



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

João Lucas Nunes

**“O que estou fazendo neste lugar e quem sou eu?”: a loucura e o desejo
feminino em *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys**

São José do Rio Preto
2022

João Lucas Nunes

**“O que estou fazendo neste lugar e quem sou eu?”: a loucura e o desejo
feminino em *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim

São José do Rio Preto
2022

N972“ Nunes, João Lucas
“O que estou fazendo neste lugar e quem sou eu?” : a loucura e o desejo feminino em Wide Sargasso Sea, de Jean Rhys / João Lucas Nunes. -- São José do Rio Preto, 2022
101 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Pablo Simpson Kilzer Amorim

1. Literatura. 2. Literatura inglesa. 3. Pós-colonial. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

João Lucas Nunes

**“O que estou fazendo neste lugar e quem sou eu?”: a loucura e o desejo
feminino em *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre em Literatura, junto ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de
São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Claudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim
UFSCar – Câmpus de São Carlos

São José do Rio Preto
10 de março de 2022

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pablo Simpson, pela paciência, pela atenção, pela dedicação e pela generosidade em cada leitura e cada correção desde o início. Obrigado por acreditar que este trabalho poderia tomar as proporções que tomou e por me guiar nos meus primeiros passos no meio acadêmico, sempre se dirigindo a mim e ao meu trabalho de forma respeitosa e acolhedora, fazendo da minha experiência do mestrado algo saudável. A você, toda a minha gratidão e minha admiração.

A Profa. Dra Claudia Maria Ceneviva Nigro e Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim, pelos apontamentos e contribuições durante o exame de qualificação.

A UNESP, meus professores e funcionários, meus mais sinceros agradecimentos por todos esses anos de acolhimento, respeito e troca de conhecimento. Sem vocês, teria sido impossível atingir meus objetivos. Sempre terão um lugar especial em meu coração.

Às amigas que fortaleci e fiz ao longo desta jornada: Amanda, Ana Carolina, Elienn, Jaqueline e Mariana.

Aos amigos e colegas de pós-graduação, por me manterem sempre motivado, proporcionando-me momentos maravilhosos, repletos de muita alegria, os quais, certamente, darão boas memórias e deixarão muitas saudades.

À família: minha mãe, Zilda, por sempre acreditar em mim e me auxiliar em todos os momentos; minha irmã, Taís, pela convivência diária e todo o suporte; e aos demais familiares, por sempre estarem presentes durante essa jornada.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, sob o processo nº 88887.354235/2019-00, a quem agradeço.

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo produzir uma análise crítica e interpretativa do romance *Wide Sargasso Sea*, publicado em 1966 pela escritora dominiquenha Jean Rhys, sob a perspectiva da representação da loucura e do desejo feminino, bem como do encarceramento e do isolamento psicológico aos quais a protagonista, Antoinette Cosway, é submetida. A obra de Rhys está no centro do debate dos estudos feministas e pós-coloniais de literatura inglesa, com temas relevantes como a violência do colonialismo britânico e o silenciamento da mulher colonizada e miscigenada. Antoinette Cosway é Bertha Mason, a mulher louca do sótão, personagem criada pela escritora inglesa Charlotte Brontë para o seu romance autobiográfico *Jane Eyre* (1847). Ao centralizar seu romance na personagem de Brontë, Rhys estabelece um diálogo constante e direto entre as duas obras, fazendo reverberar a ousadia e a importância da escrita de autoria feminina como luta pelo direito à escrita e à voz das mulheres. Jean Rhys dá à Bertha Mason uma segunda chance, a oportunidade de contar ao leitor a sua própria história, desmistificar o equívoco de seu casamento, o mistério por trás de suas origens e por trás de como fora parar no sótão de Thornfield Hall, na Inglaterra. Para tal, revisita a sua juventude em Coulibri, desde antes de seu casamento, e disputa o turno narrativo da obra com o seu marido. O suspense é elemento constante durante toda a narrativa, que não revela sequer o nome do esposo da protagonista. Na forma de dissertação de mestrado, a análise está dividida em três capítulos que buscam abarcar toda a complexidade da heroína e da obra mais aclamada de Jean Rhys, bem como as temáticas de gênero, raça e colonialismo. Além disso, a tese também traz a polêmica por trás da crítica de Rhys e de sua suposta escrita autobiográfica.

Palavras-chave: Desejo. Feminino. Sexualidade. Loucura. Pós-colonial.

ABSTRACT

The main goal of this thesis is to make a critical and interpretative analysis of the novel *Wide Sargasso Sea*, published in 1966, by the Dominican writer Jean Rhys, from the perspective of the representation of madness and female desire, as well as the incarceration and psychological isolation of the main character, Antoinette Cosway. Rhys' work is at the center of the debate in feminist and post-colonial studies of English literature, bringing up relevant themes such as the violence of British colonialism and the silencing of colonized and creole women. Antoinette Cosway is Bertha Mason, the mad woman from the attic, a character created by the English novelist Charlotte Brontë for her autobiographical novel *Jane Eyre* (1847). By centering his novel on Brontë's character, Rhys establishes a constant and direct dialogue between the two narratives, making the boldness and importance of writing by female authors reverberate through the centuries as a struggle for the right to write and speak. Jean Rhys gives Bertha Mason a second chance, the opportunity to tell the reader her own story, demystify all the misconceptions about her marriage, the mystery behind her origins and how she ended up in the attic of Thornfield Hall. To do so, she needs to revisit her youth in Coulibri, since before her marriage, and dispute the narrative turn with her husband. Suspense is a constant element throughout the narrative, which does not even reveal the name of the protagonist's husband. In the form of a master's thesis, the analysis is divided into three chapters that seek to encompass all the complexity of the heroine and the most acclaimed work of Jean Rhys, as well as the themes of gender, race and colonialism. In addition, the thesis also brings up the controversy behind Rhys' criticism and her supposed autobiographical writing.

Keywords: Desire. Female. Madness. Sexuality. Postcolonial.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A FICÇÃO E A VIDA DE JEAN RHYS.....	21
2.1 TRAJETÓRIA.....	21
2.2 “ENTRE VIDA E OBRA”	29
2.3 OUTRAS LEITURAS	48
2.4 UM CASO PARTICULAR.....	50
2.5 A APORIA DA BIOGRAFIA E DO AUTOBIOGRÁFICO EM JEAN RHYS	58
3 A LOUCURA EM <i>WIDE SARGASSO SEA</i>.....	66
3.1 A CONSTRUÇÃO DA LOUCURA.....	66
3.2 A LOUCURA E A SEXUALIDADE DE ANTOINETTE	81
4. A VOZ MASCULINA NO ROMANCE DE JEAN RHYS E O DESEJO FEMININO	83
4.1 A VOZ MASCULINA NO ROMANCE.....	83
4.2 O DESEJO FEMININO.....	91
CONCLUSÃO.....	96
REFERÊNCIAS	99

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho visa apresentar uma leitura do romance *Wide Sargasso Sea*, publicado originalmente em outubro de 1966, obra-prima da escritora dominicana Jean Rhys (1890-1979). Tem como eixo central o questionamento do exílio e do isolamento físico e psicológico de sua protagonista, Antoinette Cosway. Buscaremos avaliar esses dois aspectos a fim de debater questões relacionadas ao gênero e à raça, presentes nesse romance. A curiosidade e a inquietação sobre as temáticas abordadas pela autora caribenha em sua obra surgiram após a apresentação de um seminário, no meu último ano de graduação, para a disciplina de Literatura Inglesa II. Inicialmente pensado como um trabalho de análise da obra de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, a apresentação tinha como objetivo expor o romance de Brontë, bem como analisá-lo e falar sobre suas personagens. Após o término do seminário, ao ter uma conversa sobre meu desempenho com o professor responsável pela disciplina, surgiu a ideia de ingressar no Programa de Pós-Graduação em Letras, no curso de Mestrado, com um projeto que tivesse como foco a análise de uma protagonista feminina. Em função do número extenso de trabalhos que se propõem a estudar a obra mais famosa de Brontë, o professor sugeriu a narrativa de Rhys como uma das opções, disponibilizando o primeiro exemplar que eu já havia visto de *Wide Sargasso Sea*. Desde então, nasceu um projeto de mestrado cujo objetivo era colocar a personagem feminina Bertha Mason no cerne do debate.

