho e as plantações de cana-de-açúcar ou entre a neve e as plumas. É relevante que o mapa e o livro apareçam em *Vasto Mar de Sargaços* como os principais meios pelos quais Antoinette elabora a sua concepção a respeito da Inglaterra. Conforme enfatizado por Brathwaite, o sistema de educacional colonial constitui um dos veículos mais poderosos de propagação do imperialismo cultural inglês no Caribe, e mapas e livros são os seus instrumentos indispensáveis.

A respeito da imagem fetichizada da Inglaterra por Antoinette, é relevante notar o comentário de Rochester no início da sua narrativa em primeira pessoa, que evidencia o contraste entre a Inglaterra que ele conhecia e a Inglaterra idealizada por Antoinette:

Ela me interrogava frequentemente a respeito da Inglaterra, e ouvia atentamente as minhas respostas, mas eu tinha certeza de que nada do que eu dizia fazia muita diferença. A cabeça dela já estava feita. Um romance sentimental, uma observação ouvida ao acaso e nunca esquecida, um desenho, um quadro, uma canção, uma valsa, uma nota de música, e suas opiniões foram formadas. Sobre a Inglaterra e sobre a Europa. Eu não consegui mudá-las e, provavelmente, nada as mudaria. A realidade poderia confundi-la, desnor-teá-la, magoá-la, mas não seria realidade. Seria apenas um erro, uma infelicidade, a escolha de um caminho errado, suas ideias fixas jamais mudariam.

Nada do que eu disse exerceu qualquer influência sobre ela. (RHYS, 2012, p. 90 - 91)<sup>393</sup>

<sup>392</sup> “[...] England, rosy pink in the geography book map, but on the page opposite the words are closely crowded, heavy-looking. Exports, coal, iron, wool. Then imports and Character of Inhabitants. Names, Essex, Chelmsford on the Chelmer. The Yorkshire and Lincolnshire wolds. Wolds? Does that mean hills? How high? Half the height of ours, or not even that? Cool green leaves in the short cool summer. Summer. There are fields of corn like sugar-cane fields, but gold colour and not so tall. After summer the trees are bare, then winter and snow. White feathers falling? Torn pieces of paper falling? They say frost makes flower patterns on the window panes. I must know more than I know already.” (RHYS, 1997, p. 70)

<sup>393</sup> “She often questioned me about England and listened attentively to my answers, but I was certain that nothing I said made much difference. Her mind was already made up. Some romantic novel, a stray remark never forgotten, a sketch, a picture, a song, a waltz, some note of music, and her ideas were fixed. About

O comentário de Rochester antecipa na narrativa de *Vasto Mar de Sargaços* aquilo que viria a acontecer com Antoinette. Ela se agarraria obstinadamente a uma imagem ideal da Inglaterra, ainda que esta atitude implicasse a negação da realidade.

Curiosamente, a impermeabilidade de Antoinette, que não se deixa influenciar pelas ideias de Rochester a respeito da Inglaterra, encontra equivalência na impermeabilidade de Rochester, que possui ideias fixas sobre o Caribe, das quais não consegue se desalienar mesmo após ter vivido nas Antilhas. Assim como Antoinette, o jovem inglês cresceu com a imagem predominante de uma terra distante. No seu caso, uma terra que era símbolo de abundância, mas selvagem e ameaçadora. Ambos os protagonistas são influenciados por representações culturais estereotipadas de uma terra estrangeira, e marcados pelas dicotomias propagadas pelo discurso colonial, pela literatura e arte europeias, e pela educação britânica, que dividem o mundo entre civilizados e não-civilizados. Nesse ponto, a figura do vasto, quase inavergável Mar de Sargaços novamente se impõe como uma imagem central no romance, uma vez que coloca em primeiro plano a distância entre os mundos do casal e aponta para a causa da tragédia que marca o romance. A distância entre as culturas do casal protagonista é tão vasta e incomensurável que chega a estabelecer fronteiras entre lugar e não-lugar, realidade e irrealidade, como evidencia o seguinte trecho:

– É verdade – disse ela – que a Inglaterra parece um sonho? Porque uma das minhas amigas que se casou com um inglês escreveu-me dizendo isso. Ela disse que Londres às vezes parece um sonho frio e escuro. Eu quero acordar.  
 – Bem – respondi, aborrecido –, é precisamente isto que a sua linda ilha parece ser para mim, totalmente irreal e como um sonho.  
 – Mas como é que rios, montanhas e mar podem ser irreais?  
 – E como é que milhões de pessoas, suas casas e suas ruas podem ser irreais?  
 – Mais facilmente – disse ela –, muito mais facilmente. Sim, uma cidade grande deve parecer um sonho.  
 “Não, isto aqui é que é irreal e parece um sonho”, pensei. (RHYS, 2012, p. 76 – 77)<sup>394</sup>

---

England and about Europe. I could not change them and probably nothing would. Reality might disconcert her, bewilder her, hurt her, but it would not be reality. It would be only a mistake, a misfortune, a wrong path taken, her fixed ideas would never change.

Nothing that I told her influenced her at all.” (RHYS, 1997, p. 58)

<sup>394</sup> “‘Is it true’, she said ‘that England is like a dream? Because one of my friends who married an Englishman wrote and told me so. She said this place London is like a cold dark dream sometimes. I want to wake up’. ‘Well’, I answered annoyed, ‘that is precisely how your beautiful island seems to me, quite unreal and like a dream.’

‘But how can rivers and mountains and the sea be unreal?’

‘And how can millions of people, their houses and their streets be unreal?’

‘More easily’, she said, ‘much more easily. Yes a big city must be like a dream’.

‘No, this is unreal and like a dream’, I thought (RHYS, 1997, p. 49).

Em diferentes momentos da narrativa de *Vasto Mar de Sargaços*, Antoinette tenta harmonizar os vários fragmentos, conversas sobreouvidas, trechos de livros, representações, formas, imagens com as quais constrói o mosaico que é para ela a Inglaterra e, significativamente, através do qual é constituída a sua identidade britânica. O trecho acima evidencia que o caráter irreal da Inglaterra para Antoinette está relacionado não só às discrepâncias entre a sua realidade caribenha e o mundo inglês, mas também à dificuldade que a protagonista encontra em conciliar imagens da Inglaterra tão díspares entre si. Neste sentido, é interessante notar, por exemplo, que a caracterização da Inglaterra como um “sonho frio e escuro” contrasta com a visão de Rochester, mas está em consonância com a forma como Christophine descreve a Inglaterra, um lugar frio e ladrão:

- Inglaterra – disse Christophine, que estava me vigiando. – Você acha que existe esse lugar?
  - Como você pode perguntar isso? Você sabe que existe.
  - Eu nunca vi o maldito lugar, como é que eu vou saber?
  - Você não acredita que exista um país chamado Inglaterra?
- Ela pestanejou e respondeu depressa:
- Eu não disse que não *acredito*, eu disse que não *conheço*, eu conheço o que vejo com os meus olhos, e nunca vi esse lugar. Além disso, eu me pergunto, será que esse lugar é como dizem que é? Uns dizem uma coisa, outros dizem outra, eu ouvi dizer que o frio é de gelar os ossos e que lá roubam o seu dinheiro, que eles são mais espertos que o demônio. Você tem dinheiro no bolso; quando torna a olhar, bam! Nada de dinheiro. Por que você quer ir para esse lugar frio e cheio de ladrões? Se esse lugar existe, eu nunca vi, disso eu tenho certeza. (RHYS, 2012, p. 108 – 109, grifo da autora)<sup>395</sup>

O diálogo acima marca o lugar de fala de cada uma das personagens. Em contraste com a visão fetichizada de Antoinette, está a visão muito mais crítica e realista de Christophine, que ao duvidar da existência da Inglaterra questiona as representações hegemônicas sobre a cultura inglesa que atravessam o cotidiano caribenho colonial. Antoinette e Christophine fundamentam os seus argumentos, e constroem as suas concepções a respeito da Inglaterra por perspectivas diferentes. Este aspecto pode ser verificado quando Antoinette, indignada, pergunta a Christophine se ela não acredita que existe um país chamado Inglaterra. Ao usar a

---

<sup>395</sup> “‘England’, said Christophine, who was watching me. ‘You think there is such a place?’

‘How can you ask that? You know there is’

‘I never see the damn place, how I know?’

‘You do not believe there is a country called England?’

She blinked and answered quickly, ‘I don’t say I don’t believe, I say I don’t know, I know what I see with my eyes and I never see it. Besides I ask myself is this place like they tell us? Some say one thing, some different, I hear it cold to freeze your bones and they thief your money, clever like the devil. You have money in your pocket, you look again and bam! No money. Why you want to go to this cold thief place? If there is this place at all, I never see it, that is one thing sure.’” (RHYS, 1997, p. 70)

palavra “país”, Antoinette contesta a visão de Christophine asseverando o poder político da nação Inglaterra. Christophine reconhece esse poder, conforme revela a sua reação, “ela pestanejou, respondeu depressa”, e a maneira como responde a Antoinette, significativamente através de frases negativas, “não disse”, “não acredito”, “não conheço”, “nunca vi”. A perspectiva de Christophine considera a experiência vivida e relatada por aqueles que lá estiveram e com os quais ela possui laços de identificação. Acima de tudo, o diálogo entre as duas mulheres marca, como é característico na ficção de Rhys, que raça é também um lugar. Como sujeito colonial, filha de pai britânico e branca, Antoinette se identifica com as representações culturais difundidas através dos livros e da escola, que apresentam a Inglaterra como “lar” [*“home”*], pátria [*“motherland”*], símbolo de segurança, prosperidade e felicidade para seus “filhos”, as colônias. Christophine, por sua vez, como sujeito colonial e mulher caribenha negra, ex-escrava, sabe que esta Inglaterra pintada nos livros e colorida de rosa no mapa nunca será para ela um lar, mas sim um lugar frio e ladrão.

A visão idealizada do “país” Inglaterra por Antoinette caracteriza de forma emblemática o que Anderson (2006) denomina “comunidades imaginadas” em *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Anderson define “nação” como uma comunidade política imaginada que possui quatro características. A nação é imaginada uma vez que a maioria dos seus membros jamais se conhecerão, mas em cada uma das suas mentes predomina a imagem da comunhão entre eles. A partir das palavras de Ernest Gellner, Anderson evidencia a ideia de que, “O nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele inventa nações onde elas não existem.” (GELLNER *apud* ANDERSON, 2006, p. 6, tradução nossa)<sup>396</sup> A segunda característica é que a nação é limitada, definida por fronteiras finitas, nenhuma nação imagina abarcar toda a humanidade. A soberania é a terceira característica, já que o emblema da liberdade para toda nação é um estado soberano. Por último, a nação é uma comunidade, pois “independentemente da verdadeira desigualdade e exploração que possa prevalecer em cada uma, a nação é sempre concebida como uma profunda e horizontal camaradagem.” (ANDERSON, 2006, p. 7, tradução nossa)<sup>397</sup>

Em diálogo com Anderson, em “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, Bhabha refere-se à “*metaforicidade* dos povos de comunidades imaginadas” (BHABHA, 1998, p. 201), ao ressaltar que o espaço do povo-nação moderno envolve “uma

<sup>396</sup> “Nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness: it invents nations where they do not exist”. (GELLNER *apud* ANDERSON, 2006, p. 6)

<sup>397</sup> “regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship.” (ANDERSON, 2006, p. 7)

temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal”. Bhabha expõe a maneira como a totalidade da nação é confrontada e marcada por um movimento suplementar de escrita, uma vez que a ideia de nação emerge a partir de uma “escrita-dupla ou dissemi-nação” (BHABHA, 1998, p. 210). Conforme abordado no segundo capítulo, a nação se constitui no movimento duplo de “significar o povo como uma presença histórica a priori, um objeto pedagógico, e, por outro lado, construir o povo na performance da narrativa, seu presente enunciativo, marcado na repetição e pulsação do signo nacional” (BHABHA, 1998, p. 209). O efeito da “escrita-dupla ou dissemi-nação” é surgimento de temporalidades disjuntivas da cultura nacional que desafiam a comunidade imaginada da nação, uma vez que não podem ser contidas, por exemplo, “no discurso nacional da teleologia do progresso, do anonimato dos indivíduos, da horizontalidade espacial da comunidade, do tempo homogêneo das narrativas sociais, da visibilidade historicista da modernidade”. (BHABHA, 1998, p. 213)

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, o teórico cultural e sociólogo jamaicano Stuart Hall (2002) também dialoga com a ideia de “comunidade imaginada” de Anderson ao tratar do tema do nacionalismo. Hall observa que “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2002, p. 47), e ressalta que as nações são concebidas por nós efetivamente como se fossem parte da nossa natureza essencial. Este aspecto é endossado no poema “The schooner flight” de Walcott, pelas palavras de Shabine, “Ou não sou ninguém ou sou uma nação”. (WALCOTT, 2016, tradução nossa)<sup>398</sup> Hall chama a atenção para a crença de que “sem um sentimento de identificação nacional o sujeito moderno experimenta um profundo sentimento de perda subjetiva” (HALL, 2002, p. 48), e cita as elaborações de Gellner a este respeito:

A ideia de um homem (*sic*) sem uma nação parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas. Tudo isso parece óbvio, embora, sinto, não seja verdade. Mas que isso viesse a parecer tão obviamente verdadeiro é, de fato, um aspecto, talvez o mais central, do problema do nacionalismo. Ter uma nação não é um atributo inerente da humanidade, mas aparece, agora, como tal. (GELLNER *apud* HALL, 202, p. 48)

Hall evidencia a maneira como as identidades nacionais são formadas e transformadas no interior da representação. Ele argumenta, por exemplo, que nós só temos conhecimento

<sup>398</sup> “Either I’m nobody or I’m a nation” (WALCOTT, 2016)

sobre o que é ser “inglês” devido ao modo como a cultura nacional inglesa representou, como um conjunto de significados, a “inglesidade” [*Englishness*]. Nesse sentido, ele enfatiza que “a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de *representação cultural*”. (HALL, 2002, p. 49, grifo do autor) Desse modo, o sentimento de identidade e lealdade advém do fato de que a nação é uma comunidade simbólica, “as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional.” (HALL, 2002, p. 49, grifo do autor) Nossas identidades são, portanto, construídas a partir dos discursos da cultura nacional, que produzem sentidos sobre a nação, com os quais nos identificamos e através dos quais formamos a concepção que temos de nós mesmos.

Na seção intitulada “Narrando a nação: uma comunidade imaginada” Hall identifica alguns elementos que considera essenciais para responder à questão de como é contada a narrativa da cultura nacional. De maneira relevante para este trabalho, ele destaca o papel das histórias e das literaturas nacionais, assim como da mídia e cultura popular, como os principais meios pelos quais a nação é “narrada”. Através destes meios, são difundidos os eventos históricos, imagens, cenários, símbolos e rituais nacionais que compõem a experiência partilhada que dão sentido a uma nação, e que nos fazem sentir membros dessa “comunidade imaginada”. (cf. HALL, 2002, p. 52) Hall destaca como exemplo o papel da literatura inglesa na construção do sentido de “inglesidade”:

Desde a imagem de uma verde e agradável terra inglesa, com seu doce e tranquilo interior, com seus chalés de treliças e jardins campestres – “a ilha coroada” de Shakespeare – até as cerimônias públicas, o discurso da “inglesidade” (*englishness*) representa o que “a Inglaterra” é, dá sentido à identidade se “ser inglês” e fixa a “Inglaterra” como um foco de identificação nos corações ingleses (e anglófilos). (HALL, 2002, p. 52 – 53)

Ainda nesta seção, são enumeradas, pelo sociólogo jamaicano, outras estratégias discursivas que constituem a narrativa nacional, como, por exemplo, a ênfase nas origens, na continuidade e na atemporalidade do caráter nacional. As abordagens de Anderson e Hall são valiosas para fins deste trabalho. Elas permitem considerar o profundo sentimento de perda subjetiva da protagonista caribenha do romance de Rhys, diante do colapso das suas identidades caribenha e inglesa.

A precária identidade britânica de Antoinette é construída a partir da fissura entre imagens de uma Inglaterra traiçoeira e aterradora, conforme descrita por Christophine, e as representações da Inglaterra que a configuram como pátria protetora e mundo quase mítico,

repleto de encantos, símbolo de bom gosto, aventura, beleza, poder. No entanto, é curioso notar que a Inglaterra de Christophine encontra ressonância naquilo que é recalcado pela jovem caribenha e que vem à tona através dos sonhos, que por sua vez constituem, no romance, uma das formas de acesso à verdade. Os sonhos são fundamentais em *Vasto Mar de Sargaços*, são os três sonhos de Antoinette, por exemplo, que conectam as duas narrativas em primeira pessoa da protagonista, intercaladas pela narrativa de Rochester. Esses sonhos progressivamente revelam a Antoinette uma Inglaterra desumanizada e exploradora, um lugar que pode ser bastante cruel para um sujeito colonial feminino como ela. Não é por acaso que o primeiro desses sonhos acontece no dia em que Antoinette conhece o seu futuro padrasto inglês, ainda criança na Fazenda Coulibri:

Fui para cama cedo e dormi na mesma hora. Sonhei que estava andando na floresta. Não estava sozinha. Alguém que me odiava estava comigo, fora do alcance da minha vista. Eu podia ouvir passos pesados aproximando-se e, embora lutasse e gritasse, não conseguia me mexer. Acordei chorando. (RHYS, 2012, p. 21)<sup>399</sup>

O segundo sonho acontece após a visita que recebe do padrasto no convento onde é aluna interna desde que sua mãe foi confinada, por suposta insanidade, após o incêndio de Coulibri. Na ocasião da visita, quando já tinha dezessete anos e a sua saída do internato estava próxima, o Sr. Mason anuncia para Antoinette a vinda de um amigo inglês, que seria Rochester. Neste sonho, ela caminha atrás do seu perseguidor e apesar de aterrorizada, não tenta resistir: “Eu o sigo, morta de medo, mas não faço nenhum esforço para salvar-me; se alguém tentasse salvar-me, eu não permitiria. Isso tem que acontecer.” (RHYS, 2012, p. 55)<sup>400</sup> Quando acorda, Antoinette diz à freira que veio socorrê-la, “sonhei que estava no inferno.”<sup>401</sup> (RHYS, 2012, p. 56)<sup>402</sup> Apesar de Antoinette não relacionar o lugar do seu sonho à Inglaterra, duas pistas levam o leitor a deduzi-lo. Uma delas é a sua declaração profética de que “Isso tem que acontecer”, que conduz o leitor ao romance *Jane Eyre*. A outra pista é a descrição de um cenário desconhecido por Antoinette, “um jardim cercado por um muro de pedra”, no qual ela caminha guiada por uma voz de comando de um homem que ela sabe que a odeia, uma alusão a Thornfield Hall:

<sup>399</sup> “I went to bed early and slept at once. I dreamed that I was walking in the forest. Not alone. Someone who hated me was with me, out of sight. I could hear heavy footsteps coming closer and though I struggled and screamed I could not move. I woke crying.” (RHYS, 1997, p. 11)

<sup>400</sup> “I follow him, sick with fear but I make no effort to save myself; if anyone were to try to save me, I would refuse. This must happen” (RHYS, 1997, p. 34).

<sup>401</sup> É interessante notar que no conto *Temps perdi* a Inglaterra também é descrita como o próprio inferno num texto de um livro citado pela narradora. (RHYS, 1987, p. 257)

<sup>402</sup> “I dreamt I was in Hell.” (RHYS, 1997, p. 34)

Nós não estamos mais na floresta e, sim, num jardim cercado por um muro de pedra e as árvores são diferentes. Eu não as conheço. Há uma escada que sobe. Está escuro demais para ver o muro ou os degraus, mas eu sei que eles estão lá e penso:

“Vai ser quando eu subir esta escada. No topo.” Eu tropeço no meu vestido e não consigo me levantar. Toco numa árvore e me agarro nela.

– Venha, venha. – Mas eu acho que não vou mais avançar. A árvore balança e sacode como se estivesse tentando livrar-se de mim. Mas eu continuo agarrada nela e os segundos se passam e cada um deles parece mil anos. – Venha, venha para cá – disse uma voz estranha, e a árvore parou de balançar e sacudir.” (RHYS, 2012, p. 55 - 56)<sup>403</sup>

O terceiro e último sonho compõe o final do romance. Nele, Antoinette sonha ter ateado fogo à propriedade, causando o incêndio que destrói Thornfield Hall e deixa Rochester quase cego, e logo em seguida pulado para sua morte. O ato acontece em sonho apenas, mas o sonho é interpretado por Antoinette como um prenúncio, que lhe revela a missão à qual estava destinada e que antes era apenas vagamente pressentida. Esta ideia é indicada pelas palavras de Antoinette, que ao acordar declara, “Agora, finalmente, eu sabia por que tinham me trazido pra cá e o que eu tinha que fazer.” (RHYS, 2012, p. 188)<sup>404</sup> Na narrativa circular, além de extremamente concisa e simbólica, de *Vasto Mar de Sargaços*, é relevante notar que o destino de Antoinette já havia sido anunciado antes no romance. No momento em que Antoinette contempla o mapa da Inglaterra, tentando imaginar a neve ou como seriam as suas montanhas e plantações de milho, ela revela um pressentimento acerca do seu futuro numa casa na Inglaterra. Neste momento da narrativa, entram em conflito a imagem da Inglaterra idealizada e a imagem da Inglaterra fria e estranha na qual ela “[sonha] o fim do seu sonho”:

Eu preciso saber mais do que sei agora. Pois sei da casa onde terei frio e me sentirei deslocada, sei que a cama onde me deitarei tem cortinas vermelhas e que já dormi lá muitas vezes antes, muito tempo atrás. Quanto tempo atrás? Naquela cama eu irei sonhar o fim do meu sonho. Mas meu sonho não tem nada a ver com a Inglaterra. Tenho que parar de pensar assim, tenho que me lembrar dos lustres e dos bailes, dos cisnes e das rosas e da neve. (RHYS, 2012, p. 108)<sup>405</sup>

---

<sup>403</sup> “We are no longer in the forest but in an enclosed garden surrounded by a stone wall and the trees are different trees. I do not know them. There are steps leading upstairs. It is too dark to see the wall or the steps, but I know they are there and I think, ‘It will be when I go up these steps. At the top’. I stumble over my dress and cannot get up. I touch a tree and my arms hold on to it. ‘here, here’. But I think I will not go any further. The tree sways and jerks as if it is trying to throw me off. Still I cling and the seconds pass and each one is a thousand years. ‘Here, in here’, a strange voice said, and the tree stopped swaying and jerking.” (RHYS, 1997, p. 34)

<sup>404</sup> “Now at last I know why I was brought here and what I have to do.” (RHYS, 1997, p. 124)

<sup>405</sup> “I must know more than I know already. For I know that house where I will be cold and not belonging, the bed I shall lie in has red curtains and I have slept there many times before, long ago. How long ago? In that bed I will dream the end of my dream. But my dream has nothing to do with England and I must not think like this, I must remember about chandeliers and dancing, about swans and roses and snow. And snow.” (RHYS, 1997, p. 70)

Dois aspectos chamam a atenção nesta passagem. Um deles é uma espécie de efeito metonímico, segundo o qual uma parte, a casa descrita por Antoinette, está no lugar do todo, o país Inglaterra. Nas narrativas ficcionais de Rhys, casas são muito frequentes. Seus romances da fase modernista e muitos dos seus contos trazem descrições detalhadas de casas. Elas são, conforme abordado anteriormente neste trabalho, o símbolo de pertencimento, acolhimento, segurança e também de solidez de identidade. O outro aspecto relevante, nesta passagem, é que a casa de cortinas vermelhas, na qual ela declara que já esteve, é o livro *Jane Eyre*. Assim, o efeito metonímico continua, só que um livro, *Jane Eyre*, representa o país Inglaterra. E neste livro inglês canônico, a personagem caribenha crioula não tem voz nem lugar.

É curioso perceber que a representação de uma Inglaterra fria e inhóspita, sugerida pela descrição da casa neste trecho, está longe de corresponder às promessas de acolhimento, segurança e proteção sugeridas pela denominação “lar” [“home”, “homeland”], como é tratada a Inglaterra no Caribe de Antoinette. Entretanto, a jovem jamaicana insiste que o seu sonho não tem nada a ver com a Inglaterra, pois, para ela, é impossível compatibilizar a figura de uma Inglaterra na qual ela se sente desamparada com as imagens da Inglaterra mítica “dos lustres, e dos bailes, dos cisnes e das rosas e da neve”. Esse desmembramento em duas Inglaterras distintas e irreconciliáveis torna-se progressivamente dramático à medida que a Inglaterra é associada à opressão e ao desamparo. Isso acontece de forma crescente, a partir da sucessão de patriarcas ingleses que governam a vida de Antoinette. O primeiro desses patriarcas é o Sr. Mason, que se casa com a sua mãe quando Antoinette ainda é uma criança. Depois, no início da sua vida adulta, com a morte do seu padrasto, assumem a responsabilidade por Antoinette os ingleses Richard Mason, filho do seu padrasto, e Rochester, que se tornou seu marido através de um casamento arranjado pelos outros patriarcas ingleses. No final dessa cadeia de patriarcas, Antoinette encontra-se destituída dos seus bens, das suas raízes, do seu nome, da sua identidade, do seu próprio corpo.

A imagem desmembrada da Inglaterra fica evidente na terceira parte do romance, em que Antoinette, já confinada e vivendo em Thornfield Hall, declara estar num “mundo de papelão” (RHYS, 1997, p. 117)<sup>406</sup> ou “casa de papelão” (RHYS, 1997, p. 118)<sup>407</sup>, negando veementemente que esteja na Inglaterra. É válido observar que a palavra “cardboard”, usada na versão inglesa, refere-se tanto a “papelão”, que também é o material usado nas capas dos

---

<sup>406</sup> “cardboard world” (RHYS, 1997, p. 117)

<sup>407</sup> “cardboard house” (RHYS, 1997, p. 118)

livros<sup>408</sup>, quanto à qualidade artificial de alguma coisa. Como adjetivo de um personagem literário, por exemplo, indica um personagem sem substância, sem profundidade, sem realismo, superficial. Ao tratar a Inglaterra como um “mundo de papelão”, Rhys critica as representações culturais da Inglaterra disseminadas principalmente através dos livros ingleses e da educação britânica imposta nas colônias caribenhas, cuja influência em sua vida fez com que a Inglaterra se tornasse mais presente e lhe parecesse mais real do que a sua realidade imediata do Caribe. A crítica é dirigida especialmente ao romance *Jane Eyre*, e particularmente ao tratamento dado à personagem crioula jamaicana Bertha Mason, uma personagem sem substância, sem realismo, a “*cardboard character*” [“um personagem de papelão”].

Para Antoinette, a Inglaterra onde vive confinada num quarto-prisão pelo seu marido não pode ser a Inglaterra que conheceu através da sua educação colonial, da sua cultura literária inglesa, ou dos mapas nos livros de geografia. Por isso, ela insiste que o navio em que viajaram do Caribe para a Inglaterra havia se desviado da rota, “mudamos de curso e perdemos o caminho para a Inglaterra.” (RHYS, 2012, p. 179)<sup>409</sup> O “mundo de papelão” é aquele por onde Antoinette caminha à noite, quando rouba as chaves da sua cuidadora e vigia, Grace Poole, enquanto ela dorme:

Quando a noite chega, e ela já bebeu bastante e está dormindo, é fácil apanhar as chaves. Agora eu sei onde ela as guarda. Então eu abro a porta e entro no mundo deles. Ele é, como eu sempre soube, feito de papelão. Eu já o vi antes em algum lugar, este mundo de papelão onde tudo é colorido de marrom ou de vermelho escuro ou amarelo sem um pingo de luz. Enquanto caminho pelos corredores, sinto vontade de ver o que há por trás do papelão. Eles me dizem que estou na Inglaterra, mas eu não acredito neles. Nós nos perdemos a caminho da Inglaterra. Quando? Onde? Eu não me lembro, mas nós nos perdemos. [...] Esta casa de papelão onde eu caminho à noite não é a Inglaterra. Quando? Onde? Eu não me lembro, mas nós nos perdemos. (RHYS, 2012, p. 179)<sup>410</sup>

O “mundo deles” é familiar, é um mundo que Antoinette sempre conheceu, o mundo de papel de *Jane Eyre*. Se a descrição da “casa de papelão” por onde caminha corresponde à

<sup>408</sup> Este aspecto é destacado por Spivak em “Three women’s texts and a critique of imperialism” (1985, p. 243 – 261): “Esta casa de papelão – um livro entre capas de papelão” (SPIVAK, 1985, p. 250 – 251, tradução nossa). “‘This cardboard house’ – a book between cardboard covers [...]” (SPIVAK, 1985, p. 250 – 251). A abordagem de Spivak será retomada mais adiante neste trabalho.