O projeto se desenvolveu, passou por inúmeras alterações e hoje se apresenta no formato de dissertação. O romance de Jean Rhys, segundo Portilho (2012), “funciona como uma *introdução a Jane Eyre*”,¹ de Charlotte Brontë (1816-1855). Rhys concebe sua narrativa utilizando uma das personagens criadas por Brontë em seu romance vitoriano, Bertha Mason, *the madwoman in the attic*,² a primeira esposa de Mr. Rochester, que permanece confinada no sótão de Thornfield Hall durante a maior parte da narrativa original. Em *Jane Eyre*, há um romance narrado em primeira pessoa, pela própria Jane, que conta a sua trajetória desde os maus-tratos pelos quais passou em sua infância, em Gateshead, até o casamento com o seu amado Mr. Rochester. Contudo, antes que a protagonista pudesse concretizar, finalmente, a sua união, a obra nos coloca diante do maior dos impasses para o casamento, a presença da personagem de Bertha.

¹ Texto extraído do prefácio escrito por Carla Portilho (Professora de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal Fluminense) para a edição de 2012 de *Vasto Mar de Sargaços*, da editora Rocco.

² “A mulher louca no sótão”, em inglês, referência direta à obra *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë.

Antes mesmo que Jane pudesse tomar conhecimento sobre Bertha, há, na obra, uma passagem significativa que ilustra a forma aterrorizante com que Bertha está representada na obra de Brontë. Jane conta a seu noivo, na manhã de seu casamento, um episódio que acontecera na noite anterior, em que Bertha foi a seu quarto, segurando um candeeiro, e encontrou o véu e o vestido de noiva de Jane no armário. Bertha experimenta o véu e se olha no espelho. Neste momento há uma descrição fantasmagórica; segundo as palavras de Jane, as feições da mulher que estava no quarto escuro, diante dela, eram medonhas e terríveis; o rosto era sem cor e selvagem; os olhos, injetados; os traços negros tinham um horrendo inchaço, e os lábios eram escuros e grossos, lembrando-lhe do espectro alemão do vampiro. O vampirismo de Bertha é reforçado pela descrição exata do momento em que sai do quarto, quando a luz do dia já se aproxima. Ao se dirigir à porta, vem junto à cama em que Jane está paralisada ao observá-la:

Quando chegou perto da minha cama, parou: olhou-me furiosamente com aqueles olhos tenebrosos, puxou o candeeiro para perto do meu rosto e apagou-o em minha frente. Eu tinha consciência daquele rosto fúnebre flamejando sobre o meu, e perdi a consciência. Pela segunda vez em minha vida – apenas a segunda – o terror me imobilizou. (BRONTË, 2014, p. 407, tradução de Goris Goettems)³

Após o incidente e o relato detalhado da heroína, dá-se início à cerimônia de casamento, que acontece num templo dentro da propriedade de Mr. Rochester. Antes que o padre pudesse declarar Jane e Rochester como marido e mulher, uma voz masculina ergue-se atrás do casal, alegando a existência de um “impedimento insuperável para o casamento”, referindo-se à existência de uma esposa anterior à Jane. O homem apresenta então uma certidão que acusa Rochester de ter se casado com Bertha Antoinette Mason.” O homem a delatar a bigamia que Rochester estaria prestes a consumir é o advogado Mr. Briggs, acompanhado de Richard Mason, irmão de Antoinette. Rochester confessa ter se casado com Antoinette, mas, em sua defesa, alega que ela seria louca e proveniente de uma família de “maníacos e idiotas”.

Com a cerimônia cancelada e interrompida, Rochester convida o grupo ali presente para conhecer a primeira esposa. Este seria, então, o segundo encontro de Jane com a personagem. Assim que adentram o aposento em que Bertha está trancada, Charlotte Brontë faz uso de expressões peculiares para descrever o comportamento e dar ao leitor uma descrição ainda mais

³ No original: Just at my bedside, the figure stopped: the fiery eyes glared upon me – she thrust up her candle close to my face, and extinguished it under my eyes. I was aware her lurid visage flamed over mine, and I lost consciousness: for the second time in my life – only the second time – I became insensible from terror. (BRONTË, 1847, p. 406)

complexa da mulher que estava ali. Termos como *hiena vestida/clothed hyena*, *urrou/bellowed*, *fera/beast*, *lunática/lunatic* são algumas das palavras utilizadas para assinalar o comportamento da personagem. A própria Jane dirá que Bertha é uma “lunática” quando esta última salta no pescoço de Rochester, mordendo-o no rosto. Quando imobilizada, Rochester, numa tentativa de reforçar a sua justificativa para o que acabara de acontecer, dirige-se à primeira esposa com os seguintes termos: “Isto é a MINHA ESPOSA”/“That is MY WIFE” (BRONTË, 1847, p. 421). Os termos utilizados por Brontë configuram um retrato borrado e animalizado de sua personagem Bertha Mason. A mulher que ficara trancada por dez anos no sótão da mansão carrega o estigma do empecilho, do obstáculo, do fardo.

Contudo, a vilania de Mr. Rochester é perdoada imediatamente: “Creia, leitor, eu o perdoei naquele momento, ali mesmo.”/“Reader, I forgave him at the moment and on the spot” (BRONTË, 1847, p. 426-427). Ainda que Jane o tenha deixado e tenha partido de Thornfield Hall, ela o faz não pela forma mesquinha com que Rochester mencionava Bertha ao chamá-la de louca e demente, mas apenas pelo fato de a primeira esposa estar viva e ser reconhecida legalmente como cônjuge. Antes que Jane deixasse a mansão, Rochester a coloca a par da forma como seu casamento com Bertha fora arranjado. Por ser o filho mais novo de seu pai, toda fortuna ficaria com o seu irmão mais velho, Rownland; logo, Rochester teria de arranjar um casamento lucrativo para si. O pai de Rochester tinha um conhecido, Mr. Mason, comerciante e proprietário de terras nas Índias Ocidentais, cuja filha pretendia ser desposada com a quantia de trinta mil libras. O casamento foi consumado assim que Rochester foi à Jamaica, ao concluir a faculdade; segundo o relato de Rochester, os dois viveram juntos por quatro anos nas Índias Ocidentais, um casamento marcado pelo comportamento grotesco e exagerado de Antoinette, até ela ser diagnosticada pelos médicos como louca e Rochester decidir por confiná-la e voltar à Europa, numa tentativa de recomeçar a vida e procurar outra mulher para casar-se.

No final do romance, Jane retorna à Thornfield Hall após ter sentido que Rochester ansiava por socorro. Porém, encontra a propriedade destruída e descobre que houvera um incêndio que havia deixado seu amado ferido. O incêndio fora começado pela própria Bertha Mason, que se atirou do telhado durante a ocasião. Com o desaparecimento do maior empecilho para a união dos dois personagens e a independência financeira de Jane, que havia herdado a fortuna do tio, os dois se unem em casamento, e a história tem o seu final feliz, com o apagamento da personagem de Bertha Mason. A morte dela configura-se na narrativa quase como um favor ao casal; o fogo aparece como uma espécie de renovação, apagamento daquilo que antes fora construído. Rochester tem sua oportunidade de recomeçar, como se seu desejo

tivesse sido atendido, ao contrário de Bertha, cuja única salvação seria talvez a oportunidade de contar a mesma história sob sua perspectiva.

Mais de um século depois, Jean Rhys escreve *Wide Sargasso Sea* (1966), romance que dá voz à personagem de Brontë, propondo outra perspectiva aos fatos, outro ângulo. No final do romance de Charlotte Brontë, a personagem suicida-se numa tentativa desesperada de livrar-se das mordanças que a haviam imobilizado por anos. Há, na obra de Brontë, apenas as considerações de Jane e a versão de Rochester. A personagem Bertha expressa-se de forma indireta, por meio do que poderíamos chamar de visão deturpada daqueles que são oriundos das colônias britânicas, a qual a narrativa, de certa forma, encena ao nos apresentar uma personagem crioula de forma tão animalesca e maligna, como vimos no trecho de Brontë e como nos descreve seu personagem, o Mr. Rochester. Não há, em *Jane Eyre*, o espaço para a voz da personagem Bertha, assim como aparecem as falas de outros personagens do romance.

Em sua primeira aparição, que, na verdade, poderia ser classificada mais como uma manifestação, uma vez que a personagem é impressa de forma fantasmagórica no romance de Brontë, Bertha escapa do sótão e ateia fogo ao quarto de Mr. Rochester, configurando o que viria a ser a personagem violenta que será apresentada como contraste à delicadeza de Jane. Em *Wide Sargasso Sea*, haveria, portanto, algo como um *spin-off*: o relato percorre agora o passado de Bertha Mason, antes de conhecer seu marido e acabar isolada do mundo no sótão da mansão em Thornfield Hall por dez anos. Em *Wide Sargasso Sea*, na primeira parte do romance, não há logo a presença de Bertha Mason, mas de Antoinette Cosway, filha de um ex-senhor de escravos. A narrativa começa em primeira pessoa. Antoinette afirma que sua família havia perdido tudo após a morte do pai e a abolição da escravidão na Jamaica, que ocorrera mais precisamente em 1833, evento conhecido como *Slavery Abolition Act*. A Jamaica era, até então, colônia da Inglaterra, conhecida também como as Índias Ocidentais. A Inglaterra entraria, pouco tempo depois, no início do reinado da Rainha Vitória, período conhecido historicamente como *The Victorian Period* (1837-1901), fundamental para entendermos o contexto histórico em que *Jane Eyre* foi escrito e publicado.

A mãe de Antoinette, Annette Cosway, é descrita como uma mulher bela e oriunda da Martinica, ou seja, Antoinette seria resultado de miscigenação, fator importante e frequentemente revisitado durante a obra pela crítica, como já veremos. É importante indicar que, com a morte do Sr. Cosway, os nativos da ilha em que se situa a fazenda da família, Coulibri, se tornariam, no romance, hostis à presença da família Cosway, o que passa a ser a maior preocupação de Annette, que tenta se casar desesperadamente para retomar a condição financeira da família e poder mudar-se. Antoinette não se sentia aceita pelas outras damas da

sociedade e muito menos pelas pessoas a sua volta, sendo perseguida por um sentimento constante de solidão, que pode ser constatado no trecho a seguir, em que se evidencia ao leitor como era alvo da hostilidade dos nativos:

Eu nunca olhei para nenhum negro estranho. Eles nos odiavam. Eles nos chamavam de baratas brancas. Era melhor não mexer na casa de marimbondos. Um dia, uma garotinha foi atrás de mim cantando “Vai embora, barata branca, vai embora, 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, tradução de Léa Viveiros de Castro)⁴

A solidão e o distanciamento de Antoinette, na verdade, já começam a ser construídos pela autora quando a protagonista menciona como sua mãe a afastava. Além disso, não há menção alguma ao convívio da protagonista com outros jovens de sua idade no início da obra, apenas com familiares e criados: “Estas eram todas as pessoas que existiam em minha vida – minha mãe e Pierre, Christophine, Godfrey e Sass, que nos havia abandonado.”⁵(RHYS, 2012, p. 17). Pierre é o nome do irmão caçula e doente de Antoinette. Sobre ele apenas sabemos que cambaleava ao andar e não conseguia falar direito. Christophine é o nome de uma das criadas da casa, a mais próxima da família, dada à mãe da protagonista como presente de casamento. Godfrey é um dos serventes que ficaram na fazenda mesmo após a morte do Senhor Cosway. Sass também era um dos serventes da família: fora abandonado pela mãe, mas deixou Coulibri quando o dinheiro de Annette acabou.

A protagonista narra como a falta de dinheiro e a preocupação com a situação da família diante da hostilidade dos negros já vinham se apoderando da mente da mãe, fazendo que Annette expressasse sua ansiedade de uma forma que amedrontava Antoinette, como vemos no excerto a seguir, em que o ato de Annette, ao falar sozinha, desperta o medo da filha. Além disso, também é possível notar como a relação entre mãe e filha era distante:

Minha mãe normalmente andava de um lado para o outro no “glacis”, um terraço calçado e coberto de telhas [...]. Um vinco formava-se entre suas sobrancelhas negras, profundo - parecia cortado com uma faca. Eu detestava

⁴ Neste trabalho, as citações em português de *Vasto Mar de Sargaços* provêm do livro de 2012 publicado pela editora Rocco e traduzido por Léa Viveiros de Castro. Por economia, de agora em diante, não repetirei, nas citações, a menção à tradutora, que deve ser subentendida como sendo de Léa Viveiros de Castro, a menos que haja a indicação explícita da existência de outro tradutor.

No original: I never looked at any strange negro. They hated us. They called us white coackroaches. Let sleeping dogs lie. One day a little girl followed me singing, ‘Go away white coackroach, go away, go away’. I walked fast, but she walked faster. ‘White coackroach, go away, go away. Nobody want you. Go away.’ (RHYS, 1966, p. 20)

⁵No original: These were all the people in my life – my mother and Pierre, Christophine, Godfrey, and Sass who had left us. (RHYS, 1966, p. 20)

aquele vinco, e uma vez toquei-lhe a testa para alisá-lo. 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. [...] E, depois eu soube que ela falava sozinha, passei a ter um pouco de medo dela. (RHYS, 2012, p. 14)⁶

Antoinette também relata o modo como as pessoas se referiam a sua mãe e a sua família. Diz-nos como, desde aquela época, Annette já era considerada louca e como a família era considerada não pertencente às camadas mais altas, tampouco fazia parte do grupo dos nativos daquela região. Tal sentimento de não pertencimento acompanha a personagem desde a juventude e, ao decorrer da narrativa, vai ganhando maior dimensão e complexidade, intensificando-se após o isolamento social e físico posteriormente. Ainda antes de se casar, Antoinette lembra que fora sempre solitária durante seus anos mais jovens, com exceção do tempo em que passou com sua única amiga, a menina Tia.

Ao roubar as roupas da protagonista, Tia deixa claro, no entanto, como o poder financeiro prevalece no âmbito das relações afetivas no universo de *Wide Sargasso Sea*. Ela aposta, com a jovem Antoinette, que essa última não seria capaz de girar o corpo de cabeça para baixo três vezes seguidas embaixo d'água, enquanto as duas estão se banhando nas águas de uma banheira natural. Antoinette aceita a aposta na tentativa de se manter superior à Tia, que, por sua vez, mostra à jovem Antoinette que sua postura de superioridade não pode ser sustentada, pois todos sabiam que sua família estava quebrada e que, apesar de o pai ter sido senhor de escravos, sua família não era como uma família branca. Relaciona, nesse momento, o poder aquisitivo à cor da pele e hostiliza a família Cosway da mesma forma que os outros moradores dali o faziam, como é possível observarmos no trecho seguinte:

Ela disse que não foi isso que ouvira dizer. [...] Eu me enrolei na minha toalha rasgada e sentei numa pedra, de costas para ela, tremendo de frio. Mas o sol não conseguiu esquentar-me. Eu queria ir para casa. Olhei em volta e Tia tinha sumido. Procurei por um bom tempo, sem conseguir acreditar que ela havia levado meu vestido. (RHYS, 2012, p. 19)⁷

⁶ No original: My mother usually walked up and down the *glacis*, a paved roofed-in terrace which ran the length of the house and sloped upwards to a clump of bamboos [...]. A frown came between her black eyebrows, deep – it might have been cut with a knife. I hated this frown and once I touched her forehead trying to smooth it. But she pushed me away, not roughly but calmly, coldly, without a word, as if she had decided once for all that I was useless to her. [...] and after I knew that she talked aloud to herself I was a little afraid of her.” (RHYS, 1966, p. 18)

⁷ No original: That’s not what she hear, she said. [...] I wrapped myself in my towel and sat on a stone with my back to her, shivering cold. But the sun couldn’t warm me. I wanted to go home. I looked round and Tia had gone. I searched for a long time before I could believe that she had taken my dress [...]” (RHYS, 1966, p. 22)

Annette casa-se novamente, dessa vez com um cavalheiro chamado Sr. Mason, para reerguer financeiramente a família. Em momento algum da obra, há a voz da protagonista descrevendo uma relação afetuosa entre os dois como motivos para justificar o casamento; tudo é feito para que a família consiga se recuperar, mesmo que não totalmente, de um declínio econômico em detrimento do falecimento do Sr. Cosway e do Ato de Abolição.