<sup>409</sup> “[...] we changed course and lost our way to England” (RHYS, 1997, p. 118)

<sup>410</sup> “When night comes, and she has had several drinks and sleeps, it is easy to take the keys. I know now where she keeps them. Then I open the door and walk into their world. It is, as I always knew, made of cardboard. I have seen it before somewhere, this cardboard world where everything is coloured brown or dark red or yellow that has no light in it. As I walk along the passages I wish I could see what is behind the cardboard. They tell me I am in England but I don’t believe them. We lost our way to England. When? Where? I don’t remember, but we lost it. [...] This cardboard house where I walk at night is not England. (RHYS, 1997, p. 117 – 118)

caracterização de Thornfield Hall em *Jane Eyre*, o que estaria então por trás do papelão que Antoinette deseja conhecer? O ato final de Antoinette sugere que ela não só vislumbrou a engrenagem que move o “mundo deles”, mas tentou destruí-la ao atear fogo em Thornfield Halls.

O gesto de Antoinette pode ser interpretado em diferentes níveis. Ao incendiar Thornfield Hall, Antoinette queima o livro *Jane Eyre*<sup>411</sup>, assim como a Sra. Sawyer queimou os livros do marido inglês. Queimar o livro canônico da literatura inglesa pode ser lido como uma metáfora para a destruição das representações culturais eurocêntricas, patriarcais e imperialistas que criaram e consolidaram as imagens da Inglaterra como pátria protetora dos seus filhos. Visto por outra perspectiva, o ato de Antoinette corresponde ao ato da escritora Jean Rhys que ao escrever *Vasto Mar de Sargaços* desconstrói as representações culturais da Inglaterra de *Jane Eyre*.

É significativo que a morte de Antoinette seja subsequente à destruição do mundo de papelão da Inglaterra. Quando Antoinette queima o livro canônico da literatura inglesa, ela também destrói, metonimicamente, as representações culturais que constituíram a base da sua identidade britânica. Desta forma, tanto a morte simbólica quanto física de Antoinette estão associadas à perda subjetiva irreparável decorrente do desmoronamento dos alicerces das suas duas identidades, inglesa e caribenha crioula. A sua identidade crioula atinge um estado de crise quando Antoinette perde a sua conexão com o lugar e com as pessoas que amava, ao ser arrancada do Caribe por Rochester. A sua identidade britânica, amparada por promessas de segurança, proteção e um lugar de pertencimento, feitas aos “filhos” das colônias, não suporta a traição de uma Inglaterra exploradora, opressora e desumana. Não é à toa a insistência de Antoinette em desmembrar a Inglaterra em duas. Ela se agarra ferozmente à imagem da Inglaterra protetora, figurada por metáforas de família [*“motherland”*], para salvaguardar os alicerces da sua precária identidade.

Há interpretações diversas para o desfecho do romance. A própria narrativa oferece múltiplas entradas pela forma como está escrita, pela sua linguagem simbólica, poética, e principalmente pelos espaços em branco no texto, ou seja, pelos silêncios, pelo que não é dito. Este aspecto é endossado, por exemplo, pelo tratamento dado à espacialidade. O ato final de Antoinette não pode ser localizado no espaço e no tempo convencionais, uma vez que acontece apenas na dimensão do sonho e de um futuro anunciado pelas palavras da

---

<sup>411</sup> Esta visão é endossada por Spivak em “Three women’s texts and a critique of imperialism” (1985, p. 243 – 261) que interpreta o “mundo de papelão” como o livro *Jane Eyre*. Conforme visto anteriormente neste trabalho, a morte de Bertha em *Jane Eyre* é considerada pela escritora indiana como uma alegoria do sujeito colonial que se auto-imola para a glorificação do colonizador.

protagonista, e vislumbrado pelo leitor através do jogo intertextual estabelecido com *Jane Eyre*.

De acordo com a leitura feita por Spivak (1985) sobre o destino da protagonista de *Vasto Mar de Sargaços*<sup>412</sup>, Antoinette deve desempenhar uma função no “mundo de papelão” da Inglaterra, que é encenar a sua transformação neste Outro fictício, Bertha Mason, depois incendiar a casa e matar-se, a fim de que Jane Eyre possa se tornar a heroína individualista feminista da ficção britânica. Deste modo, a escritora indiana lê o destino de ambas, Antoinette e Bertha, como uma alegoria da violência epistêmica geral do imperialismo, a auto-imolação de um sujeito colonial para a glorificação da missão social do colonizador.

Spivak ressalta, no entanto, uma diferença fundamental entre as personagens caribenhas de Brontë e Rhys. No romance vitoriano, Bertha é sacrificada como um animal insano, e em *Vasto Mar de Sargaços*, Rhys aponta as causas da “insanidade” de Antoinette. De forma relevante para este trabalho, Spivak declara que, em *Vasto Mar de Sargaços*, feminismo e uma crítica sobre o imperialismo tornam-se cúmplices.

A abordagem de Spivak faz uma articulação entre o mito de Narciso e o mito de Édipo, relacionados, por ela, respectivamente aos protagonistas Antoinette e Rochester. Para Spivak, Rhys traz a temática de Narciso no tratamento dado à questão central de Antoinette, a busca de uma identidade. No caso de Rochester, o mito de Édipo está presente na narrativa de Rhys através da sua abordagem da perda simbólica do nome do pai.

De acordo com a leitura de Spivak, o mito de Narciso pode ser identificado pela profusão de imagens especulares, dentre elas, aquelas que envolvem Antoinette e a sua melhor amiga de infância, Tia, e o momento revelador em que Antoinette, ao contemplar o seu reflexo no espelho em Thornfield Halls, vê Bertha Mason, a mulher fantasma que assombra a casa. Em relação a estas imagens especulares, Spivak observa que, de forma análoga ao que acontece com Narciso, em *Metamorfose*, de Ovídio, a loucura de Antoinette é desencadeada quando ela reconhece o seu Outro como sendo ela mesmo “*Iste ego sum*”. (cf. SPIVAK, 1985, p. 250)

Em relação ao mito de Édipo, Spivak chama a atenção para o modo como Rhys nega ao Rochester de Brontë o Nome do Pai, uma vez que o protagonista de *Vasto Mar de Sargaços* permanece inominado. Ela estabelece uma articulação entre a perda simbólica do Nome do Pai e as cartas de Rochester, a primeira composta apenas mentalmente, e a segunda, escrita, porém jamais enviada. Além disso, Spivak identifica na narrativa o propósito de Rhys

---

<sup>412</sup> Conforme abordado no terceiro capítulo deste trabalho.

de trazer à cena o mito de Édipo, e a perda simbólica do Nome do Pai por Rochester, através de outra imagem de perda do patronímico. Um dos livros na estante de Rochester tem parte do seu título roído pelas traças. O título sugestivo, *Vida e cartas de...* [*Life and Letters of...*], teria como continuidade provavelmente o nome Charles Darwin, mas justamente o nome é omitido por Rhys.

As articulações de Spivak são valiosas para os fins da abordagem feita neste capítulo. A ideia de “descolonizar o mapa” alinha-se à noção de *worlding*, elaborada pela escritora indiana. Spivak declara que o seu propósito, no ensaio “Three women’s texts and a critique of imperialism” [“Três textos de mulheres e uma crítica do imperialismo”], é “tentar examinar o funcionamento do ‘worlding’ do que hoje é ‘o Terceiro Mundo’, através do que se tornou um texto *cult* do feminismo: *Jane Eyre*.” (SPIVAK, 1985, p. 244, tradução nossa)<sup>413</sup> O termo “worlding”, cunhado por Spivak a partir das elaborações de Heidegger no ensaio “A origem da obra de arte”, descreve a maneira como o espaço colonizado passa a existir para o mundo, ou seja, passa a fazer parte de um mundo essencialmente construído pelo eurocentrismo:

E se . . . nós nos concentramos em documentar e teorizar o itinerário da consolidação da Europa como sujeito soberano, de fato soberano e sujeito, então poderíamos produzir uma narrativa histórica alternativa do ‘worlding’ do que hoje é chamado ‘Terceiro Mundo.’ (SPIVAK *apud* ASHCROFT, 2001, p. 241, tradução nossa)<sup>414</sup>

Visto por outra perspectiva, “worlding” é a “‘inscrição’ do discurso imperial sobre o ‘espaço’ colonizado” (ASHCROFT, 2001, p. 241, tradução nossa)<sup>415</sup>, como se o espaço colonizado fosse um espaço não inscrito, conforme abordado anteriormente. De acordo com Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2001), a forma mais transparente de inscrição do discurso imperial sobre o espaço colonial é através da construção de mapas, ou seja, “através de atividades como mapeamento, tanto colocando a colônia no mapa do mundo quanto mapeando a colônia internamente, de modo a nomeá-la, e nomeando-a, conhecê-la, e, portanto, controlá-la.” (ASHCROFT *et al* (2001, p. 241, tradução nossa)<sup>416</sup>

Entretanto, ao tentar examinar o funcionamento do ‘worlding’ no texto canônico *Jane Eyre*, Spivak identifica formas de inscrição muito mais sutis e menos visíveis do discurso

<sup>413</sup> “In this essay, I will attempt to examine the operation of the “worlding” of what is today “the Third World” by what has become a cult text of feminism: *Jane Eyre*.” (SPIVAK, 1985, p. 244)

<sup>414</sup> “If . . . we concentrated on documenting and theorizing the itinerary of the consolidation of Europe as sovereign subject, indeed sovereign and subject, then we would produce an alternative historical narrative of the ‘worlding’ of what is today called ‘the Third World.’” (SPIVAK *apud* ASHCROFT, 2001, p. 241)

<sup>415</sup> “the ‘inscribing’ of imperial discourse upon the colonized ‘space’” (ASHCROFT, 2001, p. 241)

<sup>416</sup> “by activities such as mapping, both by putting the colony on the map of the world and by mapping it internally so as to name it, and by naming it to know it, and hence, control it.” (ASHCROFT, 2001, p. 241)

imperial. A abordagem crítica que Spivak faz de *Jane Eyre* implica o sujeito histórico Charlotte Brontë, ao desconstruir a oposição entre texto verbal e bio-grafia, considerando cada um como a “cena da escrita” do outro, e lendo a vida que se escreve, ou seja, o livro, como uma publicação, coisa pública que é uma “produção num espaço psicossocial”. (SPIVAK, 1985, p. 244, tradução nossa)<sup>417</sup>

O foco da abordagem de Spivak em *Jane Eyre* recai sobre a narrativização imperialista da história, que, conforme visto no terceiro capítulo, cria um campo discursivo legitimador do imperialismo como missão social, e do projeto de construção da alma do Outro colonial. Deste modo, Spivak explora a ideia de “*worlding*” do sujeito feminino colonial Bertha, ou seja, do seu passar a existir no mundo como uma figura não exatamente humana produzida pela axiomática do imperialismo.

*Vasto Mar de Sargaços* é, portanto, lido por Spivak como um texto que reinscreve *Jane Eyre*, ao colocar em xeque o discurso imperialista eurocêntrico e patriarcal, ou seja, o “*worlding*” de *Jane Eyre* que fixa o sujeito colonial feminino como não exatamente humano e o espaço colonial como espaço imperial.

De forma relevante para a ideia de “descolonizar o mapa” articulada neste capítulo, Spivak destaca o papel fundamental de Christophine na narrativa. Para ela, “Rhys cria uma figura poderosamente sugestiva”. (SPIVAK, 1985, p. 252, tradução nossa)<sup>418</sup> Ela nota que Christophine é a primeira pessoa nomeada que fala no texto, já no primeiro parágrafo do romance. Sua fala tem uma aura de autoridade, ela oferece uma interpretação para a situação. Além disso, as suas palavras estão em patoá: “*because she pretty like pretty self*”<sup>419</sup>, uma expressão que significa que Annette era bonita como a própria beleza. O trecho completo foi traduzido na versão brasileira como: “As damas jamaicanas jamais aceitaram minha mãe, ‘porque ela é muito cheia de si’, Christophine dizia.” (RHYS, 2012, p. 11)<sup>420</sup> Numa narrativa marcada pela polifonia, e que possui inúmeros sujeitos enunciadoreis, é bastante revelador o fato de o primeiro deles seja Christophine e o primeiro enunciado esteja em patoá.

Spivak defende que Rhys atribui a Christophine algumas funções cruciais. Dentre as quais destaca algumas que, de uma forma ou de outra, foram articuladas ao longo deste trabalho: “É Christophine que julga que as práticas rituais dos negros são específicas da cultura e não pode ser usado pelos brancos como remédios baratos para os males sociais,

<sup>417</sup> “a production in psychosocial space” (SPIVAK, 1985, p. 244)

<sup>418</sup> “Rhys creates a powerfully suggestive figure” (SPIVAK, 1985, p. 252)

<sup>419</sup> No inglês padrão seria “she is as pretty as prettiness itself”. Na versão brasileira, “porque ela é muito cheia de si”, o sentido foi modificado.

<sup>420</sup> “The Jamaican ladies had never approved of my mother, ‘because she pretty like pretty self’” Christophine said.” (RHYS, 1997, p. 5)

como a falta de amor de Rochester por Antoinette.” (SPIVAK, 1985, p. 253, tradução nossa)<sup>421</sup> Além disso, ela ressalta que “Rhys permite apenas a Christophine fazer uma análise dura das ações de Rochester, e desafiá-lo em um encontro face-a-face.” (SPIVAK, 1985, p. 253, tradução nossa)<sup>422</sup> Desse modo, cabe a Christophine a tarefa de oferecer a principal resistência ao que Spivak denomina “a planejada violência epistêmica do imperialismo” (SPIVAK, 1985, p. 254, tradução nossa)<sup>423</sup>, que através do “*worlding*” do discurso imperialista desumaniza o Outro colonial.

Significativamente, Spivak indica que Rhys não tem a pretensão de conter Christophine num romance que reescreve um texto canônico da literatura inglesa. Para Spivak, “*Vasto mar de Sargãos* marca com uma clareza inquietante os limites do seu próprio discurso em Christophine.” (SPIVAK, 1985, p. 252, tradução nossa)<sup>424</sup> Após o confronto com Rochester, Christophine desaparece da narrativa, sem qualquer explicação. A ideia de Spivak de que Christophine não poderia ser contida no romance de Rhys remete ao seu argumento central em *Pode o subalterno falar?* (SPIVAK, 2010) A escritora indiana alega que a fratura imposta pelo imperialismo não permite que o Outro colonial seja transformado em sujeito. Segundo ela, não é possível conceber uma espécie de “Outro absoluto”, pois o processo de “*worlding*” do Outro colonial pelo discurso imperialista já o transformou no “Outro domesticado”:

Nenhuma perspectiva crítica do imperialismo pode transformar o Outro num sujeito porque o projeto do imperialismo sempre historicamente já refratou o que poderia ter sido o absolutamente Outro num Outro domesticado que consolida o sujeito imperialista. (SPIVAK, 1985, p. 253, tradução nossa)<sup>425</sup>

A abordagem de Spivak sobre a saída abrupta de Christophine da narrativa de *Vasto Mar de Sargãos* aponta para a insuficiência do próprio gênero romance, ou de um romance que dialoga com um texto canônico da literatura inglesa, em poder conter esse Outro colonial, Christophine, na condição de sujeito. Como um contraponto ao argumento de Spivak, é curioso notar que Rhys faz com que a saída de Christophine ocorra num momento estratégico da narrativa, e ao mesmo tempo garante que a sua presença continue marcante, de outras

---

<sup>421</sup> “It is Christophine who judges that black ritual practices are culture-specific and cannot be used by whites as cheap remedies for social evils, such as Rochester's lack of love for Antoinette.” (SPIVAK, 1985, p. 253)

<sup>422</sup> “It is Christophine alone whom Rhys allows to offer a hard analysis of Rochester's actions, to challenge him in a face-to-face encounter.” (SPIVAK, 1985, p. 253)

<sup>423</sup> “planned epistemic violence of imperialism” (SPIVAK, 1985, p. 254)

<sup>424</sup> “marks with uncanny clarity the limits of its own discourse in Christophine” (SPIVAK, 1985, p. 252)

<sup>425</sup> “No perspective critical of imperialism can turn the Other into a self because the project of imperialism has always already historically refracted what might have been the absolutely Other into a domesticated Other that consolidates the imperialist self.” (SPIVAK, 1985, p. 253)

formas, na narrativa. As palavras finais de Christophine, também destacadas por Spivak, “‘-Ler e escrever eu não sei. Outras coisas eu sei’. Ela foi embora sem olhar para trás” (RHYS, 2012, p. 159)<sup>426</sup>, são significativas. Elas situam a saída de Christophine numa dimensão simbólica. Suas últimas palavras podem ser interpretadas como uma alusão à vitória da cultura letrada, patriarcal e eurocêntrica sobre as culturas caribenhas de tradição oral e feminina. “Feminina” não só no sentido do poder e da presença das mulheres nessas culturas, mas também no sentido daquilo que escapa à representação. Essa vitória é ressaltada no momento que antecede o diálogo entre Christophine e Rochester, quando ele ameaça Christophine com a palavra da lei inglesa. A saída de Christophine da narrativa coincide também com o domínio total de Rochester sobre Antoinette, com o momento de desenraizamento de Antoinette do seu lugar de origem e o início do seu exílio, experimentado como extremo desamparo e perda de identidade.

*Vasto Mar de Sargaços* dirige o foco da atenção para a maneira como o discurso literário projeta ou desafia formas de poder, evidenciando como a manipulação da linguagem e do discurso constituem meios fundamentais para o seu exercício. Nesse sentido, é interessante notar que o neologismo cunhado por Spivak, “*worlding*”, alude ao termo “*wording*”. Os termos são parecidos no som e na grafia, e, de certo modo, se aproximam também no significado. “*Wording*” é um termo existente na língua inglesa que se refere ao modo como algo é expressado, ou às palavras usadas para expressar algo. “*Worlding*”, como visto antes, é a construção de algo, ou o seu vir a existir no mundo através do discurso, e é usado por Spivak primordialmente para se referir à maneira como o “terceiro mundo” é fabricado pelo eurocentrismo, patriarcalismo, imperialismo. A semelhança entre os dois termos remete à uma ideia preponderante na narrativa de *Vasto Mar de Sargaços*, que as palavras e os discursos criam realidades. Os livros e a educação colonial criaram para Antoinette a realidade “Inglaterra”. A sua renomeação por Rochester cumpre o propósito do jovem inglês de transformá-la numa morta-viva, “Nomes são importantes, como quando ele se recusava a me chamar de Antoinette, e eu vi Antoinette flutuando para fora da janela com seus perfumes, suas belas roupas e seu espelho.” (RHYS, 2012, p. 178)<sup>427</sup> Além disso, o romance explora a forma como o falatório, a maledicência e o mexerico também fazem as coisas existirem no mundo, conforme demonstram a mentira de Daniel Cosway ou os boatos

---

<sup>426</sup> “‘Read and write I don’t know. Other things I know’. She walked away without looking back.” (RHYS, 1997, p. 104)

<sup>427</sup> “Names matter, like when he wouldn’t call me Antoinette, and I saw Antoinette drifting out of the window with her scents, her pretty clothes and her looking-glass.” (RHYS, 1997, p. 117)

espalhados pelos habitantes locais sobre a loucura de Annette e, mais tarde, de Antoinette. As palavras importam realidades.

A justaposição dos termos “*worlding*” e “*wording*” dirige o foco para uma ideia dominante na ficção de Rhys, de que a existência dos mundos é efeito da manipulação da linguagem e do discurso. Vistos por esta perspectiva, os termos chamam a atenção para questões cruciais provocadas por *Vasto Mar de Sargaços*, como, por exemplo, a interface entre as tradições orais e a cultura letrada, a interação entre o crioulo e a língua oficial<sup>428</sup>. Além disso, eles apontam para a concepção de texto literário como discurso, aspecto explorado ao longo deste trabalho.

O próximo capítulo, “Mapeando a existência”, faz uma abordagem da maneira como *Vasto Mar de Sargaços* cartografa os espaços não-mapeados da identidade crioula. Estes espaços assumem muitas vezes as características de uma heterotopia, à medida que são configurados como espécies de contraposicionamentos capazes de contestar e resistir a posicionamentos que se encontram no interior da cultura colonial. Desta forma, serão articuladas maneiras pelas quais *Vasto Mar de Sargaços* descoloniza o mapa, apontando para outras cartografias.

---

<sup>428</sup> A tensão entre cultura letrada e cultura de tradição oral atinge o ápice no confronto final entre Christophine e Rochester.

## 6. MAPEANDO A EXISTÊNCIA

O romance não examina a realidade, examina a existência. E a existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo que o homem pode vir a ser, tudo que ele é capaz de fazer. Os escritores de ficção desenham *o mapa da existência*, descobrindo tal e tal possibilidade humana. Mas, atenção: existir significa: ‘estar no mundo.’ (KUNDERA *apud* BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 907, grifo dos autores, tradução nossa)<sup>429</sup>

### 6.1 A ILHA

A pergunta repetida pelo papagaio verde da família Cosway, “*Qui est là? Qui est là?*”<sup>430</sup> (RHYS, 2012, p. 36) [“Quem está aí? “Quem está aí?”] encontra grande eco numa história que começa por uma crise de identidade. Nesse sentido, pode-se dizer que a narrativa em primeira pessoa da protagonista Antoinette envolve um esforço de autorrepresentação, ao mesmo tempo em que dramatiza uma crise de identidade que é pessoal e histórica. O fato histórico que desencadeou esta crise foi a promulgação do “Ato de Emancipação”<sup>431</sup> de 1833, proibindo a escravidão em todo o império britânico. O desenraizamento e senso de não-pertencimento experimentados por Antoinette são determinados pela nova conjuntura social, política e histórica da Jamaica no período pós-Emancipação. Após a abolição, os Cosway, ex-donos de escravos, ficam sem lugar na sociedade jamaicana. Por um lado, a família é hostilizada pela maioria da população negra composta por ex-escravos e seus filhos. Por outro, a mãe de Antoinette, viúva e falida financeiramente, é rejeitada pelas “damas jamaicanas”, uma metonímia para a elite da população branca recém mudada para a Jamaica

---

<sup>429</sup> “The novel does not examine reality, it examines existence. And existence is not what happened, existence is the field of human possibilities, everything man might become, everything he is capable of. Fiction writers draw *the map of existence*, by discovering such and such human possibility. But, again: to exist means: ‘to be in the world.’” (BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 896, grifo dos autores).

<sup>430</sup> É curioso notar a intertextualidade com a tragédia *Hamlet* de William Shakespeare, cujas primeiras palavras são “*Who is there?*” [“Quem está aí?”]. Hamlet é também um homem marcado por uma crise de identidade, dividido entre os valores e crenças medievais e a visão de mundo renascentista em ascensão. Além disso, em *Hamlet*, assim como em *Vasto Mar de Sargaços*, os fantasmas estão vivos e possuem um papel fundamental, sua presença-ausência é determinante nos dois textos.

<sup>431</sup> Em agosto de 1833, a Lei de Emancipação dos Escravos foi aprovada, dando a todos os escravos no Império Britânico a sua liberdade, ainda que não imediata, mas ao longo de um período de anos. O Ato de Abolição passou a vigorar em 01 de agosto de 1834. Os proprietários de terra receberam subsídios do governo como compensação para a “perda de seus escravos”. As pessoas escravizadas, por sua vez, não receberam nenhuma compensação e continuaram a enfrentar muitas dificuldades. Eles permaneceram sem terra, e os salários oferecidos nas *plantations* após a emancipação foram extremamente baixos. (cf. EMANCIPATION, 2015)

como novos empreendedores que, além de não possuírem envolvimento com o trabalho escravo, condenam (estrategicamente) aqueles que dele se beneficiaram.

É igualmente relevante considerar a identidade de exílio da protagonista de *Vasto Mar de Sargaços* diante da situação geográfica e geopolítica das ilhas do Caribe e da complexidade cultural determinada pela presença colonial nas diversas ilhas caribenhas. Em *Discurso antilhano*, Édouard Glissant (1989) compara a identidade cultural do colonizador europeu à identidade cultural caribenha, contrapondo “à relação unilateral com a Metrópole, a natureza multidimensional do diverso Caribe. Ao contrário das restrições de uma língua, a criação da auto-expressão”. (GLISSANT, 1989, p. 165, tradução nossa)<sup>432</sup> A identidade caribenha é complexa pois tem que ser forjada a partir da sua condição de arquipélago, na relação entre cada ilha com a sua própria expressão cultural definida pela colonização, topografia, herança cultural dos nativos e escravos, e com as outras ilhas. Desse modo, Glissant defende a ideia de que a identidade caribenha não pode ser enraizada, pois é definida numa relação rizomática entre as diferentes ilhas caribenhas, constituindo-se portanto como uma espécie de identidade rizomática. O escritor e crítico martinicano usa o termo “dimensão caribenha” (GLISSANT, 1989, p. 165, tradução nossa)<sup>433</sup> para aludir à dimensão sempre faltante na relação do caribenho<sup>434</sup> com o tempo e o espaço. Ele atribui esta dimensão faltante à ambivalência resultante da presença colonial profundamente arraigada na língua e na cultura das ilhas. (cf. GLISSANT, 1989, p. 165)

A complexidade da “dimensão caribenha” em *Vasto Mar de Sargaços* é notória através da influência religiosa, linguística e cultural de várias ilhas. A ilha da Jamaica, colônia da Inglaterra desde 1655 (e a partir de 1707 da Grã-Bretanha), e colonizada por espanhóis entre 1509 e 1655 quando se chamava Santiago, é a terra natal da protagonista e cenário da primeira parte do romance. A Jamaica, a maior e historicamente mais conhecida ilha caribenha britânica, é cultural e geograficamente muito diferente da ilha da Dominica, uma das menores e mais desconhecidas das ilhas, e que apenas no final do século XVIII passou a fazer parte do império britânico. No entanto, há a fusão de características físicas das duas ilhas no romance. (cf. SMITH, 1997, p. 132) Além da junção de variantes da Jamaica e Dominica, a complexidade da “dimensão caribenha” no texto de Rhys é marcada pela

<sup>432</sup> “As opposed to the unilateral relationship with the Metrópole, the multidimensional nature of the diverse Caribbean. As opposed to the constraints of one language, the creation of self-expression.” (GLISSANT, 1999, p. 165)

<sup>433</sup> “Caribbean dimension” (GLISSANT, 1989, p. 165)

<sup>434</sup> Glissant cita especificamente o martinicano, mas como ele está se referindo à identidade caribenha, é possível generalizar para “caribenho” neste contexto em particular. Segundo Glissant, “the Martinican has the unconscious sense that a basic dimension is missing in his relation to time and space, and that is the Caribbean dimension.” (GLISSANT, 1989, p. 165)

presença de outras ilhas. Dentre elas, destacam-se: Barbados, ilha onde vive o personagem Richard Mason, também conhecida como “Little England” por ter sido colonizada exclusivamente por britânicos; St. Kitts, terra natal do personagem Baptiste, caseiro de Granbois, colonizada tanto por britânicos quanto por franceses; as ilhas onde o Sr. Mason possui negócios e terras, Antígua (Antígua e Barbuda), colônia britânica a partir de 1632, e Trinidad (Trinidad e Tobago), colonizada por espanhóis até 1797, quando a Grã-Bretanha ganhou a possessão; Martinica, colônia francesa, descrita como “a Paris das Ilhas Ocidentais”, terra natal das “duas mães” da protagonista, Annette e Christophine, e por isso uma das ilhas que exerce uma influência cultural significativa na vida da protagonista jamaicana.

Apesar de não nomeada, sabemos que a ilha da lua de mel, onde está a propriedade de Antoinette em Granbois, é a Dominica, através das pistas oferecidas pela narrativa e por depoimentos de Rhys. A Dominica foi colonizada por franceses até 1763, quando passou a ser colônia da Grã-Bretanha. Entretanto, a influência cultural da França também é determinada pela sua localização geográfica entre duas ilhas de colonização francesa: Guadalupe ao nortenoeste e Martinica, a sudoeste. O choque cultural entre o Caribe anglófono e francófono é explorado no romance. Este aspecto é ressaltado pelo personagem Daniel Cosway, ao aludir à origem martinicana de Annette, “Ela não tinha dinheiro nem amigos, pois os franceses e os ingleses são como cão e gato nesta ilha desde tempos muito remotos. Ferem, matam, tudo.” (RHYS, 2012, p. 93)<sup>435</sup> As diferenças entre franceses e ingleses também constituem um elemento fundamental para a alienação experimentada por Annette e Christophine. As duas mulheres são vistas como estrangeiras pelos habitantes da ilha, que desaprovam seus hábitos e comportamento. Aspectos culturais importantes, como a indumentária, as crenças e o patoá francês, por exemplo, são uma herança martinicana de Christophine e Annette, presente nos próprios nomes das personagens, e contribuem para aumentar o fosso entre os Cosway e a população local.

Além da alienação social, os Cosway estão isolados geograficamente. O único amigo de Annette, Sr. Luttrell, o inglês que é dono da propriedade vizinha, “matou seu cachorro com um tiro, saiu nadando mar afora e nunca mais voltou” (RHYS, 2012, p. 17)<sup>436</sup>, cansado de esperar pela compensação prometida pelo governo aos ex-donos de escravos. A fazenda do Sr. Luttrell, sugestivamente chamada Repouso do Néelson<sup>437</sup>, fica então abandonada, o que

<sup>435</sup> “She have no money and she have no friends, for French and English like cat and dog in these islands since long time. Shoot, Kill, Everything.” (RHYS, 1997, p. 60)

<sup>436</sup> “shot his dog, swam out to the sea and was gone for always” (RHYS, 1997, p. 5)

<sup>437</sup> É irônico da parte de Rhys iniciar o romance com um inglês lançando-se ao mar, não para grandes conquistas, como na tradição de Robinson Crusoe e Marlow, mas para a morte, desamparado pela própria pátria protetora, a

leva a comunidade local a disseminar a ideia de que o lugar é mal-assombrado. A superstição em torno de Repouso do Néelson deixa a Fazenda Coulibri ainda mais segregada: “A casa do Sr. Luttrell ficou abandonada, com o vento sacudindo as venezianas. Logo os negros começaram a dizer que era mal-assombrada, recusavam-se a aproximar-se dela. E ninguém se aproximava de nós.” (RHYS, 2012, p. 12)<sup>438</sup>

Coulibri, a propriedade arruinada e decadente dos Cosway é o centro da primeira narrativa da protagonista Antoinette Cosway. Ali vivem a viúva Annette, mãe da protagonista, Pierre, seu irmão caçula, e os ex-escravos que permaneceram na Fazenda após a abolição da escravidão, Christophine, o velho Godfrey e o adolescente Sass, abandonado pela mãe na propriedade quando criança. O isolamento social da família Cosway, que marca a infância, e a vida, de Antoinette, fica claro através da declaração da protagonista: “estas eram todas as pessoas que existiam em minha vida”. (RHYS, 2012, p. 17)<sup>439</sup>

As primeiras palavras da narrativa de Antoinette revelam a situação de exílio vivenciada pela família. A protagonista utiliza o jargão militar, “cerrar fileiras” [“close ranks”] para definir a atmosfera de conflito que marca a experiência da sua infância na Jamaica: “Dizem que quando o tempo fecha o melhor é cerrar fileiras, e foi isso que os brancos fizeram. Mas nós não estávamos nas fileiras deles. As damas jamaicanas jamais aceitaram minha mãe”. (RHYS, 2012, p. 11)<sup>440</sup> É interessante notar que esta passagem chama a atenção não só para a tensão racial, “os brancos” cerrando fileiras, mas também para a divisão entre os próprios “brancos”, uma vez que a família de Antoinette, apesar de branca, não está “nas fileiras deles”, ou seja, dos colonos europeus recém-chegados, novos empreendedores e donos de terras lucrativas.

O isolamento experimentado pela família de Antoinette é agravado por outros fatores. A propriedade dos Cosway está isolada da cidade mais próxima, e também de possíveis visitas, uma vez que a única via de acesso para a cidade, a estrada que ligava Coulibri a Spanish Town, “era muito ruim e que o conserto da estrada agora era coisa do passado.” (RHYS, 2012, p. 11)<sup>441</sup> A condição insular da Fazenda Coulibri não deixa de ser um microcosmo das ilhas caribenhas, marcadas pela insularidade geográfica. Nesse sentido, é

---

Inglaterra. Também é irônico colocar o nome da propriedade do Sr. Luttrell a mesma de Horatio Nelson, o oficial britânico da Marinha Real Britânica, herói das Guerras Napoleônicas.

<sup>438</sup> “Mr Luttrell’s house was left empty, shutters banging in the wind. Soon the black people said it was haunted, they wouldn’t go near it. And no one came near us.” (RHYS, 1997, p. 5)

<sup>439</sup> “These were all the people in my life” (RHYS, 1997, p. 9)

<sup>440</sup> “They say when trouble comes close ranks, and so the white people did. But we were not in their ranks. The Jamaican ladies had never approved of my mother” (RHYS, 1997, p. 5)

<sup>441</sup> “the road from Spanish Town to Coulibri Estate where we lived was very bad and that road repairing was now a thing of the past” (RHYS, 1997, p. 5)

sugestivo que o Sr. Luttrell tenha escolhido cometer suicídio nadando mar afora. Ao enfrentar fisicamente a barreira do mar que separa a sua ilha do resto do mundo, a morte do Sr. Luttrell representa a luta simbólica contra a experiência pessoal de insularidade, determinada pela sua falência financeira. A barreira do mar assume significados diferentes na narrativa<sup>442</sup>. Para Antoinette, por exemplo, ela é considerada uma proteção contra a invasão de estrangeiros. (RHYS, 2012, p. 21)

## 6.2 MAROONED

Em um dos primeiros incidentes do romance, o cavalo de Annette, mãe de Antoinette, é envenenado. A criança Antoinette é a primeira a encontrar o cavalo morto. A sua reação, diante da tragédia que a morte do único cavalo da família representava, é não contar o que havia acontecido, “Saí correndo e não falei nada, porque achei que, se não contasse a ninguém, talvez não fosse verdade.” (RHYS, 2012, p. 12)<sup>443</sup> A declaração de Antoinette evidencia a sua crença, reiterada em outros momentos da narrativa, de que nomear é dar início a algo que não existia, e que a palavra tem o poder de instituir, designar, e criar a coisa. Esse fato encontra ressonância na história de Antoinette através dos desdobramentos na narrativa causados pelo ato de Rochester de rebatizá-la com o nome inglês Bertha.

A maneira pela qual as palavras criam espaços na narrativa pode ser ilustrada pela palavra “*marooned*”<sup>444</sup> usada por Annette, e depois repetida por Antoinette. Desesperada com a notícia da morte do seu cavalo, Annette lamenta, “– Agora nós estamos ilhados – disse minha mãe –; agora o que vai ser de nós?” (RHYS, 2012, p. 12) Na versão inglesa do romance, a palavra equivalente a “ilhados”, usada por Annette, é “*marooned*”: ““*Now we are marooned*’, my mother said, ‘now what will become of us?’” (RHYS, 1997, p. 6)

O termo *marooned* é usado uma segunda vez, na fala de Antoinette, que ao descrever os movimentos de Annette, tenta adivinhar seus pensamentos: “*My mother walked over to the window. (‘Marooned’ said her straight narrow back, her carefully coiled hair. ‘Marooned.’)*” (RHYS, 1997, p. 11) O termo *marooned* é desta vez traduzido como “náufraga”: “Minha mãe foi até a janela. (‘Náufraga’, diziam as suas costas retas, o seu cabelo cuidadosamente enrolado. ‘Náufraga.’) (RHYS, 2012, p. 20)

<sup>442</sup> Este aspecto será retomado mais adiante.

<sup>443</sup> “I ran away and did not speak of it for I thought if I told no one it might not be true” (RHYS, 1997, p. 6)

<sup>444</sup> Aqui é importante a referência à versão inglesa do romance, *Wide Sargasso Sea* (RHYS, 1997). A palavra é usada duas vezes na versão inglesa. Na edição brasileira, é traduzida respectivamente como “ilhados” (RHYS, 2012, p. 12) e “náufraga” (RHYS, 2012, p. 20), como será visto em seguida.

“*Marooned*”, entretanto, sugere outros significados na imaginação de Antoinette, que vão muito além daqueles trazidos pelas palavras “ilhados” ou “náufraga”. Na história do Caribe, o termo *maroon*, que pode ser traduzido também como “quilombo” ou “quilombola”, refere-se primordialmente aos escravos africanos e afro-americanos que escapavam das *plantations* e se escondiam em partes remotas no interior da ilha quando esta foi dominada pelos britânicos. (cf. EMERY, 1990, p. 39 - 40) De acordo com Mary Lou Emery, *marronage* passou a ser uma prática tão difundida e bem sucedida entre os escravos, que os governos colonialistas de várias ilhas caribenhas foram forçados a assinar tratados e negociar com os *Maroons*. Na Jamaica, cenário do romance de Rhys, os feitos militares heróicos dos *Maroons* são atribuídos a poderes mágicos e espirituais dos seus líderes, especialmente aqueles conhecedores da prática de *obeah*. (Cf. EMERY, 1990, p. 39 - 40)

A referência à palavra “*marooned*” aparece apenas nestas duas passagens. Entretanto, ela ganha repercussão na narrativa da versão inglesa, pelas associações que podem ser feitas entre os *Maroons*, Christophine e Antoinette. Conforme abordado anteriormente, a figura central na vida de Antoinette, sua ex-babá Christophine, é respeitada e temida pelas suas práticas de feitiçaria *obeah* e pelos seus poderes espirituais, aspectos também relacionados aos *Maroons*. A palavra *marooned* também está associada às práticas de Antoinette que, assim como os *Maroons*, escapava para lugares remotos no interior da ilha, em busca de esconderijo e refúgio.

Fundamentalmente, o termo “*marooned*”, perdido na edição brasileira do romance, coloca em evidência a situação de exílio experimentada por todas as personagens do romance. Considerando a perspectiva mais ampla, política e sócio-histórica, as conotações assumidas por “náufragos” e “ilhados”, no contexto do romance, reverberam a própria condição caribenha determinada pela presença colonial. Na Jamaica, cenário do romance de Rhys, as palavras encontram ressonância na situação de desenraizamento e exílio experimentada pelos habitantes da ilha. A situação de exílio é comum tanto aos negros que vieram como escravos da África e que não pertencem originalmente à ilha, quanto aos nativos, que dominados pela ação e conquistas imperialistas, ficaram na condição *marooned*, ilhados no seu próprio território, ou foram exterminados. Os colonos ingleses, por sua vez, ainda que detivessem o poder político e econômico, não viam a ilha como sua casa, sua condição *marooned* é determinada pelas fronteiras simbólicas e geográficas criadas para que a terra estrangeira

espelhasse a sua cultura, protegendo-os, assim, das influências do lugar e bloqueando as possibilidades de assimilação da cultura local<sup>445</sup>.

O termo “*marooned*” encontra ressonância na identidade de exílio da protagonista e na sua errância, uma vez que a criança Antoinette se espelha nas práticas de resistência dos *Maroons*, buscando refúgio em lugares remotos da ilha. Sua experiência de exílio é a mais trágica no romance, pois Antoinette busca desesperadamente um lugar de conforto e pertencimento sem encontrar. O complexo exílio vivenciado pela criança é dramatizado espacialmente. Como forma de compensação pela falta de amor materno, ela procura consolo e proteção nos objetos e nos lugares, que muitas vezes são tratados como se fossem vivos, como no trecho: “Estou segura. Tenho o canto da porta do quarto e a mobília amiga. Tenho a árvore da vida no jardim e o muro verde de musgo. A barreira dos rochedos e as montanhas altas. E a barreira do mar. Estou segura. Estou a salvo dos estrangeiros.” (RHYS, 2012, p. 21)<sup>446</sup> É curioso notar neste trecho a fusão entre espaço externo e interno, uma vez que a topografia do lugar e a sua condição geográfica são incorporadas psicologicamente pela protagonista como meios de proteção.

Um dos fatores que agrava a experiência de exílio da protagonista é a negligência materna. Este aspecto ganha sentido na narrativa pela metáfora familiar usada pelo discurso colonial, que coloca a Inglaterra como terra mãe [*“motherland”*] protetora de suas filhas, as colônias. A rejeição materna faz com que a criança Antoinette fique sem lugar dentro da própria casa. Ela encontra o amor materno na sua ex-babá Christophine. O seu refúgio passa a ser então a cozinha e o quarto de Christophine, que, significativamente, são compartimentos destacados do resto da casa: “Então eu passava a maior parte do meu tempo na cozinha, uma construção separada, um tanto afastada da casa. Christophine dormia no quatinho ao lado.” (RHYS, 2012, p. 14)<sup>447</sup> Além disso, os espaços ocupados por Christophine, refúgios de Antoinette, são espaços marcados pela condição subalterna e marginal e pelo caráter multifacetado do exílio experimentado pela feiticeira.

Primeiro, o exílio de Christophine é definido pela condição reificada de ex-escrava, presente de casamento do pai para a mãe de Antoinette. Uma das falas de Annette sugere que Christophine continuou trabalhando, sem ser paga, para a família falida, pois não tinha para onde ir após a abolição. A identidade de exílio de Christophine também é determinada pela

<sup>445</sup> Este aspecto já foi ressaltado como condição “inquietante” anteriormente neste trabalho.

<sup>446</sup> “I am safe. There is the corner of the bedroom door and the friendly furniture. There is the tree of life in the garden and the wall green with moss. The barrier of the sea. I am safe. I am safe from strangers.” (RHYS, 1997, p. 12)

<sup>447</sup> “So I spent most of my time in the kitchen which was in an outbuilding some way off. Christophine slept in the little room next to it.” (RHYS, 1997, p. 7)

sua origem estrangeira. Christophine, por ser vista como estrangeira, não tinha amizades com as outras mulheres jamaicanas, conforme revelado por Antoinette: “Christophine tinha apenas uma amiga – uma mulher chamada Maillotte, e Maillotte não era jamaicana.” (RHYS, 2012, p. 15)<sup>448</sup>

Além disso, seus poderes de feitiçaria *obeah* a colocam numa posição marginal diante da sociedade jamaicana, que proibia legalmente a sua prática<sup>449</sup>, e numa relação ambígua de respeito e temor com as outras mulheres negras, ex-escravas. Por um lado, os seus poderes mágicos e espirituais lhe rendiam favores dessas mulheres, que a ajudavam nas tarefas domésticas, sem receberem nada em troca, a não ser ocasionais serviços de aconselhamento e feitiçaria. Por outro, as práticas de *obeah* de Christophine a isolavam do convívio social com essas mulheres, que não só a temiam, mas receavam as consequências da sua associação com uma feiticeira *obeah*. É sugerido pela fala de Antoinette que Christophine fazia um esforço para se integrar: “embora soubesse falar bem o inglês, quando queria, além de francês e do patoá, ela se preocupava em falar do jeito que elas falavam. Mas elas não queriam saber dela”. (RHYS, 2012, p. 15)<sup>450</sup> A colocação de Antoinette de que as mulheres jamaicanas “não queriam saber” de Christophine revela o temor que a feiticeira inspirava nelas.

Entretanto, a ligação afetiva com sua ex-babá feiticeira é significativa para o processo de construção da identidade de Antoinette. Conforme abordado anteriormente, Christophine é uma figura central para a história de *Vasto Mar de Sargaços*, pois ela estabelece um espaço determinado pela condição radical de subalternidade<sup>451</sup> no romance. A relação de Antoinette com Christophine, assim como com Tia, é um aspecto determinante para afirmar as raízes e a identidade cultural caribenhas da protagonista. Ademais, Christophine aproxima Antoinette do mundo da magia das práticas de *obeah* e também da herança cultural e linguística martinicana. Quando criança, Antoinette dormia embalada pelas canções de exílio em patoá, cantadas por Christophine. Além disso, é curioso notar que foram a magia e os poderes espirituais de Christophine que garantiram a sobrevivência de Annette e seus filhos no período pós-Emancipação. Ao ser perguntada por Antoinette sobre Christophine, Annette responde: “Christophine ficou comigo porque quis. Pode ter certeza de que teve as suas boas razões para isto. Eu me arrisco a dizer que nós teríamos morrido se ela se tivesse voltado

<sup>448</sup> “She had only one friend – a woman called Maillotte, and Maillotte was not a Jamaican.

<sup>449</sup> A proibição legal das práticas de *obeah* é evidenciada pelo diálogo entre Rochester e Christophine na segunda parte do romance, conforme visto anteriormente neste trabalho.

<sup>450</sup> “though she could speak good English if she wanted to, and French as well as patois, she took care to talk as they talked. But they would have nothing to do with her” (RHYS, 1997, p. 7)

<sup>451</sup> Conforme defendido por Gayatri Spivak no ensaio “Three women’s texts and a critique of imperialism” (SPIVAK, 1985, p. 262 – 280).

contra nós, e esse teria sido um destino melhor.” (RHYS, 2012, p. 15 – 16)<sup>452</sup> As “boas razões”, ressaltadas por Annette, indicam a escolha forçada de Christophine, determinada pela sua condição complexa de exílio como ex-escrava e feiticeira.

Acima de qualquer coisa, o isolamento experimentado pela criança Antoinette é marcado pela atmosfera de ódio e ressentimento que marca a Jamaica pós-Emancipação. Esse fato é evidenciado no episódio em que ela é perseguida por uma criança negra:

Eu nunca olhei para nenhum negro estranho. Eles nos odiavam. Eles nos chamavam de baratas brancas. Era melhor não mexer em casa de marimbondos. Um dia, uma garotinha foi atrás de mim cantando “Vai embora, barata branca, vai embora”. Eu apressei o passo, mas ela andou mais depressa ainda. “Barata branca, vai embora, vai embora. Ninguém quer você. Vai embora.” (RHYS, 2012, p. 17)<sup>453</sup>

“Barata branca” ou “negro branco”<sup>454</sup> são termos depreciativos utilizados pela comunidade de ex-escravos para se referir aos brancos ex-donos de escravos, falidos após a abolição. As palavras da garotinha, “Vai embora, vai embora. Ninguém quer você”, revelam a perda de posição dos Cosway, e a condição de desterro experimentada por Antoinette, que curiosamente a acompanharia por toda a vida.

Conforme visto anteriormente, o fato de que a criança Antoinette não possui lugar naquela sociedade é vivenciado espacialmente. Logo após o episódio da perseguição, Antoinette senta-se perto de um muro no fundo do jardim da propriedade, onde fica paralisada durante horas:

Quando me vi a salvo em casa, sentei perto do velho muro no fundo do jardim. Era coberto de musgo verde, macio como veludo, e tive vontade de nunca mais me mexer. Tudo ficaria pior se eu me mexesse. Christophine encontrou-me lá quando já estava quase escuro, e eu estava tão dura que ela teve que me ajudar a levantar. (RHYS, 2012, p. 17)<sup>455</sup>

A imagem espacial do muro é recorrente nos textos de Rhys, e possui a conotação de um impasse, uma barreira intransponível, ou de um ambiente claustrofóbico, o que, em última

---

<sup>452</sup> “She had her own very good reasons you may be sure. I dare say we would have died if she’d turned against us and that would have been a better fate” (RHYS, 1997, p. 8).

<sup>453</sup> “I never looked at any strange negro. They hated us. They called us white cockroaches. Let sleeping dogs lie. One day a little girl followed mesinging, ‘Go away white cockroach, go away, go away’. I walked fast, but she walked faster. ‘White cockroach, go away, go away. Nobody want you. Go away’” (RHYS, 1997, p. 9).

<sup>454</sup> Aida Luz (2008, p. 214) cita alguns romances que representam personagens negros usando os termos “white cockroach” e “white niggers” referindo-se a *Creoles* brancos. Ao lado de *Vasto Mar de Sargaços*, ela menciona: *Journal* (1839) de Lady Nugent, *The Orchid House* (1953) de Phyllis Shand Allfrey, *Brown Sugar* (1966) de J.B. Emitage e *Christopher* (1959) de Geoffrey Drayton.

<sup>455</sup> “When I was safely home I sat close to the old wall at the end of the garden. It was covered with green moss soft as velvet and I never wanted to move again. Everything would be worse if I moved. Christophine found me there when it was nearly dark, and I was so stiff that she had to help me to get up.” (RHYS, 1997, p. 9)

análise, aponta para a falta de escolha, a fatalidade de uma certa posição. No trecho acima, tanto o muro quanto a paralisia física experimentada pela protagonista falam, fundamentalmente, da sua impossibilidade de encontrar um lugar de pertencimento em que pudesse se sentir acolhida.

### 6.3 OS ESPAÇOS HETEROTÓPICOS DA IDENTIDADE CRIOLA

A abordagem feita nas seções acima situa a protagonista de *Vasto Mar de Sargaços* no contexto histórico da Jamaica pós-Emancipação e esboça as circunstâncias pessoais que determinaram o seu precário senso de identidade.

Os espaços ocupados por Antoinette, que informam a concepção que a protagonista tem de si própria, e que constituem a sua identidade como jamaicana/ branca/ britânica, encontram ressonância nas elaborações de Foucault acerca do conceito de heterotopia em “Outros espaços” (FOUCAULT, 1994, p. 411 – 422). A existência deslocada de Antoinette produz uma espécie de cartografia heterotópica, que projeta espaços não-mapeáveis pelo sistema colonial caribenho e pela lógica cartesiana do racionalismo europeu. Heterotopia é uma concepção de espaço valiosa para a abordagem feita neste trabalho, uma vez que desafia modos hegemônicos de conceber o espaço, ao colocar em evidência o caráter relacional do espaço combinando dimensões materiais e metafóricas.

A teorização de Foucault acerca da espacialidade em “Outros espaços” parte do princípio de que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos. Um posicionamento, por sua vez, é definido pelas relações de vizinhança entre pontos e elementos. Desse modo, ela encontra ressonância nas elaborações de Lefebvre e Massey, que defendem a noção de espaço como produto social, caracterizado pelo fluxo conforme abordado no terceiro capítulo. De acordo com Foucault, heterotopias só funcionam ou fazem sentido em relação a outras formas de espaço, uma vez que são definidas como “espécies de contrapositionamentos, nos quais todos os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos”. (FOUCAULT, 1984, p. 415) Esse aspecto chama a atenção para a consideração da especificidade histórica e cultural de qualquer abordagem espacial. Se utopia é “um lugar sem lugar”, heterotopias são definidas como “lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”. (FOUCAULT, 1984, p. 415) As heterotopias assumem formas variadas, entretanto todas elas constituem espaços alternativos que oferecem uma espécie contestação do espaço em que vivemos. (cf. FOUCAULT, 1984, p. 416)

Na abordagem realizada neste trabalho, o caráter subversivo das heterotopias está em evidência, uma vez que os espaços figurados pela identidade crioula de Antoinette instauram uma ordem (social) alternativa à ordem hegemônica do império. Ao dramatizar a multiplicidade inapreensível da experiência histórica caribenha, sua realidade material, tempo-espacial, com toda a sua carga histórica, *Vasto Mar de Sargaços* coloca em xeque a perspectiva eurocêntrica e imperialista sobre o espaço e os sujeitos coloniais, rompendo com aquilo que Walcott denomina de “servidão à musa da história” (WALCOTT, 1995, p. 371)<sup>456</sup>, ou seja, uma literatura servil à ideia de verdade histórica. A espacialização da experiência histórica<sup>457</sup> de sujeitos coloniais no romance de Rhys contesta a objetividade da narrativa histórica, inaugurando espaços outros, não mapeados pela cartografia imperial, que, em última análise, subvertem os binarismos da história imperial e seu discurso universalizante. Através destes espaços outros é desenhada uma cartografia da existência de sujeitos subalternos, cuja história espacial permite “descolonizar o mapa”, contestando modos hegemônicos de representação do espaço estabelecidos pelo discurso colonial.

Os espaços (heterotópicos) do romance de Rhys são carregados de qualidades e povoados pelos fantasmas do colonialismo. Esses são espaços liminares de significação, marcados pelas histórias heterogêneas de povos em disputa e por locais tensos de diferença cultural. Estes aspectos serão articulados abaixo, a partir da abordagem de alguns espaços cujas qualidades heterotópicas ganham evidência na narrativa em primeira pessoa de Antoinette em *Vasto Mar de Sargaços*.

### 6.3.1 O poço

“[...] é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de alguma forma se dirige para mim, do fundo desse poço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou [...]” (FOUCAULT, 1984, p. 415).

A analogia entre o espelho e o poço, destacada pela passagem acima<sup>458</sup>, encontra eco em *Vasto Mar de Sargaços*, uma vez que o poço está relacionado à personagem Tia. Era num poço no interior da ilha que as crianças Tia e Antoinette passavam o dia brincando juntas.

<sup>456</sup> “servitude to the muse of history” (WALCOTT, 1995, p. 371).

<sup>457</sup> Conforme discutido na seção 3.4 através da noção de “história espacial” de Carter (1995).

<sup>458</sup> Spivak também evidencia esta analogia na sua leitura do romance, ao relacionar a personagem Antoinette à temática de Narciso. (SPIVAK, 1985)

Além disso, a relação entre as duas personagens é representada no romance através de recorrentes imagens especulares<sup>459</sup>.

O isolamento que marca a infância de Antoinette é temporariamente aplacado quando, logo após o episódio da perseguição de Antoinette por outra criança da vizinhança, citado anteriormente, Christophine apresenta Antoinette a Tia, a filha da sua única amiga, Maillotte. As crianças passam a brincar juntas todos os dias. Especialmente, no entanto, as fronteiras da amizade entre as duas crianças são determinadas pela conjuntura sócio-política e cultural da Jamaica na década de 1830. Nesse sentido, é relevante observar que os lugares em que elas se encontram são lugares de passagem: “Logo Tia ficou minha amiga, e eu me encontrava com ela quase todas as manhãs na curva da estrada que ia dar no rio.” (RHYS, 2012, p. 17)<sup>460</sup> As crianças não se encontram na propriedade dos Cosway, ou na casa de Tia, mas numa espécie de não-lugar<sup>461</sup>, que também pode ser visto de forma positiva, como um espaço aberto, indeterminado, sugestivamente representado pela geometria esférica e includente da “curva”.