Pouco depois do casamento, Annette manifesta seu desejo de deixar Coulibri em função da má relação estabelecida entre a sua família e os locais. Porém, o Sr. Mason não dá a devida credibilidade ao argumento de sua esposa, ainda que ela tenha mencionado a forma como os locais se referiam à sua família e o desprezo com que os olhavam. Para o Sr. Mason, os motivos levantados por Annette não passam de exagero, ele subestima seus argumentos e não leva em consideração a proposta de mudança. Além disso, diz que Annette está exagerando ao se preocupar que os nativos possam causar algum mal a eles.

A hostilidade dos nativos, porém, chega ao ápice quando incendeiam a casa dos Cosway, obrigando a família a sair dali imediatamente. Durante a fuga, Antoinette perde o irmão Pierre, que, em função de sua saúde debilitada e da fumaça, não sobrevive à tragédia. No momento em que a família está se movendo às pressas para uma carruagem, Antoinette vê a imagem da casa cedendo às chamas e, então, percebe que jamais retornaria à Coulibri. A personagem faz uma descrição de objetos característicos de sua casa, numa tentativa de manter registrada para si mesma um retrato daquilo que acreditava ser a sua morada, o seu lugar, que já não existiria mais.

Nesse momento, Antoinette percebe que Tia está perto. A protagonista corre em direção da menina, que pensara até então ser sua amiga. Esboça uma vontade intensa de sair daquela situação, de ser igual à amiga local, ter a mesma vida que ela. É possível entendermos esse sentimento da personagem como uma ânsia por igualdade e inclusão, como se Antoinette quisesse desesperadamente fazer parte de um outro mundo, principalmente agora que o seu não existia mais.

O desespero da personagem é tamanho que ela parece não perceber o golpe que acabara de receber de sua amiga, que atirou uma pedra em sua testa, fazendo-a sangrar. Com esse fato (a clareza de que as aspirações de inclusão da protagonista lhe são negadas), Antoinette estaria para sempre isolada em sua própria condição, por vir de uma família que teria acumulado boa parte de seu patrimônio com a venda e a opressão de escravos negros, iguais a Tia:

Então, não muito longe, eu vi Tia e a mãe dela, e corri para ela, pois ela era tudo que restara em 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 ela começou a chorar. Olhamos uma para a outra, sangue no meu rosto, lágrimas nos dela. Era como se eu estivesse vendo a mim mesma. Como num espelho (RHYS, 2012, p. 40)⁸

Após serem forçados a deixar Coulibri, a família se separa e Antoinette vai morar com sua Tia Cora em Spanish Town, capital jamaicana. Posteriormente, passa a residir no convento que seria sua escola. Antes de ir ao convento, a protagonista faz uma visita à Annette, que estaria numa casa de repouso. Desde antes de partirem, Annette já vinha deixando toda a insegurança tomar conta de sua personalidade. O quadro, no entanto, se agrava com a morte do irmão mais novo e doente de Antoinette.

No excerto abaixo, é possível observar como a personagem não é bem recebida nem ao menos nesse ambiente novo, pois, em seu primeiro contato com outros jovens, é ofendida, tomada como louca da mesma forma como sua mãe havia sido quando começara a ceder à pressão das investidas dos nativos de Coulibri. Há no trecho um momento em que a protagonista é encurralada por dois adolescentes antes de chegar ao convento, um menino branco, de cabelo ruivo e crespo, e uma menina negra:

Na metade da ladeira, eles me cercaram e começaram a falar. A menina disse: — 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. (RHYS, 2012, p. 44)⁹

A narrativa não deixa explícito exatamente quanto tempo a protagonista passou no convento, da mesma forma que, em momento algum, faz menção à idade da personagem. O próprio nome da protagonista é mencionado depois de um determinado espaço nas primeiras páginas do romance, o que pode ser entendido pelo leitor como um elemento que configurasse

⁸ No original: Then, not so far, 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, 1966, p. 41)

⁹ No original: Half-way up they closed in on me and started talking. The girl said, '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. (RHYS, 1966, p. 45)

um certo mistério à narrativa. Em *Jane Eyre*, por exemplo, há clara referência ao nome de Antoinette no momento em que Rochester conta a verdade para a sua amada Jane. Portanto, uma possível explicação para este fato talvez seja instigar os leitores de Brontë mais especificamente ou, até mesmo, imprimir a complexidade da questão identitária da personagem já logo no início da narrativa, uma vez que tal temática começa a ser construída na obra nos momentos iniciais, quando o leitor toma conhecimento das origens da protagonista e da situação de sua família. Um fato importante, contudo, é destacar o trecho em que a protagonista pontua que “[n]omes são importantes, como quando ele se recusava a me chamar de Antoinette” (RHYS, 2012, p. 178). Nesse momento, somos instigados a refletir acerca de outra provável interpretação: a primeira vez em que o nome da heroína aparece no romance é o momento em que uma das freiras do Convento do Monte Calvário, em Spanish Town, pergunta o seu nome. A protagonista se apresenta à freira somente com o primeiro nome. De forma irônica, é possível identificarmos que a personagem tem sua oportunidade de apresentação no romance apenas no meio do romance, diante de uma mulher que acabara de conhecer. Não há anteriormente menção alguma ao nome da personagem quando a narrativa estava focada somente em seu eixo familiar, como se sua existência fosse camuflada pelos conflitos internos de sua família ou externos em relação aos nativos de sua terra natal. Após um espaço de tempo indeterminado na narrativa, o Sr. Mason faz uma visita à Antoinette, no convento, para notificá-la de que havia convidado um amigo inglês para passar o inverno em Spanish Town. Trata-se do anúncio da chegada de seu futuro marido.

O turno narrativo muda logo após essa cena. Há agora a segunda parte do romance. Nela a narrativa passa a ser contada sob uma perspectiva masculina. Podemos perceber então o marido de Antoinette, Mr. Rochester, na voz do narrador, detalhando a lua de mel do casal numa das ilhas de Windward, numa pequena propriedade que pertencera à mãe de Antoinette.

A segunda parte do romance é marcada pela descrição de Rochester da vegetação e do clima das Índias Ocidentais, sua impressão daqueles que ali residem e de sua relação física intensa com Antoinette. Logo no começo, é possível percebermos como Rochester se sente atraído por sua esposa; contudo, não deixa de pontuar as diferenças raciais entre ambos; afinal, ele seria um homem europeu e Antoinette, uma mulher jamaicana. Assim, demonstra seu suposto sentimento de superioridade enquanto relata os incidentes em Windward, como

observamos no trecho a seguir: “Ela pode ser crioula de pura descendência inglesa, mas eles não são ingleses nem europeus.” (RHYS, 2012, p. 63).¹⁰

Durante a lua de mel, Rochester recebe uma carta enviada pelo meio-irmão de sua esposa, Daniel Cosway, acusando Antoinette e sua família de terem-no enganado para que ele se casasse com ela. Após a correspondência, há um distanciamento entre a protagonista e o esposo, o que faz com que Antoinette fique aflita e insegura, o suficiente para que recorresse até mesmo a meios mais obscuros, como adulterar a bebida de seu esposo para que ele dormisse com ela. Ao notar que o marido estava se afastando ainda mais, corre até Christophine, sua antiga babá, procurando conselhos.

Nesse momento, o que mais chama atenção no diálogo entre as duas personagens é o quanto Antoinette é subordinada e dependente do amor de um homem que acabara de conhecer, traço marcante de todas as personagens femininas de Rhys, como veremos posteriormente. A obra é contextualizada no Período Vitoriano, em que era exigido das mulheres que vivessem com exclusiva dedicação a seus lares, servido apenas aos propósitos familiares e procurando na figura masculina proteção e uma oportunidade de resguardar seu futuro financeiro. A partir dessas considerações, conseguimos encontrar mais evidências para constatar a forma obstinada com que Antoinette luta para manter o casamento mesmo quando Christophine lhe sugere partir. A protagonista parece insistir na ideia de fazer que esse homem volte a “amá-la” como antes:

Quando um homem não ama você, quanto mais você tenta, mais ele odeia você, homem é assim. Se você os ama, eles tratam você mal, se você não ama, eles ficam noite e dia atrás de você, perturbando o seu espírito. Eu soube de você e seu marido — disse ela.