Além disso, quando as duas meninas estão juntas, não há outras pessoas por perto. Sobre a nova amizade e novos hábitos, Antoinette declara, “Minha mãe nunca perguntou onde eu tinha estado ou o que tinha feito.” (RHYS, 2012, p. 18)<sup>462</sup> Annette não sabe sobre a existência de Tia, nem se dá conta de que a filha passa a maior parte do dia fora da propriedade, em lugares remotos da ilha, que ela provavelmente desconhecia. O fato de que Antoinette era negligenciada pela mãe, não seguindo qualquer rotina ou disciplina, é evidenciado pela liberdade que a criança tinha para escolher a hora que voltava para casa: “Às vezes nós saíamos do poço ao meio-dia, às vezes ficávamos até o final da tarde.” (RHYS, 2012, p. 18)<sup>463</sup>

Tia e Antoinette vão todos dias para o mesmo lugar, o poço onde nadavam, brincavam e em torno dele conversavam, faziam fogueira, comiam, dormiam. Através de Tia, Antoinette vislumbra novas formas de conexão com o lugar:

Então Tia acendia uma fogueira (o fogo sempre acendia para ela, pedras afiadas não cortavam os seus pés descalços, eu nunca a vi chorar). Nós cozinhávamos bananas-verdes numa velha panela de ferro e as comíamos com os dedos numa cabaça, e depois de comer ela adormecia imediatamente. Eu não conseguia dormir, mas não ficava inteiramente acordada, deitada ali na sombra, contemplando o poço –

<sup>459</sup> Este aspecto também é ressaltado por Spivak (1985), conforme abordado anteriormente.

<sup>460</sup> “Soon Tia was my friend and I met her nearly every morning at the turn of the road to the river.” (RHYS, 1997, p. 9)

<sup>461</sup> Conforme Augé (1997, p. 169), que denomina “não-lugar” um espaço no qual nem a identidade, nem a relação e nem a história sejam simbolizados.

<sup>462</sup> “My mother never asked me where I had been or what I had done.” (RHYS, 1997, p. 9)

<sup>463</sup> “Sometimes we left the bathing pool at midday, sometimes we stayed till late afternoon.” (RHYS, 1997, p. 9)

profundo e verde-escuro sob as árvores, verde-amarronzado se tivesse chovido, mas de um verde faiscante sob o sol. A água era tão limpa que dava para ver as pedrinhas no fundo da parte rasa. Azuis e brancas e listradas de vermelho. Muito bonito. (RHYS, 2012, p. 18)<sup>464</sup>

Nesta passagem, a descrição do poço evidencia a opacidade do Caribe de Rhys. O poço é também para a protagonista Antoinette um espaço opaco, envolvido pelo mistério, como revelam a sua profundidade, as suas águas turvas, ora verde-escuras, ora verde-amarronzadas, transparentes somente na parte rasa. Além disso, o poço representa Tia e a sua comunhão e senso de pertencimento à ilha. A atitude contemplativa de Antoinette, por sua vez, revela a sua admiração pela beleza da natureza, mas também indica o seu senso de não pertencimento em relação ao lugar. Significativamente, Antoinette observa que “[Tia] adormecia imediatamente. Eu não conseguia dormir, mas não ficava inteiramente acordada, deitada ali na sombra, contemplando o poço”. Neste trecho, o sono de Tia pode ser lido como uma metáfora para a sua integração ao lugar<sup>465</sup>. A ligação entre Tia e o lugar é também sugerida pela declaração de Antoinette de “o fogo sempre acendia para ela, pedras afiadas não cortavam os seus pés descalços”.

Por outro lado, os banhos no poço representam para Antoinette um momento de conexão com a sua identidade caribenha através da sua integração com a natureza da ilha e da sua amizade com Tia. É relevante observar que Antoinette também herda da sua convivência com Tia um saber relacionado ao lugar, que antes não tinha acesso. Sugestivamente, o poço é o último lugar vislumbrado pela protagonista no sonho que prenuncia a sua morte, assim como Tia é o último nome que pronuncia:

Mas quando olhei pela borda do telhado, vi o poço de Coulibri. Tia estava lá. Ela acenou me chamando e, quando eu hesitei, ela riu. Eu a ouvi dizer: Você está com medo? E ouvi a voz do homem: Bertha! Bertha! Tudo isso eu vi e ouvi numa fração de segundo. E o céu tão vermelho. Alguém gritou e eu pensei: Por que foi que eu gritei? Eu chamei: “Tia!” e pulei e acordei. (RHYS, 2012, p. 188)<sup>466</sup>

<sup>464</sup> “Then Tia would light a fire (fires always lit for her, sharp stones did not hurt her bare feet, I never saw her cry). We boiled green bananas in an old iron pot and ate them with our fingers out of a calabash and after we had eaten she slept at once. I could not sleep, but I wasn’t quite awake as I lay in the shade looking at the pool – deep and dark green under the trees, brown-green if it had rained, but a bright sparkling green in the sun. The water was so clear that you could see the pebbles at the bottom of the shallow part. Blue and white and striped red. Very pretty” (RHYS, 1997, p. 9).

<sup>465</sup> Na sua autobiografia, Rhys refere-se em diversos momentos à inveja que sentia dos negros. Dentre os vários motivos citados por ela estão a alegria dos negros, sua habilidade física, a sua ligação com a dança, com a música, com o carnaval, com a fé religiosa, e principalmente, o seu senso de pertencimento, a sua integração com o lugar: “Eles eram mais cheios de vida, faziam parte do lugar mais do nós fazíamos” (RHYS, 1979, p. 50, tradução nossa de “They were more alive, more a part of the place than we were”).

<sup>466</sup> “But when I looked over the edge I saw the pool at Coulibri. Tia was there. She beckoned to me and when I hesitated, she laughed. I heard her say, You frightened? And I heard the man’s voice, Bertha! Bertha! All this I

No trecho acima, a figura de Tia confunde-se com a própria imagem de Antoinette refletida na água. A identificação entre Tia e Antoinette é reiterada em outros dois momentos da narrativa. A primeira vez acontece quando as duas crianças brigam no poço, e Tia troca os vestidos, deixando o seu vestido para Antoinette, que volta para casa vestida com a roupa de Tia. O segundo episódio ocorre quando os ex-escravos revoltados põem fogo na casa de Coulibri. No momento de escapar do incêndio e fugir da multidão que cercou a casa, a criança Antoinette enxerga Tia na multidão e corre para ela. Tia representa para Antoinette a conexão com o lugar, e correr para Tia significa a tentativa desesperada de se agarrar às suas raízes na ilha e à sua identidade caribenha:

Então, não muito longe, eu vi Tia e a mãe dela, e corri para ela, pois ela era tudo o que restara da minha vida como tinha sido. Nós tínhamos comido a mesma comida, dormido lado a lado, tomado banho no mesmo rio. Enquanto corria, eu pensava: Vou morar com Tia e ser igual a ela. Não deixar Coulibri. Não ir embora. Não. Quando cheguei perto, vi a pedra em sua mão, mas não a vi atirá-la. Também não a senti, só uma coisa úmida, escorrendo pelo meu rosto. Olhei para ela e vi seu rosto contorcer-se quando ela começou a chorar. Olhamos uma para a outra, sangue no meu rosto, lágrimas no dela. Era como se eu estivesse vendo a mim mesma. Como num espelho. (RHYS, 2012, p. 40)<sup>467</sup>

Na passagem acima, Antoinette vê na figura de Tia a sua própria imagem especular. O espelho, único espaço que, para Foucault, é simultaneamente utópico e heterotópico, capta a complexidade envolvida na identificação entre Antoinette e Tia. Por um lado, a utopia do espelho permite que Antoinette se veja lá onde está ausente, “num espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície” (FOUCAULT, 1984, p. 415), o que remete à falta que marca o processo de identificação. Por outro lado, a heterotopia do espelho chama a atenção para a relação entre imagem e identidade, e para o processo de identificação de Antoinette que, através da imagem especular de Tia, é levada a dirigir os olhos para si mesma, e a se constituir ali, no contexto do tempo-espaço, onde está.

Em “Interrogando a identidade”, Bhabha, a partir da interlocução com Lacan e Fanon, defende que a identificação está sempre relacionada a uma imagem de identidade que tem

---

saw and heard in a fraction of a second. And the sky so red. Someonescreamed and I thought, Why did I scream? I called ‘Tia!’ and jumped and woke.” (RHYS, 1997, p. 123 – 124)

<sup>467</sup> “Then, not so far off, I saw Tia and her mother and I ran to her, for she was all that was left of my life as it had been. We had eaten the same food, slept side by side, bathed in the same river. As I ran, I thought, I will live with Tia and I will be like her. Not to leave Coulibri. Not to go. Not. When I was close I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something wet, running down my face. I looked at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass.” (RHYS, 1997, p. 24)

origem no lugar do Outro, por isso mesmo é marcada pela fissura. (cf. BHABHA, 2005, p. 76 – 77) Ele destaca três condições que estão implicadas no processo de identificação:

“Primeira: existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou locus. É uma demanda que se estende em direção a um objeto externo. [...] Segunda: o próprio lugar da identificação, retido na tensão da demanda e do desejo, é um espaço de cisão. [...] Finalmente, a questão da identificação nunca é afirmação de uma identidade pré-dada [...] – é sempre uma produção de imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem.” (BHABHA, 2005, p. 75 – 76)

As elaborações de Bhabha a respeito do processo de identificação permitem considerar o lugar ocupado por Tia como este Outro que suscita a produção de uma imagem de identidade para Antoinette. A complexidade envolvida no desejo de Antoinette de “ser igual a [Tia]” (RHYS, 2012, p. 40) também pode ser pensada a partir das reflexões de Bhabha em “A outra questão” (BHABHA, 2005, p. 105 – 128). Em diálogo com o esquema lacaniano do imaginário<sup>468</sup>, Bhabha explica que o imaginário “é a transformação que acontece no sujeito durante a fase formativa do espelho, quando ele assume uma imagem *distinta* que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças, identidades, entre os objetos do mundo ao seu redor” (BHABHA, 2005, p. 119). No entanto, Bhabha observa que a ideia de completude que marca a fase do espelho, em que a identidade confunde-se com a própria imagem, é sempre ameaçada pela falta. A posição do sujeito na fase formativa do espelho, para Bhabha, é em si problemática, uma vez que “o sujeito encontra-se ou se reconhece através de uma imagem que é simultaneamente alienante e daí potencialmente fonte de confrontação.” (BHABHA, 2005, p. 119)

O espelho é um espaço heterotópico recorrente na ficção de Rhys, conforme visto anteriormente, principalmente no segundo capítulo, através da abordagem da ocorrência de espelhos em *Bom dia, Meia-noite..* Em *Vasto Mar de Sargaços*, assim como nos romances metropolitanos da escritora, o espelho também está associado à busca de reconhecimento e expressão da identidade. Nessa perspectiva, é relevante notar que a presença ou ausência de espelhos, ou a possibilidade de Antoinette, ou outro personagem, contemplar a sua imagem refletida no espelho, aparece associada a situações e lugares específicos em *Vasto Mar de Sargaços*. No convento, Antoinette comenta que “não temos espelho no dormitório”. (RHYS, 2012, p. 50) Na casa de Antoinette em Granbois, Rochester nota que há “um grande espelho” (RHYS, 2012, p. 70) no cômodo onde o casal dormia. Na sua narrativa, ele observa como

<sup>468</sup> A respeito do esquema lacaniano do imaginário ver o texto “O estádio do espelho como formador da função do eu” (LACAN, 1998, p. 96 –103).

Antoinette gostava de olhar o seu reflexo no espelho, “confiante e satisfeita” (RHYS, 2012, p. 88, 164). Antoinette declara que a partir do momento que Rochester passou a chamá-la de Bertha, “eu vi Antoinette flutuando para fora da janela com seus perfumes, suas belas roupas e seu espelho.” (RHYS, 2012, p. 178)<sup>469</sup> Quando Tia Cora desiste da vida, ela “virou de costas para a janela, o céu, o espelho, as coisas bonitas que enfeitavam a sua penteadeira [...] Ela virou o rosto para a parede” (RHYS, 2012, p. 112)<sup>470</sup>. Quando Rochester acorda após a noite *obeah*, ele não suporta ver a sua imagem refletida no espelho: “me olhei no espelho. Virei de costas na mesma hora.” (RHYS, 2012, p. 135)<sup>471</sup> No quarto-prisão de Antoinette não há espelhos (RHYS, 2012, p. 178). A relação entre espelho e identidade ganha evidência na última parte do romance, e segunda narrativa de Antoinette. Desprovida das principais referências que lhe conferiam uma identidade, Antoinette não consegue reconhecer a si mesma, conforme revela o comentário da protagonista:

Não tem nenhum espelho aqui e eu não sei como sou agora. Eu me lembro de me ver escovando o cabelo no espelho e como os meus olhos olhavam de volta para mim. A moça que eu via era eu, mas não era exatamente eu. Muito tempo atrás, quando eu era uma criança e muito solitária, eu tentei beijá-la. Mas havia o espelho entre nós – duro, frio e enevoado com a minha respiração. Agora eles levaram tudo embora. O que eu estou fazendo neste lugar e quem sou eu? (RHYS, 2012, p. 178)<sup>472</sup>.

O trecho acima é bastante sugestivo quanto ao movimento entre reconhecimento e estranhamento, identificação e alienação, colocado em evidência pela heterotopia do espelho. Também é relevante notar que o parágrafo começa com a referência à ausência do espelho e termina com a pergunta “O que eu estou fazendo neste lugar e quem sou eu?”, o que não só enfatiza o contexto da precariedade da identidade de Antoinette, mas também chama a atenção para a imbricação entre lugar e identidade.

Na parte final do romance, Antoinette sonha que rouba as chaves de Grace Poole e foge do seu quarto-prisão em Thornfield Halls. Enquanto caminha pela casa, Antoinette se depara com um espelho, mas não reconhece a sua imagem refletida, e pensa ter visto o fantasma que assombra a casa, a figura de Bertha Mason de *Jane Eyre*: “Tornei a ir para o

<sup>469</sup> “I saw Antoinette drifting out of the window with her scents, her pretty clothes and her looking-glass” (RHYS, 1997, p. 117).

<sup>470</sup> “Then she turned away from the window, the sky, the looking-glass, the pretty things on the dressing-table. [She turned her face to the wall” (RHYS, 1997, p. 73).

<sup>471</sup> “[I] saw myself in the glass. I turned away at once.” (RHYS, 1997, p. 88)

<sup>472</sup> “There is no looking-glass here and I don’t know what I am like now. I remember watching myself brush my hair and how my eyes looked back at me. The girl I saw was myself yet not quite myself. Long ago when I was a child and very lonely I tried to kiss her. But the glass was between us – hard, cold and misted over my breath. Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I?” (RHYS, 1997, p. 117).

hall com a vela alta na mão. Foi então que eu a vi – o fantasma. A mulher de cabelos compridos. Ela estava cercada por uma moldura dourada, mas eu a reconheci.” (RHYS, 2012, p. 187)<sup>473</sup> A heterotopia do espelho, ao dirigir o seu olhar virtual para Antoinette, faz com que ela se veja como aquilo que se tornou, o seu Outro<sup>474</sup>, Bertha Mason, personagem de *Jane Eyre*. É também significativo notar que, sob o impacto desta visão Antoinette inicia a sua atividade no intuito de atear fogo à propriedade de Thornfield Halls.

O espelho, considerado como um contraposicionamento que representa, contesta e inverte posicionamentos reais, é a única heterotopia capaz de oferecer a nós mesmos a nossa própria visibilidade. Ao fazê-lo, esta heterotopia, que é também uma utopia, nos transporta entre espaços virtuais e reais, fazendo com que reconheçamos a nós mesmos num jogo de ausência e presença, uma vez que “me permite me olhar lá onde estou ausente” (FOUCAULT, 1984, p. 415), e me dirige um olhar virtual que me faz presente onde estou.

Ao projetar a nossa imagem entre entre espaços virtuais e reais, a heterotopia do espelho não só autoriza um jogo que oferece uma contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos, mas também coloca em primeiro plano a relação entre lugar e identidade, tão cara à ficção de Rhys.

### 6.3.2 O jardim

O jardim é o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios. Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. [...] quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante. (FOUCAULT, 1984, p. 418)

O jardim de Coulibri em *Vasto Mar de Sargaços* pode ser caracterizado através da descrição feita por Foucault da heterotopia do jardim, que tem “o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”. (FOUCAULT, 1984, p. 418) Este aspecto é endossado por Wilson Harris (1999) que descreve

<sup>473</sup> “I went into the hall again with the tall candle in my hand. It was then that I saw her – the ghost. The woman with streaming hair. She was surrounded by a gilt frame but I knew her” (RHYS, 1997, p. 123).

<sup>474</sup> O reconhecimento da protagonista como o seu Outro é enfatizado por Spivak na sua abordagem desta cena do romance. (SPIVAK, 1985, p. 250)

o jardim de Coulibri como um “confuso mas potente mosaico habitado por espectros cristãos, ameríndios/pré-colombianos, e africanos”. (HARRIS, 1999, p. 114, tradução nossa)<sup>475</sup>

O jardim da propriedade arruinada da família Cosway é comparado por Antoinette ao Jardim do Éden<sup>476</sup>: “Nosso jardim era grande e bonito como aquele jardim da Bíblia – a árvore da vida crescia lá. Mas tinha ficado selvagem. Os atalhos estavam cobertos de vegetação e um cheiro de flores mortas misturava-se ao cheiro doce das flores vivas.” (RHYS, 2012, p. 13)<sup>477</sup> A figura do jardim que ficou selvagem está associada à crise de identidade histórica e pessoal vivenciada pela protagonista. Na descrição acima, é possível vislumbrar a luta entre vida e morte, bastante significativa para a história de *Vasto Mar de Sargaços*. A morte avulta-se como uma ameaça cada vez mais presente, uma vez que o jardim torna-se gradativamente mais selvagem, perdendo a sua própria condição de jardim. O predomínio da morte sobre a vida encontra ressonância diante da declaração, no passado, de que “a árvore da vida crescia lá”. Este aspecto é consolidado pela própria tragédia do romance, em que a morte vence o amor.

A Árvore da Vida, que ficava no centro do Jardim do Éden, segundo o Livro do Gênesis, aparece associada à perspectiva da vida eterna. Entretanto, sua representação está presente em inúmeras mitologias<sup>478</sup>, na maioria das vezes simbolizando crescimento e fertilidade. É interessante notar a dualidade morte e vida presente neste simbolismo, uma vez que “a árvore simboliza também o crescimento de uma família ou de um povo, representa frequentemente uma genealogia, como uma árvore familiar, e pode subitamente inverter o seu significado de árvore da vida para árvore da morte”. (ÁRVORE, 2015)<sup>479</sup> O comentário feito por Antoinette de que a árvore da vida parou de crescer pode ser lida como uma metáfora, não só para a falência da sua família, mas para a própria vida no Caribe, um lugar marcado por uma história de dominação, sofrimento e morte através da história de escravidão e do extermínio dos povos ameríndios que ali viviam.

---

<sup>475</sup> “[...] a confused but potent mosaic inhabited by Christian, Amerindian / pre-Colombian, and African spectres”. (HARRIS, 1999, p. 114)

<sup>476</sup> No Jardim do Éden, Adão e Eva comeram da árvore do conhecimento, mas foram expulsos por Deus antes que pudessem comer da árvore da vida, o que teria lhes dado a imortalidade. (Genesis 3.22) (BÍBLIA ONLINE, 2016)

<sup>477</sup> “Our garden was large and beautiful as that garden in the Bible – the tree of life grew there. But it had gone wild. The paths were overgrown and a smell of dead flowers mixed with the fresh living smell.” (RHYS, 1997, p. 6)

<sup>478</sup> A árvore da vida está presente, por exemplo, nas lendas dos Caribes, Aruaques e Macuxis, como veremos em seguida.

<sup>479</sup> Este aspecto é endossado por Harris no ensaio “Jean Rhys’s tree of life” (HARRIS, 1999, p. 113 – 117), que termina com as palavras “árvore da vida e morte”, “tree of life and death” (HARRIS, 1999, p. 116).

No final do romance, a árvore da vida volta a aparecer no último sonho de Antoinette/Bertha. No sonho, após ter ateado fogo à casa de Thornfield Hall e antes de pular das ameias do telhado para a morte, Antoinette olha para o céu e vê a sua vida inteira passar como num filme. Imagens da infância no Caribe aparecem justapostas à árvore da vida em chamas: “Então eu me virei e vi o céu. Estava vermelho e toda a minha vida estava nele. Eu vi o grande relógio e a colcha de retalhos da tia Cora, de todas as cores, eu vi as orquídeas e os jasmims e a árvore da vida em chamas.” (RHYS, 2012, p. 187)<sup>480</sup> A imagem da árvore da vida em chamas sugere uma associação com a árvore flamboyant, de cor vermelha, que aparece num diálogo entre Antoinette e Grace Poole momentos antes na narrativa: “– Se você for enterrada debaixo de um flamboyant – eu disse –, a sua alma será erguida quando ele florescer. Todo mundo quer isso. (RHYS, 2012, p. 183)<sup>481</sup> Esta associação encontra eco na conexão entre árvore da vida e renascimento explorada por Wilson Harris (1983; 1999) na sua abordagem do romance de Rhys.

Harris aponta caminhos sugestivos para a leitura de *Vasto Mar de Sargaços* ao estabelecer ligações entre as alusões feitas no romance ao jardim de Coulibri e a árvore da vida e os mitos e lendas cristãos, ameríndios/pré-colombianos, e africanos. Por exemplo, ele relaciona a árvore da vida do romance à árvore da vida presente na mitologia dos antigos povos ameríndios do Caribe. Esta conexão é feita a partir da leitura que o escritor e ensaísta guianense faz da última cena do romance, quando Antoinette se dirige para a morte, iluminada pela vela que, segundos antes, parecia ter sido apagada pelo vento: “Devia haver uma corrente de ar, porque a chama piscou e eu pensei que tinha apagado. Mas eu a protegi com a mão e ela tornou a brilhar para me iluminar ao longo do corredor escuro.” (RHYS, 2012, p. 188)<sup>482</sup> A imagem da vela que apaga e volta a acender é lida por Harris como uma alusão ao renascimento de Antoinette. Esta ideia é endossada pela imagem final de Antoinette, cujo cabelo, sugestivamente, “se ergue como se fossem asas” (RHYS, 2012, p. 188)<sup>483</sup>, permitindo que ela flutue e escape ileso do incêndio. De acordo com Harris, a cena final do romance encontra ressonância no mito de renascimento da lenda dos Aruaques e Macuxis, segundo a qual os Caribes, inimigos mortais dos Aruaques atearam fogo à árvore da vida que servia de refúgio para os Aruaques. Desta forma, os Aruaques morrem queimados

<sup>480</sup> “Then I turned round and saw the sky. It was red and all my life was in it. I saw the grandfather clock and Aunt Cora’s patchwork, all colours, I saw the orchids and the stephanotis and the jasmine and the tree of life in flames.” (RHYS, 1997, p. 123)

<sup>481</sup> “‘If you are buried under a flamboyant tree’, I said, ‘your soul is lifted up when it flowers. Everyone wants that.’” (RHYS, 1997, p. 120)

<sup>482</sup> “There must have been a draught for the flame flickered and I thought it was out. But I shielded it with my hand and it burned up again to light me along the dark passage” (RHYS, 1997, p. 124).

<sup>483</sup> “[my hair] streamed out like wings” (RHYS, 1997, p. 123).

junto com a árvore da vida<sup>484</sup>, porém renascem pois as faíscas dos seus corpos tornam-se as estrelas Plêiades (cf. HARRIS, 1999, p. 115). Para Harris, *Vasto Mar de Sargaços* localiza-se entre culturas de uma forma profundamente intuitiva: “A correspondência intuitiva que *Vasto Mar de Sargaços* atinge em relação ao mito de criação Aruaque / Macuxi e a árvore da vida é notável.” (HARRIS, 1983, p. 51, tradução nossa)<sup>485</sup>

Harris também reconhece a “presença negra do Caribe na árvore da vida” do romance de Rhys. (HARRIS, 1999, p. 115, tradução nossa)<sup>486</sup> Ele identifica na narrativa de *Vasto Mar de Sargaços* diversas alusões a esta presença, como, por exemplo, na referência às “árvores inimigas”<sup>487</sup> por Rochester, quando ele se perde na floresta e flagra uma menina num rito propiciatório. As “árvores inimigas” são interpretadas por Harris como uma metamorfose da árvore da vida. Segundo Harris, os deuses tornaram-se “árvores inimigas” diante do teatro da crueldade da escravidão e os ex-escravos tentam satisfazê-los com oferendas em ritos secretos, condenados ao exílio e ao esconderijo, entre as ruínas e estradas que aparecem e desaparecem em *Vasto Mar de Sargaços*. (cf. HARRIS, 1999, p. 115 - 116)

A presença africana na árvore da vida em *Vasto Mar de Sargaços* é também apontada por Harris a partir de uma das mais persistentes lendas nutridas pelos negros no Caribe e nas Américas durante a escravidão e depois: o sonho de ter asas para voar de volta para casa sobre o mar. Harris estabelece uma analogia entre o culto africano das asas e o destino final de Antoinette, quando o fogo que queimou Thornfield Halls transforma o seu cabelo em asas que a levam de volta para o poço de Coulibri (HARRIS, 1999, p. 116):

Antoinette, uma crioula branca, mergulhada na fé católica e as suas relíquias de santos, sua adoração ao “jardim do meu esposo”, também possui internamente uma árvore genealógica negra, à qual pertence no mais fundo do seu coração. Ela é um espírito subversivo religioso, e no final, quando é levada para a Inglaterra por Rochester contra a sua vontade, o fogo se torna asas de cabelo para voar até as estrelas ou de volta para o poço nu e as escadarias escondidas de Coulibri. (HARRIS, 1999, p. 116, tradução nossa)<sup>488</sup>

<sup>484</sup> Na língua inglesa a “árvore da vida” presente nas lendas dos Aruaques e Macuxis é denominada “foodbearing tree”. (cf. HARRIS, 1999, p. 114)

<sup>485</sup> “The intuitive correspondence *Wide Sargasso Sea* achieves with Arawak/Macusi creation myth and foodbearing tree is remarkable” (HARRIS, 1983, p. 51).

<sup>486</sup> “[...] the black West Indian presence in the tree of life” (HARRIS, 1999, p. 115).

<sup>487</sup> Quando Rochester está perdido na floresta, logo após ter flagrado a menina que se assusta ao vê-lo, ele declara: “Eu estava perdido e com medo no meio das árvores inimigas [...]” (RHYS, 2012, p. 102). “I was lost and afraid among these enemy trees” (RHYS, 1997, p. 66)

<sup>488</sup> “Antoinette, the white creole, steeped in the Catholic faith and its relics of saints, its worship of ‘the garden of my Spouse’ also possesses a black, inner family tree to which she belongs in her innermost heart. She is a subversive, religious spirit, and in the end, when she is taken to England by Rochester against her will, fire becomes wings of hair to fly up to the stars or back to the naked pool and hidden stairways of Coulibri” (HARRIS, 1999, p. 116)

A leitura de Harris é valiosa pois evidencia as conexões entre o texto de Rhys e as lendas ameríndias e africanas, que passam despercebidas para qualquer leitor que não as conhecem. No entanto, a fissura que marca a identidade de Antoinette desafia a abordagem feita por Harris, que lê o destino final da protagonista como um retorno às suas raízes afro-caribenhas, e a uma árvore genealógica negra “à qual pertence no mais fundo do seu coração”. O caráter problemático do pertencimento de Antoinette é reiterado ao longo da narrativa de *Vasto Mar de Sargaços*. Por mais que as suas identificações afro-caribenhas sejam inegáveis, elas entram em choque com a sua educação inglesa e com as suas identificações com a cultura britânica. Há indícios ao longo da narrativa que corroboram a hipótese de que o aniquilamento de Antoinette é consequência do colapso das duas identidades, crioula e inglesa, que desde sempre estiveram em conflito, já que as duas culturas estão ligadas por uma relação de poder e dominação.

O casamento da mãe de Antoinette com um inglês quando ela era ainda uma criança, constitui um momento crucial de transição na vida de Antoinette, que marca o enfraquecimento das suas identificações com a cultura caribenha crioula e a afirmação da uma identidade britânica. Este aspecto é evidenciado no comentário de Antoinette: “Nós comíamos comida inglesa agora, carne de vaca e de carneiro, tortas e pudins. Eu estava contente de ser uma menina inglesa, mas sentia falta da comida de Christophine.” (RHYS, 2012, p. 30)<sup>489</sup>

Há uma cena reveladora na primeira parte do romance, quando a criança Antoinette está à mesa numa das refeições com a família, o o seu olhar se alterna entre sua mãe, seu padrasto, que ela chamava de “papai branco” (RHYS, 2012, p. 28)<sup>490</sup>, e um quadro de uma menina inglesa, idealizada por Antoinette, na parede da sala de jantar:

Então eu desviei os olhos dela e olhei para o meu quadro favorito. “A filha de Miller”, uma linda moça inglesa de cachos castanhos e olhos azuis e um vestido decotado. Depois olhei por cima da toalha branca e do vaso de flores amarelas para o Sr. Mason, tão seguro de si, tão indubitavelmente inglês. E para minha mãe, tão indubitavelmente não inglesa, mas também não negra branca. Não a minha mãe. Nunca tinha sido. Nunca poderia ser. (RHYS, 2012, p. 31)<sup>491</sup>

<sup>489</sup> “We ate English food now, beef and mutton, pies and puddings. I was glad to be an English girl but I missed Christophine’s cooking” (RHYS, 1997, p. 17).

<sup>490</sup> “white pappy” (RHYS, 1997, p. 16)

<sup>491</sup> “So I looked away from her at my favourite picture, ‘The Miller’s Daughter’, a lovely English girl with brown curls and blue eyes and a dress slipping off her shoulders. Then I looked across the white tablecloth and the vase of yellow roses at Mr Mason, so sure of himself, so without a doubt English. And at my mother, so without a doubt not English, but no white nigger either. Not my mother. Never had been. Never could be.” (RHYS, 1997, p. 18)

Na passagem acima, é curioso notar que Antoinette não encontra palavras para descrever a identidade crioula da mãe, que é (in)definida por uma sucessão de negações. Antoinette, em mais uma imagem especular do romance, identifica-se com a figura idealizada da menina inglesa do quadro, ao mesmo tempo que procura localizar-se entre dois extremos: a solidez da identidade inglesa do Sr. Mason e a precariedade da identidade crioula da mãe, definida de modo depreciativo pela forma como os Cosway eram chamados pela população local.

Foucault associa a heterotopia do jardim à perfeição simbólica: “o jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo”. (FOUCAULT, 1984, p. 418) Como um cosmos, o jardim associa-se à perfeição, à harmonia, ao divino, e possui a conotação de um paraíso terrestre, um refúgio sagrado. A ideia de um jardim que cresce à revelia, como o jardim da propriedade dos Cosway, cujas plantas assumem formas intimidadoras, faz da comparação, estabelecida por Antoinette, entre o seu jardim e o jardim bíblico, uma ironia.

O jardim de Coulibri, com suas raízes retorcidas e seu emaranhado de vegetação selvagem também evoca a imagem do rizoma. Assim como a figura do Mar de Sargaços, o jardim da propriedade arruinada dos Cosway é um espaço indomável, ameaçador. A ameaça faz-se ali presente através da desordem selvagem do jardim, com suas orquídeas fora do alcance, que assumem as formas de serpente ou polvo com tentáculos desafiadores. Fundamentalmente, o que fica marcado na descrição de Antoinette é a ideia de um paraíso corrompido. Essa nova (des)ordem está associada à crise de identidade que se instaura após a promulgação do Ato de Emancipação na Jamaica da década de 1830 e à circunstância pessoal da história de Antoinette.

Nesse sentido, é interessante notar que um dos temas centrais associados ao Jardim do Éden, a expulsão de Adão e Eva e a tentativa de reencontrar a felicidade perdida, encontra ressonância na história de Antoinette, uma vez que ela mesma também foi expulsa de uma espécie de paraíso, conforme indica a seguinte passagem: “(Meu pai, visitas, cavalos, sentir-me segura na cama – tudo isso pertencia ao passado)” (RHYS, 2012, p. 11)<sup>492</sup>. Ao mesmo tempo, a protagonista declara que o estado selvagem da propriedade não lhe causa nostalgia, pois, na sua memória, Coulibri sempre fora assim: “Toda a Fazenda Coulibri tinha ficado selvagem como o jardim, tinha virado um matagal. Não havia mais escravidão – por que *alguém* deveria trabalhar? Isto nunca me entristeceu. Eu não me lembrava do lugar quando era próspero.” (RHYS, 2012, p. 13)<sup>493</sup>

<sup>492</sup> “(My father, visitors, horses, feeling safe in bed – all belonged to the past) (RHYS, 1997, p. 5).

<sup>493</sup> “All Coulibri Estate had gone wild like the garden, gone to bush. No more slavery – why should anybody work? This never saddened me. I did not remember the place when it was prosperous” (RHYS, 1997, p. 6).

A ideia que prevalece é a de que a própria infância da protagonista é uma espécie de paraíso corrompido. Este aspecto é endossado pela perda do amor materno: “[...] ficar perto dela enquanto ela escovava os cabelos, uma capa preta e macia para me cobrir, para me esconder, para me guardar em segurança. Mas agora não, agora não.” (RHYS, 2012, p. 17)<sup>494</sup> A criança Antoinette sente-se exilada dentro da própria casa, por se sentir rejeitada pela mãe: “Mas ela me empurrou, não com estupidez, mas calmamente, friamente, sem dizer uma palavra, como se tivesse decidido de uma vez por todas que, para ela, eu era inútil.” (RHYS, 2012, p. 14)<sup>495</sup> A rejeição parental encontra repercussão na história de *Vasto Mar de Sargaços*, uma vez que Rochester, Daniel Cosway (também denominado Esaú) e o garoto Sass também foram negligenciados por um dos pais. Essa repetição na narrativa chama a atenção para a conexão entre as relações entre pais e filhos no romance e a as metáforas familiares que configuram a Inglaterra como pátria protetora [“*motherland*”] e as colônias como filhas.

Há uma cena na parte final de *Vasto Mar de Sargaços* que endossa a conexão entre a Inglaterra e a mãe de Antoinette como “mães” negligentes. Já vivendo na Inglaterra, confinada em Thornfield Halls, Antoinette contempla uma tapeçaria que ficava na parede do quarto ao lado do seu. Nessa espécie de tapete, a protagonista vislumbra a figura indiferente da mãe: “Um dia, olhando para a tapeçaria, eu reconheci a minha mãe usando um vestido de baile, mas com os pés descalços. Ela estava olhando para longe de mim, por cima da minha cabeça, exatamente como costumava fazer.” (RHYS, 2012, p. 178)<sup>496</sup> A imagem remete à heterotopia do jardim, uma vez que, “o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço”. (FOUCAULT, 1984, p. 418) No entanto, no lugar de um “heterotopia feliz e universalizante”, a imagem preponderante é a de um jardim às avessas, sinalizando uma promessa de felicidade não cumprida, anunciando um mundo que se tornou irrepresentável.

## 6.4 UM VASTO MAR: PARA ALÉM DO MAPA

### 6.4.1 O mar, a poesia e a identidade caribenha

<sup>494</sup> “[...] to be near her when she brushed her hair, a soft black cloak to cover me, hide me, keep me safe.” (RHYS, 1997, p. 8)

<sup>495</sup> “But she pushed me away, not roughly but calmly, coldly, without a word, as if she had decidd once and for all that I was useless to her.” (RHYS, 1997, p. 7)

<sup>496</sup> “Looking at the tapestry one day I recognized my mother dresses in an evening gown but with bare feet. She looked away from me, over my head just as she used to do.” (RHYS, 1997, p. 117)

Se é verdade que o tempo é sempre memorizado não como um fluxo, mas como memórias de lugares e espaços experimentados, então a história deve realmente dar lugar à poesia, e o tempo ao espaço, como material fundamental da expressão social. (HARVEY, 1990, p. 218, tradução nossa)<sup>497</sup>

Na travessia do oceano Atlântico, quando transportada da sua ilha no Caribe para a Inglaterra, contra a sua vontade, Antoinette tenta quebrar o vidro da vigia do navio. No seu relato, ela declara: “Eu queria que o vidro quebrasse e o mar pudesse entrar.” (RHYS, 2012, p. 179)<sup>498</sup>. O gesto de Antoinette é bastante sugestivo numa narrativa que traz o mar no seu título. Sem lugar no Caribe ou na “terra mãe” [*motherland*] da Inglaterra, o entrelugar do vasto mar é apontado como seu último refúgio, e emerge como um emblema da sua identidade de exílio e da sua errância.

O ato desesperado de Antoinette, desenraizada da sua terra natal e aprisionada como uma escrava pelo marido, é análogo ao gesto das pessoas escravizadas que se atiravam ao mar no traslado, escapando da escravidão para a morte<sup>499</sup>. Essa analogia é endossada pela última palavra do romance, “passage” [“passagem”], que alude à Middle Passage<sup>500</sup>. A atitude de Antoinette revela não apenas a vontade deliberada de alcançar a morte para fugir da sua condição, mas sugere uma conexão com o mar, o desejo final de agarrar-se à última ligação possível a um lugar de pertencimento. Ao acordar do longo sono induzido pelo efeito da sedação a que foi submetida após o episódio, Antoinette nota que está navegando sobre um território estranho: “Quando acordei, era um mar diferente. Mais frio. Foi naquela noite, eu acho, que nós mudamos de curso e perdemos o caminho para a Inglaterra.” (RHYS, 2012, p. 179)<sup>501</sup> Teria sido então aquele que Antoinette desejou que invadisse o navio, levando-a nas suas águas, um outro mar, um prolongamento nas ilhas caribenhas, ou talvez de uma Inglaterra idealizada, uma extensão dela própria? De qualquer sorte, não causa espanto, que tendo sido progressivamente desprovida da sua identidade, privada do seu nome, da sua conexão com seu lugar de origem e com as pessoas que amava, e por fim do seu próprio corpo, que Antoinette tenha o desejo de ser abraçada pelo mar, e de certa forma, fundir-se a ele na sua morte.

<sup>497</sup> “if it is true that time is always memorialized not as a flow, but as memories of experienced places and spaces, then history must indeed give way to poetry, time to space, as the fundamental material of social expression” (HARVEY, 1990, p. 218)

<sup>498</sup> “I hope [the porthole] would break and the sea come in.” (RHYS, 1997, p. 117)

<sup>499</sup> Há inúmeros relatos de casos de suicídio por afogamento de pessoas escravizadas. De acordo com Pereira, o suicídio por afogamento também era motivado pela crença de que através das águas elas seriam levadas ao encontro dos seus ancestrais na África. (cf. PEREIRA, 2007, p. 102)

<sup>500</sup> Este aspecto será abordado mais adiante.

<sup>501</sup> “When I woke it was a different sea. Colder. It was that night, I think, that we changed course and lost our way to England.” (RHYS, 1997, p. 118)

A epígrafe desta seção dirige o nosso olhar para a figura do mar diante da situação de desterro da personagem caribenha e também nos faz refletir sobre a identidade crioula de Antoinette, levando em conta o significado do mar enquanto espaço relacional que estabelece a ligação/separação entre as ilhas caribenhas, e entre elas e o resto do mundo. Este vasto mar, que separa o Caribe da metrópole colonial, é também um mar de memórias, uma fonte de acesso para uma memória histórica obliterada, à qual a protagonista soma a sua própria experiência.

A posição central ocupada pelo mar em *Vasto Mar de Sargaços* também nos conduz a considerar a identidade da protagonista diante do trabalho de alguns escritores que dirigem o seu olhar para o espaço do Atlântico e para a condição de arquipélago do Caribe. Esses escritores elaboram questões relacionadas à cultura e identidade, e às dimensões da experiência histórica e social caribenhas a partir de novos paradigmas, desafiando os dogmas e métodos eurocêntricos e contestando as estratégias retóricas que insistem na concepção de identidade apoiada na ideia de nação e no sentido absoluto da diferença étnica e racial. Dessa forma, as reflexões e teorias desses escritores acenam para outras possibilidades de conceber a identidade.

A figura do mar como potência encontra ressonância, por exemplo, diante da ideia do Caribe como uma região de troca transcultural<sup>502</sup>, conforme defendida pelas elaborações de escritores como Glissant, Walcott, Brathwaite e Harris, por exemplo. Eles possuem em comum a preocupação em estabelecer ligações culturais e históricas entre as ilhas caribenhas, e também em produzir novos elos de identificação. Um exemplo ilustrativo nesse sentido é a ideia de “língua nação” [*“nation language”*] de Brathwaite, uma “língua subterrânea” [*“underground language”*] mais estreitamente ligada ao aspecto africano de experiência no Caribe. (BRATHWAITE, 1995, p. 311) Ao cunhar o termo “língua nação”, Brathwaite inclui a cultura de oralidade suprimida pelas línguas das nações europeias. O termo alude a uma outra forma de “nacionalismo”, marcado pela opacidade e não pela transparência dos discursos e modos de representação nacionalistas europeus. Talvez a imagem que simbolize o esforço desses escritores em configurar uma identidade caribenha seja a figura da “unidade submarina” (BRATHWAITE *apud* GLISSANT, 2010, p. vii, tradução nossa)<sup>503</sup>, idealizada por Brathwaite<sup>504</sup>. Essa ideia é expandida pelas teorias e reflexões de Glissant sobre uma

<sup>502</sup> Neste sentido, é relevante notar a distinção feita por Wilson Harris entre transculturalismo [cross-culturalism] e multiculturalismo [multiculturalism]. O primeiro implica numa real fusão entre as culturas, e o segundo refere-se a um mosaico de culturas separadas que são coexistentes mas raramente se misturam. (HARRIS, 2016)

<sup>503</sup> “The unity is sub-marine Edward Kamau Brathwaite” (BRATHWAITE *apud* GLISSANT, 2010, p. vii).

<sup>504</sup> A figura da unidade submarina foi abordada na seção 4.3.1 deste trabalho.

identidade comum entre os caribenhos (“Caribbeanness” [Antillanité]), ou através da sua “poética da relação”, que uniria as diversas ilhas do arquipélago e fundaria um senso de coletividade entre as comunidades caribenhas. De forma análoga, Walcott dirige o foco da atenção para o mar como meio de ligação entre a experiência e a memória histórica dos povos afro-caribenhos, conforme revela a sua declaração de que “O Mar é a História” (WALCOTT *apud* GLISSANT, 2010, p. vii, tradução nossa)<sup>505</sup>, vista anteriormente neste trabalho. A noção de uma “poética da relação”, título do volume de ensaios de Glissant (2010) sintetiza a ambição desses escritores em, através do trabalho com a linguagem, realizar a potência dessa comunidade transcultural. Ao legado destes escritores soma-se o trabalho de Wilson Harris (1983; 1999), que em seus textos críticos e ficcionais identifica novas áreas de recurso imaginativo na cultura, tendo por foco a integração da vida humana à vida da paisagem caribenha. Significativamente, todos esses escritores possuem em comum a valorização do trabalho com a paisagem antilhana, que eles consideram ter um papel crucial na preservação da memória viva da experiência coletiva afro-caribenha.

Além da contribuição das reflexões desses escritores, as elaborações teóricas de outros escritores caribenhos colocam em primeiro plano a atenção a questões espaciais, geográficas e geopolíticas que envolvem a experiência caribenha e subvertem modos hegemônicos de pensar sobre o espaço e a identidade cultural caribenha. Dentre eles, serão considerados dois trabalhos, muito diferentes entre si, que colocam em primeiro plano o espaço marítimo, conforme indicam os próprios títulos, *The repeating island (As ilhas que se repetem)* do escritor e historiador cubano Benítez-Rojo (1996) e *The Black Atlantic (O Atlântico Negro)*, o trabalho altamente influente do escritor e professor britânico Paul Gilroy (1993).

No capítulo intitulado “The Black Atlantic as a counterculture of modernity” [“O Atlântico Negro como uma contracultura da modernidade”] (GILROY, 1993, p. 1 – 40), Paul Gilroy resume os principais objetivos do seu livro *The Black Atlantic [O Atlântico Negro]* e expõe os fundamentos da sua teoria acerca da cultura do Atlântico Negro, que para ele desafia os essencialismos que definem as noções de raça, cultura, nacionalidade e etnicidade, configurando-se como uma “contracultura da modernidade”<sup>506</sup>. De maneira significativa para

<sup>505</sup> “Sea is History. Derek Walcott” (WALCOTT *apud* GLISSANT, 2010, p. vii).

<sup>506</sup> O termo é uma referência à expressão utilizada por Zygmunt Bauman. Gilroy defende que a expressão musical negra contribui fundamentalmente para traduzir aquilo que Bauman denomina “contracultura da modernidade” [“*counterculture of modernity*”] (cf. GILROY, 1993, p. 36). De forma mais ampla, pode-se dizer que o termo reflete a busca de Gilroy por uma poética que pudesse refletir a história e a política de uma cultura transatlântica, e contestar modos hegemônicos de pensamento sobre a modernidade. Nesse sentido, Gilroy faz uma viagem pela história da cultura de expressão negra, destacando, por exemplo, a contribuição de grupos afro-americanos do século XIX como o Fisk Jubilee Singers, o legado de Jimi Hendrix para a história da música popular afro-americana, a importância do rap como marco da autenticidade da criatividade negra americana, e a

este trabalho, Gilroy estabelece como ponto de partida a reflexão de que “as ideias de “nação, nacionalidade, pertencimento nacional, e nacionalismo são fundamentais.” (GILROY, 1993, p. 3, tradução nossa)<sup>507</sup> De acordo com Gilroy, essas ideias são constituídas a partir de estratégias retóricas que colocam a questão da etnia em primeiro plano. A diferença étnica “é maximizada para distinguir as pessoas umas das outras e ao mesmo tempo adquire uma prioridade incontestável sobre todas as dimensões da sua experiência social e histórica, culturas, e identidades.” (GILROY, 1993, p. 3, tradução nossa)<sup>508</sup> A preocupação central de Gilroy dirige-se para questões mais amplas acerca da identidade e, em particular, para a situação dos cidadãos britânicos negros, que tiveram que forjar a sua identidade a partir do sentido subjacente da Inglaterra como comunidade cultural coesa. Gilroy enfatiza o modo como os estilos, formas e culturas híbridas, sem raça definida, provenientes do Caribe, Estados Unidos e África foram retrabalhados e reinscritos no novo contexto moderno britânico marcado por um conjunto de conflitos regionais e orientação de classe. (cf. GILROY, 1993, p. 3)

De forma resumida, pode-se dizer que em *The Black Atlantic (O Atlântico Negro)*, Gilroy reivindica que existe uma cultura transatlântica, que transcende noções de etnia e nacionalidade. Ele vê uma enorme potência na cultura do Atlântico Negro, cujo fluxo revigorante de estilos, imagens, formas e demonstrações culturais produziu algo novo e, até então, não percebido. Para Gilroy, a cultura compartilhada do Atlântico Negro acena para uma nova forma de “nacionalismo” e novas maneiras de conceber a identidade. Ao mesmo tempo, a cultura negra nas Américas e na Europa, configurada por Gilroy como uma contracultura da modernidade, possui uma vitalidade e complexidade que desafiam as concepções totalizantes sobre tradição, modernidade, pós-modernidade e contestam suas oposições binárias, essencialismos e pseudo-pluralismos. (cf. GILROY, 1993, p. 1 - 40)

As reflexões de Gilroy oferecem vias de acesso para explorar a relação ambivalente das ilhas caribenhas com as metrópoles europeias, uma vez que dirigem a atenção para o modo como a heterogeneidade racial e étnico-histórica da cultura compartilhada do Atlântico Negro desafia e nega a linearidade das histórias nacionais e os paradigmas eurocêntricos de identidade. Apesar de não incluir o trabalho de escritores e artistas

---

herança de escritores como W.E.B. Du Bois, Richard Wright e Toni Morrison. Curiosamente, não há referências a escritores e intelectuais caribenhos e principalmente fixados no Caribe.

<sup>507</sup> “[...] the ideas of nation, nationality, national belonging, and nationalism are paramount.” (GILROY, 1993, p. 3).

<sup>508</sup> “[This] is maximised so that it distinguishes people from one another and at the same time acquires an incontestable priority over all other dimensions of their social and historical experience, cultures, and identities.” (GILROY, 1993, p. 3)

caribenhos, e principalmente radicados no Caribe, as suas elaborações permitem considerar a potência das culturas do arquipélago caribenho que, assim como as expressões culturais do Atlântico Negro destacadas por Gilroy, são forjadas a partir do intercâmbio de experiências transculturais e marcadas pela diversidade linguística.

Assim como Gilroy, em *A ilha que se repete*<sup>509</sup>, Benítez-Rojo (1996) transcende os limites impostos pela epistemologia e concepções geográficas e geopolíticas eurocêntricas. Benítez-Rojo busca atribuir uma espécie de soberania às culturas e identidades caribenhas, ao contestar as segmentações impostas pelas culturas e línguas nacionais europeias, que concebem o Caribe como territórios isolados, dispersos e marginais, relacionados conceitualmente aos seus respectivos centros metropolitanos. O escritor e historiador cubano propõe um modo de representação do espaço caribenho que leva em consideração sobretudo a história e geografia que determinam a experiência compartilhada por aqueles que vivem no Caribe. O seu objetivo não é encontrar resultados, “mas os processos, dinâmicas e ritmos que se manifestam dentro da dimensão marginal, regional, incoerente, heterogênea, ou [...] imprevisível que coexiste conosco em nosso mundo cotidiano.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 3, tradução nossa)<sup>510</sup> Desse modo, Benítez-Rojo descreve o Caribe através de “viagens incertas de significação, em resumo, um campo de observação muito em sintonia com os objetivos do Caos<sup>511</sup>.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 2, tradução nossa)<sup>512</sup>

Significativamente, o escritor cubano dirige a sua crítica à objetividade e ao pragmatismo dos mapas tradicionais que representam o Caribe simplesmente como a conexão entre dois continentes, desconsiderando a história e os discursos que dão sentido ao lugar: “Essa conexão ganha importância objetiva só em mapas preocupados com a nossa situação atual vista como geografia, geopolítica, estratégia militar e finanças. Estes são os mapas do tipo pragmático que todos nós conhecemos [...]”. (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 4, tradução

---

<sup>509</sup> Cito a partir da edição em língua inglesa, *The repeating island: the Caribbean and the post-modern perspective*. A primeira edição, em espanhol, é intitulada *La isla que si repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989).

<sup>510</sup> “[...] but processes, dynamics, and rhythms that show themselves within the marginal, the regional, the incoherent, the heterogeneous, or, if you like, the unpredictable that coexists with us in our everyday world.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 3)

<sup>511</sup> Benítez-Rojo refere-se a Caos como uma perspectiva científica que defende que é possível observar na desordem do que reconhecemos como Natureza, estados dinâmicos e regularidades que se repetem globalmente. (cf. BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 2) Entretanto, acho mais produtivo considerar a teoria do caos como parte da poética do escritor cubano. Nesse sentido, Benítez-Rojo aproxima-se de Glissant, cuja teoria do caos alinha-se à sua poética da relação. (cf. GLISSANT, 2010, p. 133 – 140) Os dois escritores possuem muito em comum. Glissant está entre os escritores aos quais Benítez-Rojo dedica o seu livro (a segunda edição, intitulada “edição definitiva”).

<sup>512</sup> “[...] uncertain voyages of signification, in short, a field of observation quite in tune with the objectives of Chaos.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 3)

nossa)<sup>513</sup> De forma instigante para a reflexão acerca identidade caribenha, Benítez-Rojo fala da história e da geografia do Caribe a partir do mar. Desse modo, o arquipélago é configurado tendo por base a imagem central da “ilha que se repete”, como um espaço marinho marcado pela fluidez, pelo fluxo e refluxo das marés, aos quais se somam a dinâmica da vida cotidiana, as idas e vindas das pessoas e das mercadorias, o ritmo dos diversos falares e sua poesia, mas também os movimentos bruscos de uma história turbulenta e os deslocamentos traumáticos que fizeram parte dela:

[...] diante do contexto da fluidez sociocultural que o arquipélago caribenho apresenta, da sua turbulência historiográfica e do seu clamor etnológico e linguístico, da sua instabilidade generalizada de vertigem e furacões, pode-se perceber as características de uma ilha que se “repete”, se desdobrando e bifurcando até que ela atinja todas as mares e terras do mundo, ao mesmo tempo que inspira mapas multidisciplinares de designs inesperados. (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 3, tradução nossa)<sup>514</sup>

A imagem de uma ilha que se repete, se espalhando e se multiplicando, permite rasurar e obscurecer os paradigmas nacionalistas europeus através dos quais tem sido concebidas as identidades individualizadas das ilhas caribenhas. É importante ressaltar que a imagem da ilha que se repete não pressupõe que Benítez-Rojo não faz distinção entre as ilhas. As histórias específicas e significados particulares de cada ilha do arquipélago caribenho são consideradas pelo escritor. As ilhas se repetem como variações históricas da experiência dos processos violentos de colonização, cujo rigoroso controle sobre os espaços e sobre os corpos deixou as suas marcas. As ilhas também compartilham a experiência da instabilidade do “acidente geográfico” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 2) com seus furacões e redemoinhos. A “turbulência historiográfica”, mencionada pelo escritor, encontra eco na imagem do Caribe como uma máquina<sup>515</sup>, cuja engrenagem foi moldada pelas relações de poder coloniais, militares e comerciais, que marcaram a vida do arquipélago. Deste modo, Benítez-Rojo

<sup>513</sup> “That connection gains objective importance only on maps concerned with our current situation seen as geography, geopolitics, military strategy, and finance. These are maps of the pragmatic type which we all know [...]” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 4)

<sup>514</sup> “[...] within the sociocultural fluidity that the Caribbean archipelago presents, within its historiographic turbulence and its ethnological and linguistic clamor, within its generalized instability of vertigo and hurricane, one can sense the features of an island that “repeats” itself, unfolding and bifurcating until it reaches all the seas and lands of the earth, while at the same time it inspires multidisciplinary maps of unexpected designs.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 3)

<sup>515</sup> Benítez-Rojo dialoga com as noções de “máquinas sociais”, “máquinas desejanter” de Deleuze e Guattari (1995) e sua relação com processos de territorialização. No entanto, o escritor cubano diferencia a máquina caribenha da máquina conforme configurada por Deleuze e Guattari, uma vez que a máquina caribenha é uma “máquina tecnológico-poética [...] cujo mecanismo poético não pode ser diagramado em dimensões convencionais”. (cf. BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 18, tradução nossa de “technological-poetic machine [...] whose poetic mechanism cannot be diagrammed in conventional dimensions”)

defende que a ligação que de fato conta, na leitura que ele faz do Caribe, não é a que é traçada nos mapas, mas aquela estabelecida pela “máquina caribenha, cujo fluxo, cujo barulho e cuja presença cobre o mapa das contingências da história mundial, desde as grandes mudanças no discurso econômico até as vastas colisões de raças e culturas que a humanidade assistiu.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 5, tradução nossa)<sup>516</sup>

É curioso observar que a ideia de Benítez-Rojo, exposta no trecho acima, de representar o Caribe através de “mapas multidisciplinares de designs inesperados” encontra ressonância no conceito de “mapa-rizoma” de Deleuze e Guattari. Oposto à clausura, homogeneidade e fixidez do mapa decalque, o mapa rizomático é um sistema aberto, “que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 33) O caráter experimental do mapa rizomático chama a atenção para o seu potencial metafórico, o que também pode ser dito a respeito da figura das ilhas que se repetem de Benítez-Rojo. Nesse sentido, é também válido notar que, assim como a figura do rizoma, o Caribe de Benítez-Rojo não possui um centro, espalha-se e está disseminado por todo o globo, transcende a própria ideia de arquipélago como um conjunto de ilhas e configura-se como um “meta-arquipélago” que ultrapassa os limites do seu próprio mar, podendo ser encontrado “nos arredores de Bombaim, próximo das margens baixas e murmurantes de Gambia, numa taberna cantonesa [...] em um café em um bairro hispânico de Manhattan, na saudade existencial de um velho fado português.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 4, tradução nossa)<sup>517</sup> Este “meta-arquipélago”, significativamente, não é nomeado por Benítez-Rojo pelos termos “Antilhas” ou “Índias Ocidentais”, comprometidos com a ideia de nação. Benítez-Rojo também evita entrar em debates acerca da extensão ou dos limites geográficos do Caribe<sup>518</sup>.