— Mas eu não posso ir embora. Afinal de contas, ele é meu marido (RHYS, 2012, p. 106)¹¹

A tensão se instaura de fato quando Antoinette descobre que o marido se deitou com uma de suas criadas enquanto ela esteve na casa de Christophine. A personagem se revolta e os conflitos começam a se intensificar. Embora a protagonista se esforce e tente fazer com que ele

¹⁰ No original: Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either. (RHYS, 1966, p. 61)

¹¹ No original: ‘When a man don’t love you, more you try, more he hate you, man like that. If you love them they treat you bad, if you don’t love them they after you night and day bothering you soul case out. I hear about you and your husband’, she said.

‘But I cannot go. He is my husband after all.’ (RHYS, 1966, p. 99)

a ame de volta, as circunstâncias não a favorecem. Com o conflito já instaurado, o marido de Antoinette decide que eles devem deixar o campo e partir para a Inglaterra, onde a esposa seria trancafiada e, segundo ele, não poderia estar com mais ninguém:

Eu não poderia tocar nela. Exceto da forma como um furacão irá tocar nessa árvore — e quebrá-la. Você disse que eu fiz isso? Não. Aquilo foi causado pela violência do amor. Agora eu o farei. 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. 164)¹²

No excerto acima, é possível observar a possessividade com que Rochester se refere à Antoinette. Há aqui, assim como na passagem em que ele passa a chamá-la de Bertha, a evidência de como essa personagem feminina é reduzida a algo que seu marido possa controlar, de que se apropria. A exuberância com que a personagem é descrita, “confiante”, “satisfeita” e “vaidosa”, desperta em Rochester seu desejo sexual desvairado, colocando o personagem numa espécie de embate, quando ele se vê na posição de refém da beleza de sua esposa e, ao mesmo tempo, entra em conflito com sua moral colonial, pois, apesar de a protagonista abalar os valores moralistas de seu marido, fazendo com que ele a deseje de forma descontrolada, ainda está sob o jugo colonial que também opera para agravar a tensão entre as personagens.

O fato de a heroína ser das Índias Ocidentais, ser uma estrangeira aos olhos do colonizador inglês e manifestar seu desejo sexual por ele, que na obra aparece em uma fala da criada Christophine a Rochester — “Ela o ama tanto. Ela está sedenta do senhor” (RHYS, 2012, p. 154) — faz com que Rochester sinta-se vulnerável como homem. Vê-se diante de uma mulher que o deseja e o enxerga como objeto sexual da mesma forma que ele o faz. Além disso, sua riqueza só é assegurada após ele se casar, ou seja, o dinheiro e a posse são, na verdade, de sua esposa. No romance, todas essas questões afetam Rochester, fazendo com que manifeste seu ódio e temor de maneira extrema. Logo, se Antoinette é uma mulher “sedenta” (*thirsty*, termo em inglês), ela pode ser sedenta por qualquer outro homem, de acordo com seu marido, o que desperta seu ciúme, sua ira e resulta na resolução de confiná-la. Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, ajuda a pensar na forma com que a personagem Antoinette é representada na

¹² No original: I could not touch her. Excepting as the hurricane will touch that tree – and break it. You say I did? No. That was love’s fierce play. Now I’ll do it. She will 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, 1966, p. 150)

obra de Rhys. Em termos de representação, a figura masculina, o homem inglês, marido da heroína se relaciona com imperialismo britânico ante os povos de Terceiro Mundo, no caso, representado pela sua esposa. A mulher, sem dinheiro e de pele mais escura, aparece como refém de uma dupla subalternidade. Denuncia-se o agenciamento e a apropriação do imperialismo, fortificado pelas bases patriarcais, do corpo do subalterno. A Inglaterra, como uma das potências colonizadoras do Ocidente, se colocaria como centro de um modelo de sociedade mais moderna, ideal e, portanto, superior às suas colônias; o colonizador se apossa das estruturas hegemônicas que lhe propicia a posição de Sujeito. Tal preceito imobiliza a voz da mulher subalterna, delegada à posição do Outro (SPIVAK, 2010). Ao transportarmos a crítica de Spivak ao contexto do romance, percebemos como Rochester se apropria não só do dinheiro de sua esposa, mas também do seu corpo. O silêncio de Antoinette na obra e sua submissão ao marido confirmam o texto de Spivak, na medida em que a autora afirma que o subalterno não pode falar ou fazer-se escutar, o que acaba por atestar o privilégio e a realização do desejo do Sujeito masculino.

Temos então a terceira e última parte do romance, quando o casal chega à Inglaterra. Antoinette é confiada aos cuidados da criada Grace Poole. Neste momento, mais uma vez, há um diálogo direto com o romance de Charlotte Brontë, pois este é o mesmo nome da criada que vigiava e cuidava de Bertha Mason, a esposa de Mr. Rochester no romance *Jane Eyre*. Antes do desfecho e clímax da última cena do romance, há várias cenas que fazem referência a episódios de *Jane Eyre*, como a visita de Richard Mason, filho de seu padrasto, e as escapadas da esposa louca durante a noite em Thornfiel Hall, em que é descrita como uma figura assustadora. Esses eventos são introduzidos na diegese por meio de flashbacks, como se Antoinette não se lembrasse exatamente que fez tudo aquilo, como se não estivesse totalmente certa até mesmo de sua própria identidade:

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. 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 exatamente eu. Muito tempo atrás, quando eu ainda era uma criança e muito solitária, eu tentei beijá-la. Mas havia um espelho entre nós - duro, frio e enevado com a minha respiração. Agora eles levaram tudo

embora. O que eu estou fazendo neste lugar e quem sou eu? (RHYS, 2012, p. 178)¹³

Ao final do romance, a personagem descreve um sonho que tivera: escapa de sua prisão, no sótão da mansão, incendeia a propriedade inteira e comete suicídio. Após a descrição detalhada daquilo que acontecera apenas em sonho, rouba as chaves de Grace Poole, que adormece em função do consumo de bebida alcoólica, e escapa de seu quarto para consumir o mesmo ato com que sonhara e que levaria à sua morte. Antoinette incendeia a mansão de Rochester e atira-se do topo do edifício superior. Não há para a protagonista rendição alguma ou chance de recomeço, sua morte é inserida como o único desfecho possível de sua infelicidade. A personagem se torna o mesmo fantasma que Brontë premeditou, concretizando o destino já prescrito desde *Jane Eyre*.

¹³ No original: 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. 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 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 with my breath. Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I? (RHYS, 1966, p. 162)

2 A FICÇÃO E A VIDA DE JEAN RHYS

2.1 Trajetória

Nascida Ella Gwendoline Rees Williams (1890-1979), em Roseau, na Dominica, Rhys deixou sua terra natal aos 16 anos para morar na Inglaterra, onde concluiria seus estudos. Após um período na Perse School, ela, abandonou a escola e ingressou na Royal Academy of Dramatic Art (RADA), em Londres, para tornar-se atriz. Suas aspirações de ter uma carreira no meio artístico, contudo, encontraram um empecilho que também se faz muito presente no romance em questão: era uma mulher estrangeira. A diferença em relação aos outros não era acolhida em sua terra natal, como podemos ver no estudo de Thomas Staley (1979), *Jean Rhys: A Critical Study*, no seguinte excerto: “Conforme crescia, Jean não era particularmente próxima de seus irmãos e irmãs, mas famílias brancas como a dela, na cultura da ilha, viviam em um mundo confinado de dimensões estreitas repleto de atividades familiares.” (STALEY, 1979, p. 2, tradução nossa).¹⁴ Logo, as barreiras raciais se tornariam um problema para Jean Rhys novamente na Inglaterra, onde voltaria a se sentir diferente e solitária por ser uma imigrante das antigas colônias inglesas, assim como se sentira solitária no Caribe por não ser como os habitantes nativos de sua ilha.

Após ingressar na RADA, o pai de Rhys veio a falecer, deixando a família em uma condição financeira desfavorável. A mãe acabou se mudando para a Inglaterra. A jovem Rhys estava sem dinheiro e precisava se manter, para não se tornar refém da condição desprivilegiada de outras mulheres imigrantes. Rhys se juntou, então, a uma trupe de coro musical itinerante, fazendo shows em pequenas cidades da Inglaterra e, posteriormente, participando de produções teatrais. Durante o período da Primeira Guerra Mundial, Jean Rhys vivia em Londres, quando conheceu seu primeiro marido, Jean Lenglet. Após o término da guerra, o casal tem o seu primeiro filho, que vem a falecer três dias após o nascimento.

A primeira obra autoral de Rhys foi *The Left Bank and Other Stories*, publicada em 1927. São uma coleção de 22 pequenas narrativas que se passam na Paris boêmia que Jean Rhys conhecera durante a juventude. O livro contou com o apoio de Ford Madox Ford, que teria sido o grande mentor literário de Rhys. A obra ainda apresentava um prefácio escrito por ele próprio em que fazia elogios ao comprometimento de Rhys com as emoções de suas personagens. Ao

¹⁴ No original: As she was growing up, Jean was not particularly close to her brothers and sisters, but white families such as hers in the island culture lived in a confined world of narrow dimensions crowded with family activities.

contrário da Paris glamurosa que todos talvez esperassem, Jean Rhys retrata um submundo em que as personagens femininas são apresentadas de forma angustiada, todas reféns da solidão e confinadas em lugares deploráveis das periferias, como em *Hunger*, em que a heroína se encontra literalmente em uma situação de miséria, sem ter condições de se alimentar regularmente. Marco inicial da carreira literária de Jean Rhys, *The Left Bank* foi criticado ao não apresentar uma focalização central da obra por completo; pois, em um primeiro momento, Rhys se propusera a apresentar uma obra centralizada em uma região decadente de Paris, mas boa parte das narrativas se passam em outros lugares, muitos deles remotos e distantes de Paris. O trecho a seguir é da crítica de Staley (1979), quando o autor cita os comentários de veículos de imprensa de grande renome na época, como o *The New York Times*:

A revisão na TLS observou que seus “esboços e estudos de personagens curtos parecem quase provisórios”. A crítica do New York Times aproximou-se das características de seu trabalho, descrevendo seu método como uma rejeição do enredo descritivo, expositivo e estruturado, mas observou que o dela é um “dom de conotação, para captar em um momento tudo o que está por trás da situação e inerente ao personagem”. (STALEY, 1979, p. 24, tradução nossa)¹⁵

Apesar da crítica, Rhys apresenta, já em seu primeiro trabalho, temas que serão principais e recorrentes em sua escrita, como a personagem feminina representada na forma de vítima de uma sociedade cruel, em que mulheres jovens e sem condições financeiras são presas fáceis para homens que as exploram, como é possível observarmos nos contos *Illusion*, *Hunger*, *La Gross Fifi* e *Vienne*, além também de questões raciais, abordadas no conto *Again the Antilles*, que apresenta ao leitor a disputa entre dois homens: de um lado, um proprietário de terras inglês e, do outro, o editor chefe do jornal *Dominica Herald and Leeward Islands Gazette*, que é negro. A disputa acontece por meio de publicação e réplica de cartas no jornal e tem um requinte de humor.

A despeito da temática de gênero abordada por Jean Rhys em sua primeira obra, cabe ressaltar que a posição de vulnerabilidade das personagens femininas constitui um lugar comum referenciado por Staley durante quase toda a sua análise das obras de Jean Rhys. Contudo, sabemos que tal forma de retratar as personagens femininas também compõe um cenário de muita tensão, que, quando dotado de maior profundidade, como em *Wide Sargasso Sea*, confere

¹⁵ No original: The review in TLS noted that her '... sketches and short character studies seem almost tentative'. 8 The New York Times review got closer to the characteristics of her work, describing her method as a rejection of the descriptive, expository, and structured plot, but noted that hers is a '... gift of connotation, to grasp in a moment all that is behind the situation and inherent in the character.

ao romance uma complexidade ainda maior, não sendo capaz somente de representar o maior impacto de sua obra em seus leitores, ou seja, não seria, portanto, a vulnerabilidade de suas personagens o elemento a conferir maior importância ou complexidade a suas obras, mas a forma como a autora passa a retratá-las, utilizando-se de elementos linguísticos e componentes da própria narrativa que são capazes de atribuir diversas possibilidades para a análise de suas obras, e não somente a referência ao lugar de desvantagem ocupado por suas personagens.

Em *Illusion*, por exemplo, há a voz de uma personagem feminina narrando sua amizade com Miss Bruce, uma pintora de retratos inglesa vivendo em Paris há sete anos. Ao mencionar que Miss Bruce permanecera intocada ao longo dos sete anos que esteve morando em Paris, a narradora mostra ao leitor que a personagem exibia apenas o seu lado exterior, o de uma artista fascinada pela beleza.

Podemos observar também, pela descrição da narradora, que se apresenta como amiga de Miss Bruce há dois anos, como a personagem se mostra cética e intocável em relação àqueles que estão a sua volta, principalmente outras mulheres, que, da mesma forma que chamavam atenção de seu olhar artístico, também não estavam à altura de seu senso estético e crítico. O conto tem uma reviravolta quando a narradora vai visitar a amiga e descobre, pela concierge, que Miss Bruce fora internada e não tivera tempo de levar nenhum pertence consigo. A amiga sobe a seu apartamento para recolher algumas camisolas para Miss Bruce e descobre, trancafiado em seus armários, um mundo colorido e sofisticado de vestidos e fantasias, que nada tinham a ver com a Miss Bruce que conhecia e que estivera sempre tão elegante. Em *Hunger*, por sua vez, há, como protagonista, uma jovem abandonada à própria sorte em Paris. Sem condições financeiras para pagar o quarto de hotel e sem dinheiro algum para comprar comida, alimenta-se apenas de pão e café, mas já está sem comer há cinco dias. Neste conto, temos a protagonista retratada de maneira conformada com o destino e já sem forças para tomar posse de sua própria existência.

Já em *La Gross Fifi*, a personagem Roseau relata seu desamor à excêntrica Fifi, uma prostituta que vive no quarto ao lado, no mesmo hotel aterrorizante e asqueroso. O conto é narrado em terceira pessoa e descreve a aproximação de Fifi e Roseau, quando Fifi presta solidariedade à vizinha de quarto ao notar que a outra não parece estar bem. Ao simpatizar com as confissões de sua nova amiga, Fifi a aconselha a encontrar um homem mais refinado. Contudo, mantém um relacionamento conturbado com um gigolô. Ao final do conto, Fifi morre esfaqueada pelo amante, trazendo ao conto certa ironia, uma vez que Roseau parece estar em conformidade com seu destino quando se mostra vulnerável diante dele, mesmo que Fifi a tenha incentivado a achar um homem diferente. Além disso, também é importante ressaltar que o

nome da protagonista, Roseau, é uma referência clara às origens de Jean Rhys, configurando o nome da capital de sua terra natal, a Dominica.