O espaço marinho também oferece a Benítez-Rojo os paradigmas para conceber a identidade caribenha. A relação estabelecida pelo escritor entre a identidade caribenha e o espaço marinho permite, principalmente, refutar a noção de uma identidade fixa e única, enraizada num território nacional, definida em termos de seus limites linguísticos e étnico-raciais. Nesse ponto, ele se aproxima do projeto de escritores caribenhos como Glissant e Brathwaite, por exemplo, que configuram uma identidade caribenha fundada numa “poética

<sup>516</sup> “[...] the Caribbean machine, whose flux, whose noise, whose presence covers the map of world history’s contingencies, through the great changes in economic discourse to the vast collisions of races and cultures that humankind has seen.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 5)

<sup>517</sup> “on the outskirts of Bombay, near the low and murmuring shores of Gambia, in a Cantonese tavern [...] in a café in a barrio of Manhattan, in the existential saudade of an old Portuguese lyric.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 3)

<sup>518</sup> Sobre os limites geográficos do Caribe, ver Ana Pizarro em *El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy* (PIZARRO, 2002).

da relação”, ou numa “unidade submarina”, capaz de estabelecer correspondências subterrâneas entre as diversas culturas caribenhas.

O Caribe de Benítez-Rojo, concebido a partir da sua geografia e história, é relevante para fins deste trabalho. A imagem produtiva das ilhas que se repetem não só possibilita desconstruir modos hegemônicos de pensar acerca da identidade, mas também permite considerar a identidade caribenha diante da especificidade histórico-cultural do tempo-espaço do arquipélago. O espaço caribenho de Benítez-Rojo traz, por exemplo, o legado da presença africana, indígena, dos trabalhadores chineses, indianos, das tradições orais das aldeias costeiras, da música dos diversos falares, do ímpeto devastador dos furacões, enfim, da experiência compartilhada de um tempo-espaço que não pode ser contido pela epistemologia eurocêntrica, demandando outros paradigmas, outras temporalidades:

Mas a cultura do Caribe [...] não é terrestre, mas aquática, uma cultura sinuosa onde o tempo se desenrola de forma irregular e resiste a ser capturado pelos ciclos de relógio e calendário. O Caribe é o reino natural e indispensável de correntes marinhas, de ondas, de dobras e circunvoluções, de fluidez e sinuosidade. É, em última análise, uma cultura do meta-arquipélago: um caos que retorna, um desvio sem um propósito, um fluxo contínuo de paradoxos. (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p 11, tradução nossa)<sup>519</sup>

O próprio título do livro desafia qualquer noção estável de origem ou identidade<sup>520</sup>. Benítez-Rojo comenta que a palavra “repete”, em “a ilha que se repete” possui um sentido paradoxal, na medida em que “cada repetição é uma prática que necessariamente envolve uma diferença.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 3, tradução nossa)<sup>521</sup> O termo também remete à noção derridiana de “repetição” (“*répétition*”), que está relacionado à negação da ideia de origem (cf. GLOSSÁRIO DE DERRIDA, 1976, p. 78), e de *différance* que estabelece que o sentido é sempre diferido, impossível de ser reapropriado como presença originária, e que o significado é constituído a partir do movimento de jogo que produz os efeitos de diferença. (cf. GLOSSÁRIO DE DERRIDA, 1976, p. 23 - 24)

<sup>519</sup> “But the culture of the Caribbean [...] is not terrestrial, but aquatic, a sinuous culture where time unfolds irregularly and resists being captured by the cycles of clock and calendar. The Caribbean is the natural and indispensable realm of marine currents, of waves, of folds and double-folds, of fluidity and sinuosity. It is, in the final analysis, a culture of the meta-archipelago: a chaos that returns, a detour without a purpose, a continual flow of paradoxes”. (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 11)

<sup>520</sup> O título “A ilha que se repete: o Caribe e a perspectiva pós-moderna” evidencia a sintonia de Benítez-Rojo com as teorias pós-estruturalistas, dentre as quais destacam-se a noção derridiana de *différance* (ver BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 23). Além disso, traz a ideia desenvolvida por Deleuze (2004), em *Difference and repetition*, a partir da ideia de “eterno retorno” de Nietzsche, de que toda repetição instaura uma diferença: “Repetição no eterno retorno revela-se [...] como o poder peculiar da diferença” (DELEUZE, 2004, p. 373, tradução nossa de “Repetition in the eternal return appear [...] as the peculiar power of difference”). Ver DELEUZE, 2004, p. 370 – 374.

<sup>521</sup> “every repetition is a practice that necessarily entails a difference”. (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 3)

Em consonância com os escritores do movimento literário da criouldade, para quem “apenas o conhecimento poético, o conhecimento ficcional, o conhecimento literário, em resumo, o conhecimento artístico pode nos descobrir, nos entender, e nos trazer, evanescentes, de volta para a reanimação da consciência” (BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 896, grifo dos autores, tradução nossa)<sup>522</sup>, Benítez-Rojo coloca em primeiro plano o papel desempenhado pelo discurso poético nas suas reflexões acerca da identidade e do espaço caribenhos. Apesar de reconhecer o valor e a produtividade do pensamento pós-estruturalista para refletir e configurar o espaço caribenho, o escritor e historiador cubano ressalta que o “discurso caribenho” está mais bem aparelhado para fazê-lo, pois além de ser capaz de ocupar o espaço do arquipélago em termos teóricos, o inunda com uma corrente poética e vital. Por conseguinte, ele postula que somente o poético é capaz de intuir e humanizar o espaço caribenho. (cf. BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 23 – 24) O lugar ocupado pelo discurso poético ganha relevância diante da observação do escritor de que “O espaço Caribenho, lembre, é saturado de mensagens [...] enviadas em cinco línguas europeias [...] sem contar com as línguas indígenas [...] [e] os diferentes dialetos locais.” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 2, tradução nossa)<sup>523</sup>

O texto de Benítez-Rojo não só oferece um mergulho no espaço vivo da existência caribenha, mas seu próprio texto é um exemplo de uso de uma linguagem poética como meio de expressão do “discurso caribenho”. De forma análoga a Benítez-Rojo, Brathwaite destaca as características poéticas da “língua nação” a partir da suas raízes na tradição oral:

A poesia, a própria cultura, não existe em um dicionário mas na tradição da palavra falada. Ele é baseado tanto no som como na música. Ou seja, o ruído que ele faz é parte do significado, e se você ignorar o ruído (ou o que você poderia pensar como o ruído, diria), então você perde parte do significado. Quando está escrito, você perde o som ou o ruído e, portanto, você perde parte do significado... (BRATHWAITE, 1995, p. 311 - 312, tradução nossa)<sup>524</sup>

---

<sup>522</sup> Our history (or more precisely our histories) is shipwrecked in colonial history [...]. What we believe to be Caribbean history is just the history of the colonization of the Caribbeans. Within this false memory we had but a pile of obscurities as our memory .... So that our history (or our histories) is not totally accessible to historians. Their methodology restricts them to the sole colonial chronicle. Our chronicle is behind the dates, behind the known facts: *we are Words behind writing*. Only poetic knowledge, fictional knowledge, literary knowledge, in short, artistic knowledge can discover us, understand us and bring us, evanescent, back to the resuscitation of consciousness (BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 896, grifo dos autores).

<sup>523</sup> “The Caribbean space, remember, is saturated with messages [...] sent out in five European languages [...], not counting aboriginal languages [...] [and] different local dialects” (BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 2)

<sup>524</sup> “The poetry, the culture itself, exists not in a dictionary but in the tradition of the spoken word. It is based as much on sound as it is on song. That is to say, the noise that it makes is part of the meaning, and if you ignore the noise (or what you would think of as noise, shall I say) then you lose part of the meaning. When it is written, you lose the sound or the noise, and therefore you lose part of the meaning... (BRATHWAITE, 1995, p. 311 - 312, tradução nossa)

Brathwaite sugere que o escritor que lida com o desenvolvimento de uma língua emergente no Caribe deve considerar o verdadeiro ritmo e as sílabas, ou aquilo que ele denomina o “software”<sup>525</sup> da língua (cf. BRATHWAITE, 1995, p. 311). O termo “língua nação” chama a atenção para a imbricação entre identidade nacional e língua, ao mesmo tempo que aponta para novas formas de identidade entre os povos caribenhos, que rompem com os paradigmas da identidade nacional eurocêntrica.

Assim como para Brathwaite, para os escritores do movimento literário da criouldade o trabalho de atualização da verdadeira memória caribenha envolve a tradição oral. O movimento da criouldade afirma as suas raízes na cultura de oralidade, como é evidenciado pela luta empreendida pelo movimento pelo reconhecimento do valor literário da língua crioula e pelo resgate de culturas locais de tradição oral. Em *Discurso antilhano*, Glissant resume a função vital desempenhada pelo resgate dessas fontes orais: “a palavra no Caribe só irá sobreviver como tal, na forma escrita, se essa perda inicial [de voz, dos elementos da oralidade] encontrar expressão”. (GLISSANT, 1989, p. 123, tradução nossa)<sup>526</sup> Em consonância com as ideias do movimento da criouldade, Glissant defende a centralidade da criação artística no trabalho de constituição de uma identidade coletiva para os caribenhos. Deste modo, ele recomenda que o escritor “invente uma nova língua” (GLISSANT, 1989, p. 190, tradução nossa)<sup>527</sup> e propõe uma língua que seja “como choque, uma língua como antídoto, que não seja neutra, e por meio da qual os problemas da comunidade possam ser reapresentados”. (GLISSANT, 1989, p. 190, tradução nossa)<sup>528</sup> Ele oferece uma pista do que seria o caminho para forjar essa “nova língua” num comentário que faz, em *Discurso antilhano*, a respeito do trabalho do escritor barbadiano Brathwaite, ao mesmo tempo que apresenta uma definição para “discurso caribenho”, título do seu livro:

O elo de Brathwaite não é tanto com a poética de Césaire como com os ritmos quebrados de Nicolás Guillén ou Léon Gontran Damas. O escrito se torna oral. A literatura inclui desta forma uma “realidade” que parecia restringi-la e limitá-la. Um discurso caribenho encontra a sua expressão, tanto na explosão do grito original, na

<sup>525</sup> É interessante notar que o uso da palavra “software” ganha ressonância quando lembramos que nos seus últimos volumes de poemas, Brathwaite utiliza os recursos dos processadores de texto, como tipo e tamanho de fonte, alinhamentos, etc. para aproximar a sua poesia da oralidade, incorporando a dimensão visual que sugere os gestos e linguagem corporal que as palavras escritas ocultam.

<sup>526</sup> “word in the Caribbean will only survive as such, in written form, if this earlier loss [of voice, of the elements of orality] finds expression (GLISSANT, 1989, p. 123)

<sup>527</sup> “forge a new language” (GLISSANT, 1989, p. 190)

<sup>528</sup> “propose language as shock, language as antidote, a nonneutral one, through which the problems of the community can be restated” (GLISSANT, 1989, p. 190)

paciência da paisagem quando é reconhecida, quanto na imposição de ritmos de vida. (GLISSANT, 1989, p. 109, tradução nossa)<sup>529</sup>

É interessante notar que a expressão “o escrito se torna oral”<sup>530</sup> reclama a necessidade de a literatura antilhana capturar a oralidade na escrita como meio de trazer à tona a experiência vivida caribenha, que inclui os sons, os ritmos, assim como a relação com a história inscrita na paisagem. Glissant observa que ao incorporar a oralidade, o escritor de ficção inclui uma “realidade” que parecia restringir ou limitar a literatura. A incompatibilidade indicada por Glissant entre essa “realidade” e a literatura alude à desvalorização da oralidade diante da cultura letrada e principalmente diante da posição hegemônica ocupada pela literatura<sup>531</sup>.

Esses escritores nos conduzem à uma reflexão acerca da poesia e das raízes orais do discurso caribenho. O discurso poético, ao romper com as leis da linguagem, livra-se também do assujeitamento aos paradigmas eurocêntricos, e, ao incorporar os sons e ritmos da tradição oral, aproximam a linguagem do tempo-espaço da existência caribenha. Se a poesia é o mais além da linguagem, o discurso poético é aquele que instaura um outro dizer. É, portanto, esta outra forma de dizer sobre seu lugar e sobre sua identidade, que torna os escritores caribenhos capazes de passar a limpo a história. Essa reflexão encontra ressonância nos textos de Rhys, que não só demonstram uma escuta sensível aos falares caribenhos, mas colocam em primeiro plano o trabalho com a linguagem.

#### 6.4.2 Esta ilha está cheia de vozes

Não tenha medo; há ruídos na ilha,  
Sons, árias doces; dão gosto e não ferem.  
Saibam que às vezes, mil cordas tangidas  
Murmuram-me no ouvido; outras, vozes  
Que, se eu acordo depois de um bom sono,  
Me adormecem de novo; e então, sonhando,  
Nuvens que se abrem  
mostram-me tesouros  
Prontos pra chover em mim e, acordando,  
Choro para sonhar de novo. (SHAKESPEARE, Ato III, Cena II)

<sup>529</sup> "Brathwaite's link is not as much with Césaire's poetics as with the broken rhythms of Nicolás Guillén or Léon Gontran Damas. The written becomes oral. Literature includes in this way a 'reality' that seemed to restrain and limit it. A Caribbean discourse finds its expression as much as in the explosion of the original cry, as in the patience of the landscape when it is recognized, as in the imposition of lived rhythms." (GLISSANT, 1989, p. 109)

<sup>530</sup>

<sup>531</sup> É válido ressaltar que Glissant insiste na não demarcação de fronteiras entre história e literatura, considerando que ambas devem incluir a experiência vivida (cf. GLISSANT, 1989, p. 65).

Em *Vasto Mar de Sargaços*, Rochester esforça-se para decifrar o texto caribenho, mas a disseminação de “ilhas que se repetem”, escapando à sua possibilidade de compreensão, faz com que ele veja o mundo caribenho como hostil e ameaçador. No entanto, curiosamente, é através da voz de Rochester que Rhys cobre o espaço caribenho de poesia. A escritora, estrategicamente, desafia o seu protagonista inglês a ouvir as mensagens da ilha, que assim como a ilha de Caliban está cheia de ruídos, sons, canções e vozes<sup>532</sup> que falam em diferentes línguas. E, por um breve período, Rochester, assim como Caliban, consegue descrever os efeitos da música da ilha. Nesse momento da narrativa, é relevante notar que a sua linguagem sobre o lugar é carregada de poesia. De fato, as mais vívidas imagens referentes ao mundo natural do Caribe aparecem na narrativa de Rochester, que é invadido pelos seus encantos. Ao experimentar a natureza do lugar, sua linguagem transforma-se numa espécie de linguagem-poesia energizada pelo choque com a realidade como experimentada pela primeira vez, conforme ilustra o excerto abaixo:

Geralmente estava chovendo quando eu acordava durante a noite, uma chuva leve e caprichosa, uma chuva brincalhona que dançava, ou um som abafado, que ia ficando mais alto, mais persistente, mais forte, um som inexorável. Mas sempre música, uma música que eu nunca ouvira antes. (RHYS, 2012, p. 87)<sup>533</sup>

A música da ilha é também escutada por Rochester através dos “estranhos ruídos” da noite caribenha. É interessante observar, no trecho destacado abaixo, que o protagonista insiste que noite e dia não aparecem como elementos antagônicos no Caribe, mas compõem uma imagem em que os opostos se confundem, o que desafia a lógica binária do pensamento de Rochester e o faz afirmar “Ainda assim noite, não dia”:

Nós olhávamos o céu e o mar distantes em fogo – todas as cores estavam nesse fogo e as enormes nuvens, debruadas e entretecidas de chamas. Mas eu me cansava logo do espetáculo. Ficava esperando pelo perfume das flores na beira do rio – elas abriam quando escurecia, e escurecia muito depressa. Não a noite ou a escuridão que eu conhecia, mas uma noite de estrelas faiscantes, uma lua diferente – noite cheia de estranhos ruídos. Ainda assim noite, não dia. (RHYS, 2012, p. 85)<sup>534</sup>

<sup>532</sup> As palavras da epígrafe são ditas por Caliban a Estefano em *A tempestade* (SHAKESPEARE, Ato III, Cena II)

<sup>533</sup> It was often raining when I woke during the night , a light capricious shower, dancing playful rain, or hushed, muted, growing louder, more persistent, more powerful, an inexorable sound. But always music, a music I had never heard before.” (RHYS, 1997, p. 56)

<sup>534</sup> “We watched the sky and the distant sea on fire – all colours were in that fire and the huge clouds fringed and shot with flame. But I soon tired of the display. I was waiting for the scent of the flowers by the river – they opened when darkness came and it came quickly. Not night or darkness as I knew it but night with blazing stars, an alien moon – night full of strange noises. Still night, not day.” (RHYS, 1997, p. 55)

Uma das características marcantes do romance de Rhys é a sua poesia. Carole Angier, biógrafa de Jean Rhys e crítica da sua obra, chama a atenção para a riqueza do uso de imagens, principalmente aquelas que se referem à sensualidade do mundo caribenho. Ela cita como exemplos os significados próprios assumidos pelas cores, assim como aqueles relacionados aos elementos da natureza, tais como pássaros, flores, árvores, ventanias e furacões. Angier destaca também as imagens de luz e escuridão, que se repetem e ganham diferentes sentidos ao longo do romance. (cf. ANGIER, 1992, p. 560 – 561) Além das frequentes imagens ligadas ao mundo natural, é característica do estilo poético de Rhys a incidência de ecos e repetições como um dos principais veículos de sentido no romance, que, desde a sua origem, é marcado pelo princípio da repetição, uma vez que ecoa a história de outro romance. Angier aponta diversos exemplos, como o fato de que o destino da protagonista ecoa e repete o destino da sua mãe. Além disso, há as repetições em forma de ecos, como em *Christophine*, que também é chamada *Josephine*. *Daniel* é também *Esau*, *Sandi* é um diminutivo do nome do seu pai *Alexandre*, o marido inglês de *Antoinette* é inominado no romance, mas identificado intertextualmente como *Edward Rochester*, e finalmente o nome de *Antoinette* ecoa o da sua mãe, *Annette*. O princípio do eco e de repetição também aparece nas histórias das três crianças rejeitadas, *Antoinette*, *Rochester* e *Daniel*, e nos três sonhos premonitórios de *Antoinette*. (cf. ANGIER, 1992, p. 558 – 559)

O fato de que as palavras não são os principais veículos de sentido revela uma noção presente em todos os romances de Rhys: “que a verdade está escondida sob a superfície, e particularmente sob a superfície das palavras” (ANGIER, 1992, p. 556, tradução nossa)<sup>535</sup>, ideia que ganha ressonância diante da imagem do Mar de Sargaços. Este aspecto é evidenciado em *Vasto Mar de Sargaços* uma vez que, para a protagonista, os “principais modos de entendimento do mundo e do seu destino [...] são inconscientes: sonho, emoção e imagem. E estes acabam também sendo os principais meios pelos quais os leitores têm acesso à história do romance”. (ANGIER, 1992, p. 557, tradução nossa)<sup>536</sup>

Se um dos pontos cruciais em *Vasto mar de sargaços* é a incomunicabilidade entre o casal protagonista, esta questão deve-se principalmente à relação que cada um estabelece tanto com a linguagem quanto com o espaço caribenho. As palavras para *Rochester* obedecem aos fundamentos do pensamento racional, enquanto que, para *Antoinette*, a linguagem foge da

---

535 “[the style of *Wide Sargasso Sea*] so precisely expresses one of the main ideas we have found at the heart of all the novels: that truth is hidden beneath the surface, and particularly beneath the surface of words” (ANGIER, 1992, p. 556).

536 “The main modes of understanding the world and her fate to which she resorts are subconscious ones: dream, emotion and image. And so in *Wide Sargasso Sea* they become our modes of understanding as well” (ANGIER, 1992, p. 557).

lógica cartesiana. Segundo a sua maneira de pensar, uma coisa pode ser e não ser ao mesmo tempo, o que aproxima a sua linguagem da linguagem poética<sup>537</sup> e, em última análise, contribui para a poesia de *Vasto mar de sargaços*. Este aspecto é evidenciado, por exemplo, quando ela afirma que as cobras *fer de lance* são venenosas, e logo depois (des)diz: “Nossas cobras não são venenosas. É claro que não.” (RHYS, 2012, p. 84)<sup>538</sup> Através da sua imaginação, e da sua forma de conceber a noção de “verdade”, Antoinette explora uma alteridade eclipsada pela racionalidade europeia, o que faz Rochester declarar irritado que “Ela era indecisa, não tinha certeza de nada.” (RHYS, 2012, p. 84)<sup>539</sup> Assim como o aventureiro inglês não consegue violar o segredo da ilha, as palavras de Antoinette são para ele uma escrita enigmática e secreta, cuja chave de acesso está para sempre perdida.

A diferença entre as formas com que cada protagonista se relaciona com as palavras é um aspecto determinante para a história do romance, não só por ser uma das causas da impossibilidade de entendimento entre o casal, mas também porque é a linguagem diversa de Antoinette que a deixa tão vulnerável ao ataque do marido. Enquanto Rochester confia nas leis, na razão, naquilo que pensa ser o sentido exato das palavras, Antoinette acredita que seus significados estão sempre além delas, e são revelados de forma alusiva, oblíqua e muitas vezes enganosa. A sua relação com a história, com o mundo dos “fatos” é intuitiva, assim como é a sua relação com a natureza da ilha, que ela aceita como um presente contendo as inevitáveis possibilidades de prazer e dor. Neste sentido, ela se identifica com Christophine, cujo saber não se apoia na palavra escrita, e cuja frase “Ler e escrever eu não sei. Outras coisas eu sei” (RHYS, 2012, p. 159) é um emblema de que há outras formas de saber, como aquelas enraizadas na tradição oral. O romance explora a maneira como esses outros saberes desafiam o conhecimento legitimado da cultura letrada de Rochester e colocam em xeque a sua suposição de que as palavras conduzem à verdade. É revelador o fato de que, no final da narrativa de Rochester, ele descreva Antoinette com os olhos perdidos no mar distante, como “a própria imagem do silêncio”. (RHYS, 2012, p. 166)<sup>540</sup>

A autoridade do conhecimento racional de Rochester também é posta à prova pela opacidade do espaço caribenho, conforme explorado no quarto capítulo. Rhys nos faz considerar o espaço caribenho através da ótica do protagonista inglês, que não enxerga a

537 Essa ideia é desenvolvida no conhecido ensaio “A Imagem”, no qual Octavio Paz postula que na imagem poética realidades opostas são conjugadas. De acordo com Paz, a realidade poética não pode aspirar à verdade, pois a fusão dos contrários atenta contra os fundamentos lógicos do nosso pensar (Cf. PAZ, 1982, p. 119 -138).

538 “Our snakes are not poisonous. Of course not” (RHYS, 1997, p. 54)

539 Na edição inglesa, a palavra “fact”, usada repetidamente, evidencia que Rochester não reconhece como saber aquilo que não seja uma verdade verificável de acordo com os princípios científicos ocidentais: “She was undecided, uncertain about facts – any facts any fact” (RHYS, 1997, p. 54)

540 “She was staring out to the distant sea. She was silence itself.” (RHYS, 1997, p. 109).

singularidade de cada ilha, nem tampouco a diversidade geográfica, linguística, cultural do lugar. O Caribe é, para ele, um mundo dividido entre o que é inglês, e o que não é inglês, e aquilo que não é inglês ou europeu, é indiferenciado, ou classificado em termos raciais. O protagonista confirma, portanto, a perspectiva eurocêntrica, criticada tanto por Gilroy (1993), quanto por Benítez-Rojo (1996), que concebe o não-europeu em termos totalizantes de raça e etnia. Essa é a estratégia primordialmente usada por Rochester para afirmar a sua superioridade racial e cultural. Desse modo, o romance de Rhys põe em foco o quanto a ideia de diferença racial foi explorada pelo projeto imperialista<sup>541</sup>. No entanto, assim como Rochester não é capaz de mapear o território caribenho cognitivamente a partir dos dogmas e métodos do sistema de referências europeu, ele também não consegue lidar com a alteridade inapreensível da identidade crioula de sua esposa.

Em *Vasto Mar de Sargaços*, Rhys explora o quanto a identidade crioula de Antoinette e o seu universo linguístico e cultural é capaz de abalar as demarcadas referências eurocêntricas de Rochester, causando um desconcerto no seu mundo. Nesse ponto, é relevante ressaltar que a criouldade é um termo inclusivo, que alude a aspectos relacionados à raça, língua, história e cultura. Conforme destacado pelos escritores Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant em “Elogio à criouldade” a partir das elaborações de Glissant acerca da identidade caribenha (*Antillanité*)<sup>542</sup>, “a Criouldade é o agregado interacional ou transacional dos elementos culturais caribbas, europeus, africanos, asiáticos e levantinos, que o jugo da história reuniu sobre o mesmo solo.” (GLISSANT *apud* BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 891, tradução nossa)<sup>543</sup> Além disso, “crioulo” pode se referir tanto aos caribenhos de ascendência africana, quanto aos de ascendência europeia (cf. SMITH, 1997, p. 134). A imprecisão do termo, no que diz respeito à questão racial, ganha relevância no contexto do romance, uma vez que a pureza racial de Antoinette é motivo de especulação e ansiedade por parte de Rochester. O romance oferece indícios de que é a constatação de Rochester de que Antoinette é mestiça que faz com que ele a veja como uma “estranha”. (RHYS, 2012, p. p. 66)<sup>544</sup>

A indefinição e a abertura do termo “crioulo” refletem as qualidades de provisoriedade, trânsito e fluidez sugeridas pela figura do vasto mar que une/separa os

<sup>541</sup> A respeito da discussão sobre como o projeto imperialista valeu-se da afirmação da diferença racial, ver Ashcroft, Griffiths e Tiffin. (2001, p. 198 – 199)

<sup>542</sup> Na versão inglesa, o termo usado para *Antillanité* é *Caribbeanness*.

<sup>543</sup> “Creoleness is the interactional transactional aggregate of Caribbean, European, African, Asian, and Levantine cultural elements, united on the same soil by the yoke of history.” (GLISSANT *apud* BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1990, p. 891)

<sup>544</sup> “And the woman is a stranger” (RHYS, 1997, p. 42)

mundos da Inglaterra e do Caribe. Este aspecto encontra eco nas formulações de Glissant (2010) e de Benítez-Rojo (1996), que configuram a identidade e a cultura crioulas a partir das características associadas à fluidez, opacidade, descentramento, profusão de sentidos, como ilustram as imagens do espaço marinho, da ilha que se repete, da unidade submarina ou do rizoma. Desse modo a ideia de uma identidade aquática ou identidade rizomática são exploradas por esses escritores como alternativas à concepção de identidade enraizada, o que não significa desconsiderar a especificidade histórica e cultural em que essa identidade é constituída<sup>545</sup>. Essas configurações fluidas de identidade ganham ressonância em *Vasto Mar de Sargaços* diante da imagem do vasto Mar de Sargaços como último refúgio de Antoinette. Esta imagem situa a identidade da protagonista para além do mapeamento racial, linguístico, cultural e geopolítico do protagonista inglês e da lógica eurocêntrica.

### 6.4.3 A passagem

A última palavra da edição inglesa do romance, “*passage*”<sup>546</sup>, remete o leitor de volta ao mar e suas memórias. A palavra faz uma alusão à “*Middle Passage*”<sup>547</sup>, a travessia transatlântica que levava os escravos da costa da África para as Américas. O mar é, portanto, o espaço com o qual a escritora Jean Rhys inicia<sup>548</sup> e conclui o seu romance. Diante de um texto no qual a imbricação entre lugar e identidade é colocada em primeiro plano, somos convidados a considerar a identidade da protagonista a partir desse lugar.

É significativo que a palavra “*passage*” simultaneamente faça uma alusão à violência da escravidão e denote “transição”. Rhys localiza o seu romance num mundo em transformação diante da liberação das energias anticoloniais, com a promulgação do Ato de Emancipação de 1833. Se a classificação dos seres humanos em raças impulsionou a missão

<sup>545</sup> Isso seria considerar o Caribe como uma construção cultural e não como uma localização geográfica específica, o que não acontece na abordagem dos escritores caribenhos discutidos aqui. Todos eles, com exceção de Gilroy, que não é caribenho, dedicam atenção cuidadosa à especificidade histórica e cultural de cada ilha.

<sup>546</sup> As últimas palavras do romance são: “But I shielded (the candle) with my hand and it burned up again to light me along the dark passage.” (RHYS, 1997, p. 124) Na edição brasileira, a tradução “corredor” não recupera a alusão à “*Middle Passage*”: “Mas eu a protegi com a mão e ela tornou a brilhar para me iluminar ao longo do corredor escuro.” (RHYS, 2012, p. 188). A palavra “*passage*”, normalmente traduzida como “corredor”, também possui equivalência com os sentidos da palavra “passagem” em português. “*Passage*” é uma palavra recorrente na ficção metropolitana de Rhys e alude a um espaço físico labiríntico que metafóricamente representa a busca da protagonista por uma saída para a sua precária existência nos centros metropolitanos.

<sup>547</sup> “*Middle Passage*” é o nome que foi dado ao trecho central da rota triangular, conhecida como “triangular trade”, através da qual bens eram levados da Europa para a África em troca de pessoas que eram transportadas até as Américas, onde eram vendidas como escravas. Na terceira perna da rota triangular, das Américas para a Europa, os navios transportavam produtos, como o açúcar por exemplo. (cf. ASHCROFT *et al*, 2001, p. 213)

<sup>548</sup> Não só pelo título, mas pela imagem, na primeira página do romance, do Sr. Luttrell se lançando ao mar para a morte, sem esperança e sem poder de escolha, após sua falência financeira com a abolição da escravidão.

colonizadora e civilizadora imperial na ascensão do colonialismo (cf. ASHCROFT, 2001, p. 198 – 199), o romance dirige a nossa atenção para o momento do declínio do imperialismo, nos levando a reexaminar a concepção de identidade pautada nos paradigmas das diferenças raciais.

A perspectiva oferecida pela palavra “passagem” encontra ressonância nos sentidos dados por Santiago (2000) ao conceito de entre-lugar<sup>549</sup> e por Bhabha às palavras “entre-lugar” e “além”. Na primeira seção da sua introdução ao livro *O local da cultura*, intitulada “Vidas na fronteira: a arte do presente” (BHABHA, 1998, p. 19 – 29), Bhabha define “entre-lugar” como o local em que as diferenças culturais estão em permanente embate e negociação. O vasto mar, último horizonte vislumbrado pela protagonista crioula do romance de Rhys, é literal e metaforicamente um interstício, um entrelugar, uma posição que também é sugerida pela palavra “passagem”. O vasto mar se situa entre, e além, das polaridades primordiais que marcam as designações de identidade e categorias conceituais do conflituoso mundo colonial. De forma instigante para esta abordagem, Bhabha ressalta que os “entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação [...] que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação”. (BHABHA, 1998, p. 20)

Significativamente para a discussão empreendida neste trabalho em torno da centralidade da identidade nacional, Bhabha também chama a atenção para o efeito dos interstícios na reformulação de estratégias de representação e no deslocamento dos sentidos relacionados à nação, ao observar que “é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação ou o valor cultural são negociados.” (BHABHA, 1998, p. 20, grifo do autor)

As formulações de Bhabha oferecem uma perspectiva produtiva para a leitura da figura central do vasto Mar de Sargaços como um espaço “mais além”, que não só questiona as formas fixas e estáveis da narrativa nacionalista, mas que se constitui como espaço suplementar de significação cultural, capaz de interrogar os tempos, termos e tradições sedimentados historicamente. O vasto mar que separa/une os mundos culturalmente localizáveis da Inglaterra e do Caribe, caracteriza-se como uma dimensão “além”, marcada pelo “trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença

<sup>549</sup> O conceito de entre-lugar aparece em 1978 no texto “O entre-lugar do discurso latino-americano” do brasileiro Silviano Santiago (2000, p. 9 – 26). Santiago refere-se aos deslocamentos culturais e aos processos relacionados às zonas de contato entre culturas. A noção de entre-lugar foi posteriormente explorada por diversas terminologias nos estudos pós-coloniais. Neste texto, Santiago dedica especial atenção ao lugar do escritor latino-americano, discutindo a questão da sua dependência estética, social e econômica em relação às sociedades hegemônicas e a formas canônicas impostas de fora. Como esta é uma seção conclusiva da tese, optei por trabalhar com a noção de “entre-lugar” e “além” de Bhabha, por ser um autor com quem venho dialogando ao longo deste trabalho.

e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão.” (BHABHA, 1998, p. 19)

O espaço infinito e incomensurável do vasto Mar de Sargaços, assim como as ilhas que se repetem proliferando sentidos, aponta para um movimento exploratório incessante, que oferece uma figura de contestação da lógica binária através da qual identidades de diferença são construídas. Nesse sentido, ele é também uma “passagem”, podendo ser definido nos termos de Bhabha como uma “passagem intersticial entre identificações fixas [que] abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta”. (BHABHA, 1998, p. 22)

A dimensão do entrelugar do vasto Mar de Sargaços é também um espaço de silêncio, conforme indica a sua geografia negativa de obstáculo e estagnação, que alude à morte de inúmeros africanos escravizados, aos naufrágios reais e simbólicos da história do colonialismo, as omissões da História. As interrupções, espaços em branco, ausências e silêncios que atravessam a narrativa de *Vasto Mar de Sargaços* compõem a estrutura das narrativas marginais de mulheres e sujeitos escravizados e colonizados de que é constituído o romance de Rhys. Nesse sentido, a figura do vasto Mar de Sargaços não aponta para qualquer horizonte estável, mas abre um espaço intersticial, entre tempos e lugares, que permite interrogar o mundo.

O sentido positivo dado por esta aborgagem ao relacionar a imagem do Mar de Sargaços no romance à noção de entre-lugar de Bhabha encontra respaldo no momento histórico enfocado pelo romance, o fim do Império Britânico, e com ele a liberação de energias anti-coloniais. O termo “passagem” também alude a esse momento de transição. Além disso, vale notar que a passagem escura, referida no final do romance, é “iluminada” pela vela de Antoinette, o que confere uma perspectiva positiva à “passagem”.

Em conclusão, a última imagem do romance em que Antoinette segura uma vela que ilumina o seu caminho através dessa passagem escura pode ser lida como uma travessia feita pelo próprio romance que, ao dialogar com *Jane Eyre*, rompe com os seus limites e reclama um espaço fora do romance canônico inglês, para além dos modos de representação hegemônicos e suas categorias conceituais, um espaço não-mapeado, inquietante, uma passagem, um devir, um além.

## 7. CONCLUSÃO: POR (CARTO)GRAFIAS LOCAIS

Se existe uma ideia que atravessa este trabalho, é a noção central explorada por Said ao longo de *Cultura e imperialismo*, de que a luta pela geografia é uma luta narrativa. É a partir dessa ideia que gostaria de concluir o trabalho situando Jean Rhys e o interesse em novas pesquisas “de volta para casa”. O movimento de “retorno à casa” a que me refiro diz respeito à atenção para a produtividade de pesquisas em produções literárias situadas em solo caribenho, como um contraponto à ênfase que tem sido dada aos escritores caribenhos “da diáspora” e à perspectiva do migrante, do exilado. Além disso, a ideia de uma “volta para casa” alude ao terreno fértil e ainda pouco explorado de pesquisas que promovam o diálogo entre a literatura e cultura caribenhas e brasileiras. Como provocação, recorro a alguns versos do poema que a escritora jamaicana Olive Senior (1941 - ) dedicou a Rhys, intitulado “Meditation in Red” [“Meditação em vermelho”] no seu volume de poemas, *Gardening in the tropics* [*Jardinando nos trópicos*]:

Agora mesmo  
estou tão dividida  
quanto você foi  
por esse mar.

Mas eu vou  
ser capaz de  
encontrar meu caminho  
Para casa de novo

porque aquele ofício  
que você lançou  
é tão mais firme e seguro<sup>550</sup>  
do que você jamais foi  
viajantes da escuridão<sup>551</sup>  
como eu  
podem se sentir livres  
para navegar.

Aquele fogo  
com que você acendeu  
nosso farol  
para portos seguros  
nas ilhas [...] (SENIOR, 1994, p. 51 – 52, tradução nossa)<sup>552</sup>

<sup>550</sup> “Seaworthy” é a qualidade de um barco com boas condições para navegar no mar. Nos versos “is so seaworthy / tighter / than you’d ever been ” há uma alusão ao preço pessoal pago por Rhys ao ofício da escrita. Há na expressão “seaworthy tighter” uma leve piada em relação ao alcoolismo de Rhys, uma vez que o ofício de Rhys é considerado no poema mais firme e seguro do que a própria escritora foi.

<sup>551</sup> Uma referência ao terceiro romance de Rhys *Viagem na escuridão* [*Voyage in the dark*].

<sup>552</sup> Right now / I’m as divided / as you were / by that sea. / But I’ll / be able to / find my way / home again / for that craft / you launched / is so seaworthy / tighter / than you’d ever been / dark voyagers / like me / can feel free / to sail. / That fire / you lit / our beacon / to safe harbours / in the islands [...] (SENIOR, 1994, p. 51 – 52)

O poema de Senior é antes de tudo uma homenagem ao papel desbravador de Rhys como ficcionista e mulher de origem caribenha. Esse aspecto ganha ressonância diante da abordagem do espaço-texto caribenho neste trabalho. Rhys traz para a cena da ficção algo próximo ao que Fanon denominou a “zona de instabilidade oculta” onde reside o povo, a captar na escrita o movimento flutuante do espaço vivido, as incertezas materiais do tempo-espaço antilhano marcado pela violência do colonialismo. Ao navegar as águas traiçoeiras que dividem as identidades crioula e inglesa, Rhys foi a primeira escritora de ficção<sup>553</sup> a encenar na paisagem visual e nos espaços psíquicos caribenhos a tensão que marcava um mundo dividido por ontologias e epistemologias inconciliáveis. O romance *Voyage in the dark* [*Viagem na escuridão*], publicado em 1934, dramatiza a distância entre os mundos europeu e caribenho desde o título, uma metáfora para a impossibilidade de conciliação desses dois universos pela protagonista caribenha que vive na metrópole londrina.

Nesse sentido, é relevante observar, no poema, que o ofício da escrita é configurado não apenas como um navio apto [*“seaworthy”*] para a travessia entre o Caribe e outras partes do mundo, mas também como um porto seguro que Rhys deixou como legado, de onde outras escritoras caribenhas podem partir e retornar. Os versos do trecho destacado aludem tanto à situação de exílio do eu lírico, “estou tão dividida / quanto você foi / por esse mar”, quanto à sua liberdade de navegar, mas a ideia que prevalece é a do desejo e da possibilidade do retorno para casa. A imagem do “farol” presente na última estrofe destacada acima aponta em direção aos portos seguros das ilhas caribenhas.

O poema de Senior oferece duas perspectivas produtivas para situar Jean Rhys e o foco de interesse de novas pesquisas “de volta para casa” nessas considerações finais. A primeira tem como ponto de partida a declaração do eu lírico de que “aquele ofício que você lançou / é tão mais seguro / do que você jamais foi”, que projeta a ideia, amparada em outros momentos do poema, de que Rhys encontrou um lar na escrita. Senior brinca com a ironia que há na ideia de que Rhys, cuja ficção é marcada pelo precário senso de pertencimento, não só foi capaz de oferecer um porto para outras escritoras retornarem para casa, mas também que a própria escritora encontrou na escrita um lar. A segunda perspectiva oferecida pelo poema é que a ficção de Rhys, uma escritora que deixou o Caribe aos dezessete anos, é uma escrita, de

<sup>553</sup> Vale ressaltar que duas mulheres caribenhas negras tiveram suas autobiografias publicadas no século XIX. A jamaicana Mary Seacole (2005) publicou *Wonderful Adventures of Mrs. Seacole in Many Lands* em 1857 e Mary Prince (2000) publicou *The History of Mary Prince* em 1831. *The History of Mary Prince* foi a primeira narrativa de uma mulher negra a ser publicada na Inglaterra. Prince descreve a sua sofrida experiência como escrava na Ilha das Bermudas, onde nasceu, e em outras ilhas caribenhas. Ela narra também a sua chegada em Londres em 1828 e os abusos que continuou a sofrer ainda como “propriedade” do Sr. Wood. Prince conseguiu fugir em Londres e procurou assistência na Anti-Slavery Society, onde ela ditou a sua história para Susanna Strickland (later Moodie).

diferentes formas situada no Caribe. Esse aspecto foi evidenciado pela atenção dada neste trabalho à interação entre geografia, linguagem e história em narrativas ficcionais situadas no Caribe. A escrita de Rhys tem suas raízes no Caribe de formas muitas vezes sutis. Como diz Savory, “seu envolvimento com a linguagem não pode ser plenamente compreendido a menos que seja compreendido dentro do contexto de suas origens no Caribe.” (SAVORY, 1998, p. 223, tradução nossa)<sup>554</sup>

A relação entre lar e escrita foi articulada tanto por Said quanto por Bhabha. Para Said, a escrita é uma forma poderosa de confrontar a experiência de deslocamento e alienação do mundo moderno. Apoiando-se na crença de Adorno, de que “o único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita” (SAID, 2001, p. 58), Said reivindica que a perda do lar possibilita uma condição para assegurar um lar na escrita. Bhabha, assim como Said, concebe o “lar” como local discursivo. Ele incorpora a ideia de “casa” à ficção na expressão “casa da ficção” (BHABHA, 1998, p. 33) em sua introdução a *O Local da Cultura*. Nesse mesmo texto, Bhabha utiliza o termo “estranhamento [unhomeliness]” para descrever “algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo”. (BHABHA, 1998, p. 29) Para ele, a literatura é o local, por excelência, em que esse “estranhamento” é encenado. No capítulo “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, esse estranhamento encontra eco na perplexidade do romancista isolado, para quem, segundo Benjamin, “escrever um romance significa levar o incomensurável a extremos na representação da vida humana.” (BENJAMIN *apud* BHABHA, 1998, p. 227) O discurso literário é, para Bhabha, capaz de confrontar o tempo homogêneo e vazio da moderna narrativa da nação, “nos extremos insuperáveis do contar histórias, encontramos a questão da diferença cultural como a perplexidade de viver, e escrever, a nação.” (BHABHA, 1998, p. 227)

Se Rhys encontrou um lar numa ficção atravessada pela profunda marca do desterro, este trabalho dirigiu o seu foco para a maneira como a condição complexa e multifacetada deste desterro é vivenciado espacialmente pelas suas personagens. A escritora consistentemente faz do desterro uma experiência geográfica e nacional, enquanto suas personagens percorrem os inquietantes espaços urbanos ou coloniais, cruzando fronteiras definidas por raça, sexo, gênero, classe e cultura. Conforme explorado ao longo deste trabalho, a experiência espacial desorientadora das personagens e as configurações de espaço e de lugar nessas narrativas ficcionais chamam a atenção para a relação fundamental entre

---

<sup>554</sup> “her engagement with language cannot be understood fully unless it is understood within the context of her Caribbean origins.” (SAVORY, 1998, p. 223)

lugar, linguagem e identidade, ao mesmo tempo que evidenciam os efeitos psíquicos e econômicos do colonialismo.

Um objetivo central desta pesquisa foi ler os textos de Rhys a partir da sua articulação com conceitos e reflexões de escritores e teóricos que dedicam particular atenção à questão do espaço e da geografia. O estudo da geografia literária de Rhys revelou o quanto um entendimento da localização geográfica, com toda a sua materialidade histórica e cultural, é crucial num mundo marcado por mudanças bruscas. Numa perspectiva pós-colonial, a investigação de espaço e lugar em narrativas ficcionais descortinam horizontes valiosos para a crítica literária. Conforme revelou o denso e opaco texto do Caribe ficcional de Rhys, ao percorrermos geografias e espaços literários, nos enredamos na complexa malha em que geografia, linguagem e história interagem. O resultado deste trabalho levou à constatação do quanto o enfoque em teorias e reflexões sobre a espacialidade pode evidenciar a natureza dinâmica, contestatória e dialógica do espaço linguístico, geográfico e cultural na experiência pós-colonial. Desse modo, espero que este trabalho possa estimular e contribuir para outras pesquisas nesse sentido.

A segunda perspectiva oferecida pelo poema de Senior é de que a ficção de Rhys aponta para a produtividade de uma “volta para casa”. Seus textos ficcionais trazem a dimensão do espaço caribenho enquanto experiência vivida, e, desse modo, assinalam a potência de produções literárias situadas no Caribe e comprometidas com o local, o regional. A literatura do Caribe anglocrioulo, talvez muito mais do que a visão fantasiosa em torno do viajante, migrante ou exilado, tem revelado perspectivas que transpõem fronteiras e descortinam outras possibilidades de conceber as relações entre local e global, o nacional e o diaspórico. Refiro-me ao Caribe como localização geográfica específica, não à visão bastante propagada do Caribe como uma construção cultural baseada numa série de misturas, linguagens e comunidades de pessoas. Textos como *An island is a world* (SELVON, 1993), publicado em 1955 e *Salt* (LOVELACE, 1997), publicado em 1996, são exemplos de narrativas que colocam a experiência local em foco, desafiando qualquer versão essencialista de nacionalismo ou de nação. Ao explorarem a história de coexistência e sobreposição de experiências compartilhadas de lutas que não podem ser contidas por fronteiras étnicas e suas categorizações absolutas, essas narrativas oferecem possibilidades não mapeadas de construção nacional.

A identidade errante das personagens de Rhys e a sua inquietante experiência espacial aproximam a condição de exílio a um pesadelo vivido no próprio terreno heterogêneo e movediço do lar, cuja realidade é ligada a uma rede de identificações pessoais, culturais,

nacionais e sociais. Trabalhar com uma escritora como Jean Rhys é também caminhar por um terreno movediço, em que temas desafiantes, como as questões em torno da constituição de identidades por raça, gênero, classe e nação, por exemplo, assumem formas urgentes e contestatórias. Ao mesmo tempo, a própria posição ambivalente de Rhys – como crioula branca, caribenha e inglesa, e escritora diaspórica – tensiona o debate sobre essas questões, a partir das potencialidades e as limitações do lugar que ocupa.

O poema de Senior, ao trazer para primeiro plano o exílio feminino colonial, e apontar o seu farol para um porto nas ilhas caribenhas, nos leva não só a considerar o “interior” do Caribe ficcional de Rhys, mas também a dirigir o olhar para o trabalho de outras escritoras caribenhas, radicadas ou não no Caribe, mas comprometidas com uma escrita situada, com uma ficção que olhe do mar para dentro e não do mar para fora do arquipélago caribenho. Penso que as interlocuções entre Rhys e essas escritoras permitiriam reavaliar as potencialidades e limitações da ficção de Rhys, e ofereceriam terreno para questionar as implicações do lugar ocupado por Rhys diante de diferentes cenários da política cultural.

Destaco o diálogo com a escritora dominicana Phyllis Shand Allfrey (1915-1986), autora do romance *The Orchid House* (publicado em 1953), cujo cenário é a ilha da Dominica. O Caribe explorado na ficção de Allfrey abre muitas possibilidades de articulação com *Vasto Mar de Sargaços*. Há diversas aproximações e coincidências entre essas duas escritoras dominicanas e suas obras, e Allfrey pode acrescentar de maneira significativa ao espaço crítico ocupado por Rhys.

Além disso, considero o diálogo entre Rhys e escritoras caribenhas negras, por exemplo, um terreno fértil para explorar de que forma as questões morais, políticas, religiosas, espirituais encenadas por essas (carto)grafias regionais são capazes de ampliar, contestar, deslocar, ou propor novas travessias de fronteiras raciais, sexuais e culturais. Ainda dentro dessa perspectiva de “volta para casa”, vejo na interlocução entre essas (carto)grafias locais caribenhas e produções literárias brasileiras um potencial para (carto)grafias reveladoras.

Nesse sentido, aponto alguns caminhos para futuras pesquisas, que extrapolam o escopo desta pesquisa, mas que sem dúvida expandem, contestam, e redimensionam as discussões e abordagens propostas por este trabalho. Seria produtivo, por exemplo, o estudo crítico dos encontros entre Rhys e algumas escritoras caribenhas cujo senso de comunidade nasce da experiência de uma comunidade caribenha diaspórica, tema central abordado pelo escritor trinidadiano Samuel Selvon (1923 – 1994) em *The lonely londoners* (1956). Nessa linha, seria muito interessante, por exemplo, o estudo comparado entre os textos de Rhys e da

jamaicana-britânica Joan Riley (1958 – ), cujo romance *The unbelonging* (publicado em 1985), tornou Riley a primeira escritora negra a trazer para a ficção a experiência dos negros na Inglaterra. Também considero produtivo o estudo crítico do encontro entre Rhys e a escritora e educadora guianense-britânica Beryl Gilroy (1924 – 2001), primeira mulher negra a se tornar diretora de uma escola pública na Inglaterra, autora de *Frangipani house* (1984) e outros romances.

Por outras perspectivas, penso que seria fecunda a interlocução entre Rhys e quatro outras escritoras. A jamaicana-americana Michelle Cliff (1946 – 2016) convida especialmente a um diálogo com Rhys pela intertextualidade entre seu romance *Abeng* (publicado em 1984) e *Vasto Mar de Sargaços*. Além dela, acredito que o tratamento dado a questões relacionadas à interação entre espaço, linguagem e identidade cultural fornece terreno crítico para o diálogo entre Rhys e a antiguana-americana Jamaica Kincaid (1949 - ), e a escritora americana, filha de emigrantes barbadianos, Paule Marshall (1929 – ). Dentre alguns dos textos dessas escritoras, seria particularmente instigante o estudo comparado entre textos de Rhys e dois ensaios de caráter autobiográfico de Kincaid, “A small place” (1988) e “On seeing England for the first time” (1991), e também o diálogo com o romance de Marshall, *The chosen place, the timeless people* (1969), assim como com o seu ensaio *From the poets in the kitchen* (1983). Por fim, considero instigantes as possibilidades de articulação entre a ficção de Rhys e os romances da escritora do Caribe francófono Maryse Condé, *Corações migrantes* (2002) e *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém* (1997), ambos traduzidos no Brasil.

Seguindo uma trilha indicada por Alison Donnel (2006), cujo estudo inclui as mulheres indianas-caribenhas e a ficção caribenha *queer*, acho bastante estimulante, e necessária, a perspectiva de colocar em segundo plano o cânone de escritores da diáspora e voltar a atenção para escritoras (principalmente as mulheres) pouco estudadas que muitas vezes ocupam espaços marginais sobredeterminados como mulheres, negras, homossexuais, e cuja experiência (ficcional) está situada no regional, local. O espaço de significação suplementar aberto por essas narrativas ficcionais revelam a produtividade do caráter multifacetado e complexo do “exílio” feminino, capaz de trazer o foco para outras dimensões, políticas, morais e também espirituais, que são em muitos aspectos distintas daquelas exploradas pela perspectiva do migrante masculino, tão valorizada pela crítica pós-colonial.

A demanda pela valorização de cartografias regionais no âmbito da ficção caribenha justifica-se principalmente pela sua invisibilidade e desvalorização diante da visibilidade e valorização da perspectiva do exílio e da migração. Para essa constatação basta verificar que

os escritores que possuem maior visibilidade e reconhecimento crítico são aqueles que deixaram o Caribe. De forma análoga, os trabalhos que têm sido mais valorizados por teorias e críticas pós-coloniais são aqueles de escritores diaspóricos, cujos textos colocam em primeiro plano a perspectiva do exílio, do viajante.

Além disso, contribui para o investimento intelectual em cartografias regionais da experiência caribenha o fato de que este é um terreno quase inexplorado no Brasil. Estudos críticos sobre a produção de escritores, como o trinidadiano Earl Lovelace (1935 – ), e principalmente escritoras, que de uma forma ou de outra nunca deixaram o Caribe, oferecem terreno para o reconhecimento de certos pontos de vista, de certas subjetividades, certas “zonas da instabilidade oculta” onde reside o povo, que permanecem na obscuridade. Podemos dar como exemplo de escritoras cujos trabalhos revelam o compromisso com a experiência situada no regional, a própria jamaicana-canadense Olive Senior (1941 – ), que migrou para o Canadá, mas cujo foco de interesse nunca saiu do Caribe. Além disso, considero instigantes as (carto)grafias regionais de algumas escritoras, como a jamaicana Erna Brodber (1940 – ), autora de textos acadêmicos e ficcionais premiados, como o romance *Myal* (1988); e a escritora e crítica trinidadiana, cujo romance *Crick crack monkey* (1970) é considerado um clássico da literatura caribenha.

Se é verdade que muitas vezes nos conhecemos através do outro, talvez o investimento nos estudos literários e culturais caribenhos possa servir como um catalisador para reposicionar os paradigmas dominantes da nossa crítica literária e trazer questões e escritas para circulação crítica, ativando autores e textos pouco lidos e divulgados. Nesse sentido, o foco nas múltiplas formas de exílio feminino através do estudo crítico da escrita de mulheres negras brasileiras traria sem dúvida vias de acesso produtivas para futuras interlocuções literárias e culturais entre produções caribenhas e brasileiras. Um exemplo desse investimento é o estudo crítico da pesquisadora Dawn Duke (2008), intitulado *Literary Passion, Ideological Commitment: Toward a Legacy of Afro-Cuban and Afro-Brazilian Women Writers*.

Há um campo fértil de produções literárias de escritoras negras brasileiras, a maioria traduzidas em língua inglesa e outras línguas, que merecem muito mais atenção crítica no Brasil do que têm recebido, e que fornecem terreno para interlocuções valiosas com produções literárias de escritoras caribenhas cujo foco de interesse volta-se para a experiência local. Podemos citar, por exemplo, a mineira Carolina de Jesus (1914 – 1977), autora de *Quarto de despejo, diário de uma favelada* (1960), *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961), traduzidos em diversos idiomas, e autora de outros textos que oferecem um

ponto de vista valioso; a escritora contemporânea mineira Conceição Evaristo (1946 – ), autora de romances, poemas, contos e diversas publicações em antologias nacionais e internacionais; a escritora maranhense Maria Firmina dos Reis (1825 – 1917), que possui um papel pioneiro como escritora brasileira, autora do romance *Úrsula* (1859), considerado o primeiro romance abolicionista brasileiro; a mineira Ana Maria Gonçalves (1970 – ), cujo romance *Um defeito de cor* (2006) foi inspirado na vida de Luisa Mahin; a cordelista e escritora cearense Jarid Arraes (1991 – ), autora de *As lendas de Dandara*, inspirado na vida de Dandara do Quilombo dos Palmares. Há muitas outras cartografias possíveis de escritoras negras brasileiras que merecem atenção, como, por exemplo, o mapeamento feito pela pesquisadora baiana Ana Rita Santiago, sobre o trabalho de escritoras negras baianas contemporâneas em *Vozes literárias de escritoras negras* (2012).