Vienne, por sua vez, é a última narrativa da obra. Conta a história do casal Francine e Pierre e se passa no contexto posterior à Primeira Guerra Mundial. Narrada em primeira pessoa por Francine, a narrativa descreve a percepção da protagonista feminina dos acontecimentos e aspectos da aristocracia europeia. A despeito do olhar da personagem para os componentes do cenário do conto, Staley (1979) também nos chama atenção para a forma como a personagem olha para as outras personagens femininas que figuram na obra, as acompanhantes dos amigos de seu marido, como todas aquelas mulheres que, ainda que atraentes e charmosas à primeira vista, não passavam de vítimas e meros adereços ao lado dos homens, poderosos e detentores de dinheiro. O marido de Francine trabalha para os japoneses do Conselho dos Aliados, num ramo sombrio de transações financeiras. A vida do casal é regada a vinhos e ambientes sofisticados, até que Francine, deslumbrada por seu estilo de vida, tem um pressentimento e questiona o marido a respeito do quanto ele estaria lucrando. Ao ser questionado, Pierre alega estar fazendo bastante dinheiro e que o pessimismo de sua mulher traria má sorte aos negócios. O casal se muda para Budapeste, onde Francine descobre estar grávida. Pierre finalmente confessa à esposa que não possui mais dinheiro, que seus negócios ruíram e que poderia ser preso. Francine o pega com uma arma, prestes a se matar. É nesse momento que a protagonista consegue convencê-lo do contrário e os dois fogem das autoridades, começando aí uma vida errante pela Europa. A despeito da pauta racial em *The Left Bank*, há, em *Again the Antilles*, uma disputa entre Papa Dom e Mr. Musgrave, narrada em terceira pessoa. Papa Dom seria o editor do jornal *Dominica Herald and Leeward Islands Gazette*, em Roseau. Além disso, é descrito como *a coloured man*, e isso, segundo o narrador, o teria tornado um homem amargurado. Além disso, Papa Dom também seria um homem contra as manifestações religiosas da Igreja Católica e Anglicana que estariam ganhando força na Dominica.

O conto começa descrevendo um ataque que Papa Dom sofrera em sua residência por fiéis religiosos após tecer severas críticas a um edifício religioso que estava sendo erguido na região. Passado o incidente, há de imediato a disputa entre Papa Dom e Mr. Musgrave, que se dá no âmbito escrito, por meio de uma coluna para cartas de leitores do jornal de Papa Dom. Mr. Musgrave é descrito como um senhor inglês, dono de uma plantação de cana de açúcar e lima. De forma quase humorística e irônica, a disputa se desenrola conforme Mr. Musgrave responde às críticas de Papa Dom citando referências como Shakespeare. De acordo com o editor, Mr. Musgrave teria cometido um ato de tirania, que permanece sem detalhes mais explícitos. O conto termina de forma súbita, com o narrador questionando se deveria ler

novamente o jornal. As cartas são marcadas por posicionamentos de questões raciais referentes um ao outro, tendo Mr. Musgrave inclusive utilizado o termo *damn niggers* em uma delas. Logo, Rhys mostra, em seu conto, já um rascunho de uma disputa no âmbito do discurso entre duas personagens marcadas pela identidade racial, da mesma forma que virá a fazer novamente, de forma mais complexa e desenvolvida, em *Wide Sargasso Sea*, com Antoinette e o marido.

Jean Rhys publicaria ainda *Quartet*, em 1928. Este livro encena muitos aspectos que a crítica da autora atribuiu à sua vida pessoal, como um *ménage à trois*. Após a prisão de seu marido, Leglet, por espionagem, Jean Rhys se viu sozinha e desamparada, e foi quando começou a se envolver romanticamente com Ford Madox Ford, que também era casado. É, de algum modo, a tensão de um triângulo amoroso que se apresenta nessa segunda obra. Desta vez, temos Marya Zeli, uma jovem das Índias Ocidentais que costumava atuar como cantora de corais na Inglaterra antes de se mudar para Paris com seu marido, Pole. Após Pole ser mandado para a prisão por vender objetos roubados, Marya é deixada ao seu próprio destino até receber a proposta de se mudar para a casa do casal Heidler. O casal era formado por um homem rico já de certa idade e a esposa. O fato é que Marya seria a amante do senhor Heidler numa espécie de acordo comum com a esposa. A tensão do romance vai se agravando conforme Marya luta entre revolta e abandono, apaixonando-se e se entregando ao senhor Heidler. Ao final do romance, Pole consegue sair da prisão; contudo, ao descobrir a verdade sobre a vida que a esposa estivera levando durante o tempo seu na cadeia, Marya é abandonada pelo marido e acaba sem nenhum de seus companheiros.

Nessa obra, apresentam-se as inseguranças do abandono e a incapacidade de prover do próprio sustento. A situação de Marya é considerada complexa por fazer referência às adversidades enfrentadas por mulheres imigrantes em uma sociedade em que os lugares hegemônicos, principalmente na época do romance, eram ocupados majoritariamente por homens, que reduziam as mulheres apenas a meros objetos sexuais, ornamentais e de companhia. A partir do momento em que a personagem feminina não possui mais qualquer recurso para sobreviver, o destino seria a prostituição e a miséria ou se entregar à proteção de outro homem, mesmo sendo esse comprometido. O romance ganhou uma adaptação cinematográfica em 1981, estrelando Isabelle Adjani no papel principal de Marya Zeli, e Maggie Smith e Alan Bates, nos papéis de Senhor e Senhora Heidler.

After Leaving Mr. Mackenzie, segundo romance de Jean Rhys, publicado em 1930 é outro romance que a autora representa a personagem principal de forma insegura. O romance é dividido em três partes, assim como *Wide Sargasso Sea*; contudo, é narrado em terceira pessoa. Também se passa em Paris e traz a protagonista Julia Martin, que, assim como Marya Zeli de

Quartet, estava em uma situação miserável sem um homem para mantê-la. No caso de Julia, a personagem era financiada por um ex-amante, Mr. Mackenzie, com o qual havia rompido havia seis meses. Certa tarde, Julia recebe mais um cheque do ex-amante e uma carta dizendo que aquele seria o último cheque que receberia. A partir de então, viaja a Londres em busca de algum homem que pudesse sustentá-la, chegando a ter um caso com Mr. Horsfield, que também não acaba bem. Em *After Leaving Mr. Mackenzie*, vemos a personagem feminina revoltada por sentimentos de autocomplacência, vitimização e desespero, que a fazem cometer atos desesperados, como seguir o próprio Mr. Mackenzie após ele suspender os cheques, até partir em busca de outro amante, sempre carregando consigo o desespero e a incerteza de ainda ser capaz de conquistar algum homem em função de sua idade avançada.

Voyage in the dark, por sua vez, lançado em 1934, quando Jean Rhys havia retornado à Inglaterra após uma vida de peregrinações pela Europa e uma longa viagem de volta à Dominica, curiosamente, igualmente estabeleceria, segundo a crítica, relação com muitos aspectos da vida pessoal da autora, uma vez que sua protagonista, a jovem Anna Morgan, de 19 anos, também é caribenha e se muda para a Inglaterra. Assim que Anna deixa a escola, sua mãe para de sustentá-la, o que faz com que ela passe a trabalhar como parte integrante de um coral. Mais tarde, Anna é seduzida por um homem mais velho, Walter Jeffries, que se oferece para mantê-la financeiramente. Contudo, assim que Walter dispensa a jovem Anna, ela passa a viver um pesadelo, envolvendo-se com a prostituição e passando até por um aborto ao final do romance. O aborto e a prostituição representados na narrativa também são partes traumáticas da vida da própria Jean Rhys, que acabou se envolvendo com alcoolismo em função de relações amorosas frustradas após embarcar em sua carreira artística, como escreve a jornalista Lesley McDowell em seu artigo *Jean Rhys, Prostitution, alcoholism and the mad woman in the attic*, publicado em janeiro de 2014.

Por fim, *Good Morning, Midnight*, de 1939, ao contrário de *Voyage in the dark*, que se passa na Inglaterra, volta a ser ambientado em outra parte da Europa e traz a heroína Sasha Jansen. Após um casamento infeliz e a perda de um filho, Sasha retorna à Paris. A partir daí, a protagonista é assombrada pelo passado e se envolve com um gigolô, que se engana ao pensar que ela teria dinheiro. Com a publicação de *Good Morning, Midnight*, Jean Rhys desaparece, e muitos chegaram a pensar que ela estaria morta, uma vez que seus livros também não estariam mais sendo impressos. Quando encontrada, finalmente, Rhys estaria trabalhando em seu último e mais complexo romance, *Wide Sargasso Sea*. Sua heroína, ao contrário de todas as anteriores, estaria diretamente relacionada à afirmação de uma identidade caribenha, racial e feminina, que, inclusive, dialogava com outra obra de autoria feminina e de grande prestígio

no cenário mundial da literatura. Embora *Wide Sargasso Sea* seja um marco nos estudos pós-coloniais, feministas e de literatura inglesa e caribenha, no Brasil, o nome e a obra de Jean Rhys ainda permanecem desconhecidos pela maioria dos leitores, talvez pela complexa veiculação de discursos não hegemônicos nos centros dos principais debates em nossa sociedade, apesar de tópicos como o feminismo e o movimento negro estarem ganhando cada vez mais destaque em nossa sociedade.