Há inúmeras outras possibilidades de diálogos culturais inventivos entre Brasil e Caribe. Tendo por foco alguns trabalhos bastante estimulantes e provocadores sobre a literatura e cultura caribenhas aqui na Bahia, destaco os intercâmbios explorados pela escritora e antropóloga Goli Guerreiro, autora de *Terceira diáspora: o porto da Bahia* (2010), editora do blog [terceiradiapora.blospot.com](http://terceiradiapora.blospot.com), e do romance *Alzira está morta: ficção histórica no mundo negro do Atlântico* (2015). O recém lançado livro *Literatura (pós-colonial) caribenha de língua inglesa* de Décio Cruz (2016), orientador desta e outras pesquisas envolvendo a literatura caribenha anglofona, é um instigante mergulho na história da literatura caribenha e em textos de diversos escritores, que contribui de maneira relevante para abrir perspectivas de diálogos entre a literatura e cultura brasileira e caribenha. Destaco ainda a tese de seu orientando Isaiás Carvalho (2012), *Omeros e Viva o povo brasileiro: outrização produtiva e identidades diaspóricas no Caribe Estendido*, como exemplo das múltiplas possibilidades de diálogos entre Caribe e costa Atlântica brasileira, considerada extensão do Caribe por compartilhar aspectos climáticos e culturais em comum com a experiência caribenha. (cf. CRUZ, 2016, p. 23) É relevante considerar a produtividade dos intercâmbios literários e culturais Brasil-Caribe diante da semelhança das nossas experiências, uma vez que a história da costa Atlântica brasileira traz as marcas da colonização, escravidão e os anacronismos do capitalismo do “Terceiro Mundo”. Entretanto, a afirmação de Benítez-Rojo de que o Caribe é uma das regiões mais desconhecidas do mundo moderno (cf. BENÍTEZ-ROJO, 1996, p. 5) encontra ressonância também para nós brasileiros.

O mapeamento que trago aqui, como todo mapeamento, é marcado por omissões, fechamentos e hierarquizações que acabam promovendo algumas perspectivas em detrimento de outras. De qualquer maneira, espero que seja lido como um mapa rizomático, um sistema

aberto no seu carácter experimental, configurado como uma série de linhas de fuga, que se cruzam e se conectam para dar formas a movimentos de desterritorialização (de cânones, de tradições, de visões?) e reterritorialização.

## REFERÊNCIAS

ALLFREY, P.S. **The Orchid House**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996.

ANDERSON, B. **Imagined communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso, 2006.

ANGIER, C. **Jean Rhys**. Londres: Penguin Books, 1992.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ÁRVORE. In: DICIONÁRIO de símbolos: significados dos símbolos e simbologias. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/arvore/>> Acesso em 18 fev. 2015.

ASHCROFT, B; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. "Introduction to 'Place'". In: \_\_\_\_\_ (Org.). **The post-colonial studies reader**. London and New York: Routledge, 1995, p. 391-393.

ASHCROFT, B; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **Key Concepts in Postcolonial Studies**. 2. ed. London: Routledge, 2001.

ASHCROFT, B; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **The empire writes back**: theory and practice in post-colonial literatures. 2. ed. London/New York: Routledge, 2002.

ASHCROFT, B; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Org.). **The post-colonial studies reader**. London; New York: Routledge, 1995.

AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século)

BACHELARD, G. **The poetics of space**. Trad. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. M. Discourse in the novel. In M. Holquist (Ed.), **The dialogic imagination**: four essays by M. M. Bakhtin. Trad. C. Emerson & M. Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1997.

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem** (1929). Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, M. M.. **Rabelais and his world**. Trad. H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BAKHTIN, M. M. **Cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais – 7ª edição. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010

BAKHTIN, M. M. **Speech genres and other late essays**. Trad. V.McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

BENDER, T. “Jean Rhys and the genius of impressionism”. In: FRICKEY, Pierrette (Ed.). **Critical Perspectives on Jean Rhys**. Washington, D. C.: Three Continents Press, 1990, p. 75 – 84.

BENÍTEZ-ROJO, A. **La isla que se repite**: el Caribe y La perspectiva posmoderna. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

BENÍTEZ-ROJO, A. **La isla que se repite**. Edición definitiva. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

BENÍTEZ-ROJO, A. **The repeating island**: the Caribbean and the post-modern perspective. Trad. James Maraniss. 2.ed. London: Duke University Press, 1996.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 3)

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. Trad. Sérgio P. Rouanet. 4. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas v. 1). p. 165 – 196.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. Trad. Sérgio P. Rouanet. 4. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas v. 1). p. 197 – 221.

BENJAMIN, W. **Illuminations**: essays and reflections. New York: Schocken Books, 1986.

BENNETT, L. **Selected poems**. Kingston: Jamaica: Sangster Ltd, 1982.

BERMAN, M. **All that is solid melts in the air**: the experience of modernity. New York: Penguin, 1982.

BERNABÉ, J. CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R.. In praise of creoleness. **Callaloo**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 13, n. 4, p.886-909, autumn. 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2931390>>. Acesso em 23 abr. 2016.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BÍBLIAON: bíblia sagrada online. Disponível em: <<https://www.bibliaon.com/>>. Acesso em: 8 fev. 2015.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

- BOWLBY, R. "The Impasse: Jean Rhys's *Good Morning, Midnight*" In: \_\_\_\_\_ **Still Crazy After All These Years: Women, Writing and Psychoanalysis**. London: Routledge, 1992, p. 34-58.
- BRATHWAITE, E. K. **History of the voice: the development of nation language in Anglophone Caribbean poetry**. London and Port of Spain: New Beacon, 1984.
- BRATHWAITE, E. K. A post-cautionary tale of the Helen o four wars. **Wasafiri**, v. 22, p. 69-78, Autumn, 1995.
- BRATHWAITE, E. K. Nation language. In: ASHCROFT, B; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **The post-colonial studies reader**. London: Routledge, 1995, p. 309 – 313.
- BRATHWAITE, E. K. **The development of Creole society in Jamaica 1770 – 1820**. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- BRONTË, C. **Jane Eyre**. Introd. Sally Minogue. London: Wordsworth Classics, 1999.
- BRONTË, C. **Jane Eyre**. Trad. Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- BUNDY, A.J.M. Introduction. In: BUNDY, A.J.M. (Ed.). **Selected essays of Wilson Harris: the unfinished genesis of imagination**. London and New York: Routledge, 1999, p. 1-32.
- BUTLER, J. Gender as Performance: An Interview with Judith Butler. In: **Radical Philosophy**, 67, Summer 1994. Por Peter Osborne and Lynne Segal. Disponível em: <<http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>>. Acesso em: 08 mar. 2015.
- CAMPBELL, M. B. Travel writing and its history. In: HULME, Peter Hulme e YOUNGS, Tim (Org.). **The Cambridge companion to travel writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 261-278.
- CÂNTICOS (8:6). Livro Cânticos da Bíblia In: BÍBLIAON: bíblia sagrada online. Disponível em: <[http://www.bibliaon.com/cantico\\_dos\\_canticos\\_8/](http://www.bibliaon.com/cantico_dos_canticos_8/)>. Acesso em: 4 fev. 2015.
- CARTER, P. Naming Place. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Org.). **The post-colonial studies reader**. London and New York: Routledge, 1995, p. 402- 406.
- CARTER, P. Spatial history. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Org.). **The post-colonial studies reader**. London and New York: Routledge, 1995, p. 375-377.
- CARTER, P. **The road to Botany Bay: an essay in spatial history**. London, Boston: Faber, 1987.
- CHAMBERS, I. **Migrancy, culture, identity**. London: Routledge, 1994.
- CLIFFORD, J. **Routes: travel and translation in the late twentieth century**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- CONDÉ, M. **Corações migrantes**. Trad. Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CONDÉ, M. **Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém**. Trad. Angela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CONRAD, J. Heart of darkness. In: **Heart of darkness and other stories**. London: Wordsworth Classics, 1999, p. 29-105.

COSGROVE, D. (Ed.). **Mappings**. London: Reaktion Books, 1999.

CRUZ, D. T. Fragmentação e perda de identidade na literatura caribenha: condição (pós) moderna ou (pós) colonial? **Estudos linguísticos e literários**, Salvador, n. 21-22, p. 129-148, jun./dez. 1998.

CRUZ, D. T. O discurso do outro na literatura pós-colonial de língua inglesa. **Estudos linguísticos e literários**, Salvador, n. 25-26, p. 143-165, jan./dez. 2000a.

CRUZ, D. T. O diário de Robinson Crusoe. Salvador: **Iararana**, 2000b. p. 59-62.

CRUZ, D.T.; De FREITAS, V. Em busca do espaço perdido: exílio e errância na ficção de Jean Rhys. In: X ENECULT: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 10, 2014, Salvador. **Anais eletrônicos do evento**. Salvador: UFBA, 2014. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

CRUZ, D. T. **Literatura (pós-colonial) caribenha de língua inglesa**. Salvador/BA: Edufba, 2016.

De CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. 1. artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

De FREITAS, V. **Subversão no salão da pós-modernidade**: arte e sociedade contemporânea em *Meu Amigo Marcel Proust Romance* de Judith Grossmann. 2006. 155 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

De FREITAS, V. O flâneur: entre galerias e o shopping center. **Inventário**: Revista dos Estudantes da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, v. 9, p. 1-17, 2011. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/09.htm>>. Acesso em: 5 out. 2016.

De FREITAS, V. Baudelaire's snapshots of the city: the modern experience in focus. **Fólio - Revista de Letras** (UESB), Vitória da Conquista, v. 4, n. 2, p. 73-89, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/view/807>>. Acesso em: 3 jul. 2016.

De FREITAS, V. The place of desire in the civilization: Death in Venice by Thomas Mann. **Inventário**: Revista dos Estudantes da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, v. 11, p. 1-12, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/11.htm>>. Acesso em: 22 set. 2016.

De FREITAS, V. **Trapped**: the colonisation of everyday life in Jean Rhys's *Good morning, Midnight*. 2012. 42 f. Dissertação (Mestrado), Department of English, University College London, Londres, 2012.

De FREITAS, V. Reflections on Bishop's Brazil. **Inventário** Revista dos Estudantes da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, v. 13, p. 1-14, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/13.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

De FREITAS, V. "W.B. Yeats: the man and the echo". **ARIS: the Journal of Irish Studies in Bahia**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 37-38, 2013.

De FREITAS, V. "When has politics made good poetry?". **Percursos**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 89-97, 2013. Disponível em: [http://revistas.unijorge.edu.br/percursos/artigos2013\\_1.html](http://revistas.unijorge.edu.br/percursos/artigos2013_1.html)

De FREITAS, V. O espaço rizomático de *Vasto Mar de Sargaços* de Jean Rhys. **Babel Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras** (DEDC II – UNEB), Alagoinhas, v. 4, n. 2, p. 26-40, ago./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/babel/issue/view/79>>. Acesso em: 3 jul. 2016.

De FREITAS, V. Subversão no salão da pós modernidade: Meu amigo Marcel Proust romance de Judith Grossmann. In: HOISEL, E.; TELLES, L.G. (Org.). **Visitações à obra de Judith Grossmann**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 205-228.

De FREITAS, V. Tradução e diferença: o mais além da linguagem em *Vasto Mar de Sargaços* de Jean Rhys. **Cadernos de Letras UFF**, Rio de Janeiro, Dossiê: Tradução, n. 48, p. 161-181, jul. 2014. Disponível em: <[www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/.../129](http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/.../129)>. Acesso em: 8 abr. 2015.

De FREITAS, V. Trapped: the colonisation of everyday life in Jean Rhys's *Good morning, Midnight*. **Revista Tabuleiro de Letras** (PPGEL – UNEB), Salvador, v. 8, n. 1, p. 115-134, jul. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/issue/view/63/showToc>>. Acesso em: 8 out. 2016.

De FREITAS, V. Opacidade e transparência na ficção caribenha de Jean Rhys. In: XII ENECULT: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 12, 2016, Salvador. **Anais eletrônicos XII ENECULT: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: UFBA, 2016. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed 34, 1997.

DELEUZE, G. **Difference and repetition**. Trad. Paul Patton. London: Continuum, 2004.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS: significados dos símbolos e simbologias. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

DONNEL, A. **Twentieth century Caribbean literature**: critical moments in anglophone literary theory. London and New York: Routledge, 2006.

DUKE, D. **Literary passion, ideological commitment**: toward a legacy of Afro-Cuban and Afro-Brazilian women writers. Cranbury, NJ: Bucknell University Press, 2008.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

EMANCIPATION. In: **National Archives UK**. Disponível em: <http://www.nationalarchives.gov.uk/pathways/blackhistory/rights/emancipation.htm>. Acesso em: 8 fev. 2016.

EMERY, M. L. **Jean Rhys at “World’s End”**: novels of colonial and sexual exile. Austin, TX: Texas UP, 1990.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato de Renato da Silveira. Prefácio Lewis R. Gordon. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, F. On national culture. In: CHRISMAN, L.; WILLIAMS, P. (Ed.) **Colonial discourse and post-colonial theory: a reader**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 36-52.

FANON, F. On violence. In: \_\_\_\_\_. **The wretched of the earth**. Trad. Richard Philcox. New York: Grove Press, 2004, p. 1-62.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e escritos III** Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Editora, 1984, p. 411-422.

FOUCAULT, M. “O olho do poder”. In: \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Trad. e Org.: Roberto Machado. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1993, p. 209-227.

FOUCAULT, M. “Sobre a geografia”. In: \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Trad. e Org.: Roberto Machado. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1993, p. 153-166.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 40 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FREUD, S. “O inquietante”. In: **Obras completas volume 14**: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos. Trad. e notas: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

FRICKEY, P. (Ed.). **Critical perspectives on Jean Rhys**. Washington, D. C.: Three Continents Press, 1990.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GILROY, P. **The Black Atlantic**: modernity and double consciousness. London: Verso, 1993.

GLISSANT, E. **Caribbean discourse**. Trad. J. Michael Dash. Charlottesville: University of Virginia Press, 1989.

GLISSANT, E. **Poetics of relation**. Trad. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

**GLOSSÁRIO DE DERRIDA**. Org. Departamento de Letras PUC/RJ. Supervisão geral Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

GUERREIRO, G. **Alzira está morta**: ficção histórica no mundo negro do Atlântico. Salvador: Fundação Gregório de Mattos Fundação ADM, 2015.

GUERREIRO, G. **Terceira diáspora**: o porto da Bahia. Salvador: Editora Corrupio 2010. Disponível em: < <http://terceiradiaspora.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 19 out. 2016.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, S. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior”. In: SOVIK, L. (Org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardiã Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 25-50.

HARRIS, W. **The womb of space**: the cross-cultural imagination. Westport, Conn.: Greenwood P, 1983.

HARRIS, W. The limbo gateway. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Org.). **The post-colonial studies reader**. London and New York: Routledge, 1995, p. 378- 382.

HARRIS, W. “Jean Rhys’s Tree of Life”. In: BUNDY, A.J.M. (Ed.). **Selected essays of Wilson Harris**: the unfinished genesis of imagination. London and New York: Routledge, 1999, p. 113-117.

HARRIS, W. Wilson Harris. In: **Literary Encyclopedia**. Disponível em: <<http://www.litencyc.com/php/people.php?rec=true&UID=1998>>. Acesso em 15 mai. 2016.

HARVEY, D. **The condition of postmodernity**: an inquiry into the origins of cultural change. Oxford: Blackwell, 1990.

HONYCHURCH, L. **The Dominica story: a history of the island**. Roseau, Dominica: The Dominica Institute, 1984.

HUGGAN, G. Decolonizing the map: post-colonialism, post-structuralism and the cartographic connection. **Ariel**, v. 20, n. 4, p.115-131, 1989.

HUGGAN, G. Decolonizing the map. In: ASHCROFT, B; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **The post-colonial studies reader**. London: Routledge, 1995, p. 407 – 411.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Prefácio: Stella Bresciani. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

JOHNSON, E.L., **Home, Maison, Casa: the politics of location in works by Jean Rhys, Marguerite Duras and Erminia Dell'oro**. London: Associated University Press, 2003.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 238 – 324.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 96–103.

LAMMING, G. **In the castle of my skin**. London: Michael Joseph, 1953.

LAMMING, G. **The pleasures of exile**. London: Michael Joseph, 1960.

LEATHERBARROW, D. **Topographical stories: studies in landscape and architecture**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **Critique of everyday life**. Trad. John Moore. London: Verso, 2008a.

LEFEBVRE, H. **The production of space**. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

LONGENBACH, J. Modern Poetry, In: LEVENSON, Michael (org.) **The Cambridge companion to modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 100 – 129.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARSHALL, P. From the poets in the kitchen. **Callaloo**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, n. 18, p. 22-30, spring-summer 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2930518>>. Acesso em: 9 nov. 2016.

MASSEY, D. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

McLEOD, J. **Beginning postcolonialism**. 2. ed. Manchester: Manchester University Press, 2010.

MINOGUE, S. Introduction. In: BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Introd. Sally Minogue. London: Wordsworth Classics, 1999, p. V – XXIII.

MOMSEN, J. **Women and change in the Caribbean**. London: James Currey, 1993.

MÜHLEISEN, S. **Creole discourse**: exploring prestige formation and change across Caribbean English-lexicon Creoles. Amsterdam, and Philadelphia, PA: J. Benjamins Pub., 2002.

NAIPAUL, V.S. **The mimic men**. London: Penguin Books, 1969.

NGUGI, w. T. **Decolonizing the mind**: the politics of language in African Literature. London: Currey, 1986.

O'CALLAGHAN, E. **Woman version**: theoretical approaches to West indian fiction by women. London:and Basingstoke: the Macmillan Press Ltd, 1993.

PARSONS, D. **Streetwalking the metropolis**: women, the city and modernity. Oxford: Oxford University Press, 2000.

PAZ, O. A imagem. In: \_\_\_\_\_ **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 119-138.

PEREIRA, J. C. M. S. **À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Garamound, 2007.

PIZARRO, A. **El archipiélago de fronteras externas**: culturas del Caribe hoy. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Santiago, p. 2002.

PLASA, C. (Ed.) **Jean Rhys Wide Sargasso Sea**: a reader's guide to essential criticism. New York: Palgrave Macmillan, 2001.

PRINCE, M. **The History of Mary Prince**. London: Penguin Classics, 2000.

RAINEY, L. (Org.). **Modernism**: an anthology. Malden, Mass.: Blackwell, 2005.

RHYS, J. **The left bank and other stories**. New York: Harper, 1927.

RHYS, J. **Postures**. London: Chatto and Windus, 1928.

RHYS, J. **Smile please**: an unfinished autobiography. Introd. Diana Athill. London: Penguin, 1981.

RHYS, J. **Letters 1931 – 1966**. In: WYNDHAM, F; MELLY, D. (Org.). London: Penguin, 1985.

RHYS, J. **The collected short stories**. Introd. Diana Athill, London, New York: W.W. Norton Company, 1987.

RHYS, J. **Wide Sargasso Sea**. Notas e introd. Angela Smith. London: Penguin, 1997.

RHYS, J. **After leaving Mr Mackenzie**. London: Penguin, 1998.

RHYS, J. **Good morning, Midnight**. Introd: A.L. Kennedy, London: Penguin, 2000a.

- RHYS, J. **Quartet**. Introd. Katie Owen, London: Penguin, 2000b.
- RHYS, J. **Voyage in the dark**. Introd. Carole Angier Harmondsworth: Penguin, 2000c.
- RHYS, J. **Vasto Mar de Sargaços**. Trad. Carlos Pinheiro. Lisboa: Bertrand, 2009.
- RHYS, J. **Vasto Mar de Sargaços**. Trad. Léa Viveiros de Castro. Introdução: Carla Pontílio. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- RICH, A. **Blood, bread and poetry. Selected prose. 1979 – 1985**. New York: Norton, 1986.
- RICHARDSON, A. Romantic voodoo: obeah and British culture. In: OLMOS, M. F.; PARAVISINI-GEBERT, L. (Ed.). **Sacred possessions: vodou, santería, obeah and the Caribbean**. London: Rutgers University Press, 2000, p. 171-194.
- RODRIGUEZ, A. L. Caribbean women and the strategy of memory. In: PUIG, R; SMITH, D. (Ed.) **Caribbean without borders: literature, language and culture**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 194-219.
- RUTHERFORD, J. The third space: interview with Homi Bhabha. In: \_\_\_\_\_ (Ed.) **Identity: community, culture, difference**. London: Lawrence & Wishart, 1990, p. 207-221.
- SAID, E. **Orientalism: Western Conceptions of the Orient**. London: Penguin, 1978.
- SAID, E. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- SAID, E. **Humanismo e crítica democrática**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007a.
- SAID, E. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente. 4 ed.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.
- SANTIAGO, A. R. **Vozes literárias de escritoras negras**. Cruz das Almas/BA: Editora UFRB, 2012.
- SANTOS, M. **Por uma geografia nova**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.
- SANTOS, M. **Espaço e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SANTOS, M. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1982.
- SANTOS, M. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.
- SANTOS, M. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- SANTOS, M. **Território globalização e fragmentação**. São Paulo: Hucitec, 1994.

- SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção.** São Paulo: Hucitec, 1996.
- SANTOS, M. **O espaço do cidadão.** São Paulo: Nobel, 2000.
- SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9 – 26.
- SAVORY, E. **Jean Rhys: Cambridge studies in African and Caribbean Literature.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- SAVORY, E. **The Cambridge introduction to Jean Rhys.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- SEACOLE, M. **Wonderful Adventure of Mrs. Seacole in Many Lands.** London: Penguin Classics, 2005.
- SELVON, S. **The lonely londoners.** London: Allan Vingate, 1956.
- SELVON, S. **An island is a world.** London: Allan Vingate, 1993.
- SENIOR, O. **Gardening in the tropics.** Toronto: McClelland and Stewart, 1994
- SHAKESPEARE, W. **A tempestade.** Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- SMITH, A. General notes. In: RHYS, J. **Wide Sargasso Sea.** Notas e introd. Angela Smith. London: Penguin, 1997, p. 131-137.
- SOJA, Edward. **Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places.** Oxford: Basil Blackwell, 1996.
- SPIVAK, G C. Three women's texts and a critique of imperialism. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 12, n. 1, p. 243–261, autumn 1985.
- SPIVAK, G. C. Three women's texts and a critique of imperialism. In: GATES JR, H. L.; APPIAH, A. (Ed.) **'Race', writing and difference.** Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 262 – 280.
- SPIVAK, G. C. "Three women's texts and a critique of imperialism". In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Ed.). **The post-colonial studies reader.** London and New York: Routledge, 1995, p. 269 – 272.
- SPIVAK, G. C. **A Critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present.** Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999, p.112-148.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TALLY JR, R. T. **Spatiality**. London and New York: Routledge, 2013.

VENUTI, L. **The translator's invisibility**: a history of translation. London: Routledge, 1995.

VREELAND, E. Jean Rhys: The Art of Fiction LXIV (interview with Jean Rhys). **Paris Review**, 76, 1979.

WALCOTT, D. Poetry Foundation. "The schooner's flight". Disponível em:  
<<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/48316>> Acesso em 18 out 2016

WALCOTT, D. Derek Walcott - Nobel Lecture: The Antilles: Fragments of Epic Memory. **Nobelprize.org**. Disponível em:  
< [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1992/walcott-lecture.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1992/walcott-lecture.html)>. Acesso em 26 nov. 2015.

WALCOTT, D. The Muse of History. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Org.). **The post-colonial studies reader**. London and New York: Routledge, 1995, p. 370-374.

WHITWORTH, M. H. (Org.), **Modernism** Malden, Mass.; Oxford: Blackwell, 2007.

WOOLF, V. **Mrs Dalloway**. London: Penguin Books Ltd, 1992.

**WIDE Sargasso Sea**. Direção: John Duigan. Australia: Laughing Kookaburra Productions. 1993. 1 DVD (98 min).

## ANEXO A – CRONOLOGIA DA VIDA E OBRA DE JEAN RHYS<sup>555</sup>

1890 Ella Gwendolen Rees Williams nasce em Roseau, Dominica.

1907 Deixa Dominica para morar na Inglaterra e estuda na escola Perse para meninas em Cambridge.

1908 Sai da escola Perse para estudar na Academia de arte dramática (conhecida hoje como Academia Real de arte dramática); seu pai morre; ela viaja com a trupe do coro.

1909 Período em que tem uma relação amorosa com um homem rico que a deixa depois de dezoito meses. Muitos aspectos dessa relação e sua traumática separação motivam Rhys a escrever e servem de material para a sua ficção.

1911 – 1913 (?) Escreve um manuscrito que mais tarde será *Voyage in the Dark*.

1917 Conhece Jean Lenglet, a.k.a. Edward de Nève.

1919 Viaja para a Holanda para casar com Lenglet.

1920 Nasce seu filho William, que morre após três semanas do nascimento.

1922 Nasce a sua filha Maryvonne em Bruxelas. Organiza alguns trabalhos e dá o primeiro título “Triple Sec”(mais tarde esses trabalhos aparecerão em *The Left Bank* [1927]) a pedido de Pearl Adam, que apresenta Rhys para Ford Madox Ford.

1923 Jean Lenglet é preso por entrar ilegalmente na França e depois deportado para a Holanda.

1924 Mora com Ford Madox Ford e Stella Bowen em Paris. Torna-se amante e *protégé* de Ford.

1927 Publicação de *The Left Bank e Other Stories*.

1928 Publicação do primeiro romance de Rhys, *Postures* (originalmente intitulado *Masquerade* por Rhys, intitulado *Postures* por Chatto e Windus, e reintitulado *Quartet* e publicado em 1928 na Inglaterra e 1929 nos Estados Unidos), que é extraído da sua experiência com Ford e Bowen. Aparecimento da sua tradução de *Perversity* de Francis Carco sob o nome de Ford Madox Ford.

1929 – 1932 Mora na Inglaterra com Leslie Tilden Smith; visita Paris algumas vezes, enquanto escreve *After Leaving Mr. Mackenzie* e depois da eclosão da II guerra mundial na Europa.

1930 Publicação do *After Leaving Mr. Mackenzie*.

---

<sup>555</sup> Esta cronologia é uma tradução, com alguns acréscimos de informações, da cronologia publicada por EMERY (1990, p. xv – xvi).

1932 Divórcio do casamento com Jean Lenglet e casamento com Leslie Tilden Smith. Publicação da sua tradução de *Barred* de Edward de Neve (baseado em eventos que aparecem também em *Quartet*).

1934 Publicação de *Voyage in the Dark*, seguida da revisão das cenas conclusivas a pedido da editora. A versão original é publicada na Nancy Hemond Brown, “Jean Rhys and *Voyage in the Dark*”, *London Magazine* 25, números 1 e 2.

1936 Passa quatro meses no Caribe, onde começa a trabalhar no romance *Good Morning, Midnight*.

1939 Publicação de *Good Morning, Midnight*.

1945 Trabalha na versão inicial de *Wide Sargasso Sea*. Morte de Leslie Tilden Smith.

1947 Casa-se com o primo de Smith, Max Hamer, e mora com ele em Londres.

1952 Max Hamer fica preso por seis meses por se apropriar indevidamente de folhas de cheque da sua empresa.

1953 Muda-se com Hamer para Cornwall.

1956 Muda-se para Cheriton FitzPaine em Devon.

1957 Produção de peça de rádio da BBC baseada em *Good Morning, Midnight*. Um comercial é colocado na programação, perguntando sobre o paradeiro de Rhys; ela responde e é “redescoberta” depois de anos de sumiço. Ela anuncia que está trabalhando em um romance, que será *Wide Sargasso Sea*.

1964 Max Hamer morre; Rhys sofre uma parada cardíaca.

1966 Publicação de *Wide Sargasso Sea*, que ganha o prêmio W. H. Smith, prêmio do Conselho de artes da Grã-Bretanha para escritores, e o prêmio Heinemann da Sociedade Real de literatura.

1968 Publicação de *Tigers Are Better-Looking*.

1975 Publicação de *My Day*.

1976 Publicação de *Sleep It Off, Lady*.

1978 Recebe o Comandante da Ordem do Império Britânico por suas contribuições para a literatura.

1979 Morre em 14 de maio. Publicação póstuma de *Smile Please: Uma autobiografia inacabada*.