Em âmbito acadêmico, não são muitos os trabalhos desenvolvidos acerca do romance em nosso país, com exceção de estudos como o de Vera Helena Gomes Wielewicki (1992), que investiga, em sua dissertação de mestrado, “*Say nothing and it may not be true*”: *focalization and voice in Wide Sargasso Sea*, os silêncios relacionados à protagonista, dialogando com as teorias de focalização e voz narrativa de Gerard Genette. Além do trabalho de Wielewicki, também podemos citar o artigo de Shirley de Souza Gomes Carreira (2012), *Gênero, Identidade e Poder: Uma Reflexão sobre Vasto Mar de Sargaços, de Jean Rhys*, em que autora afirma que “o romance de Rhys demonstra como o sistema patriarcal não só impunha à mulher um papel de subalternidade, mas também imputava ao homem obrigações tais que também cerceavam a sua independência e liberdade”, e discorre sobre a posição desprivilegiada de Bertha e a conduta problemática de Rochester no romance. Também destacamos o trabalho de Naylane Araújo de Matos (2018), intitulado *A tradução brasileira de Wide Sargasso Sea, de Jean Rhys: uma crítica feminista pós-colonial*, em que a autora discute a importância de uma tradução engajada para que a obra seja contemplada e lida com todo seu potencial, pois, segundo Matos, a tradução feita por Léa Viveiros de Castro, ainda que demonstre cuidado na tradução de termos que abarquem toda a nomenclatura e a questão racial do texto de Rhys, deixa um pouco a desejar quando analisamos a forma com que as personagens femininas são representadas no texto traduzido. Segundo Matos:

As alterações no texto traduzido ocorrem mais facilmente quando se trata da imagem de personagens femininas. Há diversas alterações negativas na imagem de Antoinette, sua mãe e principalmente de Christophine. Enquanto que a imagem do marido ou não se afasta do texto fonte ou é valorizada. (MATOS, 2018, p. 106-107)

Em âmbito internacional, é importante mencionar obras como a de Molly Hite (1989), *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*, em que a autora apresenta sua análise de personagens e obras escritas por autoras como Jean Rhys, Alice Walker e Margaret Atwood. Seu livro é dividido em uma introdução e quatro capítulos, sendo o primeiro intitulado *Writing in the Margins: Jean Rhys*. Neste capítulo, Hite

(1989) aprofunda seu debate acerca das personagens femininas de Jean Rhys, bem como sua tão revisitada e polêmica questão autobiográfica. A autora ainda menciona o termo *Rhys woman* para fundamentar seu debate acerca das protagonistas de Rhys, definindo-as como financeiramente dependentes de uma figura masculina. A autora, no entanto, também coloca no centro de seu debate que Jean Rhys não somente escreveu sobre personagens femininas marcadas por essa dependência, como também discorreu sobre “os horrores do isolamento psicológico”.

No que tange às questões étnicas e de gênero, há trabalhos importantes que auxiliam em uma leitura mais crítica de suas personagens, como o estudo de Thomas F. Staley (1979), *Jean Rhys A Critical Study*. Trata-se de uma referência nos trabalhos e artigos sobre a carreira e a crítica literária de Jean Rhys, sendo o primeiro a ser publicado sobre a autora. Nele, Staley não só apresenta Jean Rhys de forma detalhada ao leitor, mas também faz uma leitura crítica de obras publicadas da autora, como *The Left Bank*, *Quartet*, *After Leaving Mr. Mackenzie*, *Voyage in the dark*, *Good Morning*, *Midnight* and *Wide Sargasso Sea*.

Rhys também contou com a leitura de nomes consagrados na área dos estudos pós-coloniais, como Gayatri Spivak (1985), em *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*. Em seu texto, Spivak problematiza a leitura das autoras Sandra Gilbert & Susan Gubar da personagem Berth Mason, que a sintetizam como o “duplo” de Jane Eyre, mais especificamente, sua “*dark double*”, em termos psicológicos. De acordo com Spivak, a obra de Brontë imprimiria uma visão feminista, porém ainda imperialista, representando de forma negativa a personagem crioula e colonizada Bertha Mason, ao passo que favorece Jane, uma personagem branca e europeia, para que ela venha a ser tornar, no final do romance, a “heroína feminista”.

Assim como o trabalho de Spivak, ao qual retornaremos ao longo deste estudo, há também a obra de Elaine Savory (1999), *Cambridge Studies in African and Caribbean Literature - Jean Rhys*, publicada pela Cambridge University Press, cujas considerações dialogam com o presente trabalho. Savory, em seu estudo, faz considerações não só sobre o romance, mas também sobre outras personagens e sobre a escrita de Jean Rhys. Trata-se de uma introdução ao trabalho da autora, detalhando seu percurso literário e analisando algumas de suas personagens femininas, incluindo a protagonista de *Wide Sargasso Sea*.

Diante do exposto até aqui, gostaria de indicar a divisão da dissertação. O presente trabalho pretende fazer uma leitura crítica de *Wide Sargasso Sea*, sob a perspectiva do isolamento físico e psicológico ao qual a heroína é submetida, sob três perspectivas: 1) da representação feminina e da loucura; 2) da voz masculina na obra e 3) das questões coloniais e

raciais no romance. Contudo, antes de desenvolvermos os temas propostos, faz-se importante destacar que o isolamento é uma das temáticas centrais do romance de Jean Rhys. Tal perspectiva de análise se relaciona ao que observou Molly Hite (1989, p. 20), quando afirmou que Jean Rhys “não escreve sobre a ‘mulher’” e que seus romances “estão longe de serem exercícios de narcisismo literário feminino”. Segundo ela, o que Rhys traz em sua obra é algo mais “palpável”, como “o horror do isolamento psicológico”.

Neste primeiro capítulo, separamos sua obra de sua vida pessoal, mesmo que mencionando muitos fatos que se assemelham aos seus enredos, como veremos ao nos debruçarmos sobre suas principais personagens femininas, além da heroína do romance em questão. Já no segundo capítulo, analisaremos a noção de histeria em sua relação com representação feminina no romance. A loucura é uma das chaves fundamentais para a análise da personagem Antoinette e da exclusão feminina na obra, uma vez que, desde o romance de Brontë, ela fora representada e apresentada ao leitor, justamente, como uma mulher louca. O trabalho mostra como a questão da loucura é construída no romance, além da problematização de conceitos que associavam a loucura às mulheres na época em que *Wide Sargasso Sea* é contextualizado; faz uma análise crítica e feminista da forma como a protagonista é representada no romance; e, por fim, apresenta como a questão do gênero aparece também diretamente como pressuposto para a dominação e marginalização dessa personagem. No terceiro e último capítulo, discorreremos sobre o discurso masculino na obra, ou seja, sobre a voz de Mr. Rochester no romance de Rhys. Nesse capítulo, nosso objeto de análise é a forma como se dá a dualidade entre as vozes de Antoinette e seu marido; a forma como o antagonismo entre as duas vozes é construído; o que ele expressa ao leitor em relação às questões de gênero presentes na obra e todas as suas particularidades, que contracenam juntas no romance quase de maneira teatral.

2.2 “Entre vida e obra”

Ao nos debruçarmos sobre a ficção, os estudos críticos e as biografias da escritora Jean Rhys, é muito comum nos depararmos com o debate polêmico de sua autoficção. Toda a crítica literária que se preocupa em analisar de forma profunda suas obras e personagens tem a complexa tarefa de mover-se na relação ambígua entre autoria e ficção. Isso acontece em virtude da recorrência com que os acontecimentos e elementos da vida real de Jean Rhys aparecem em sua obra, seja em personagens com a mesma origem caribenha da autora, como é o caso de Antoinette de *Wide Sargasso Sea*, ou até mesmo com o sentimento de abandono e

desespero que acompanha personagens como Julia Martin, de *After Leaving Mr. Mackenzie*. A autobiografia ocupa um dos eixos centrais do debate de questões que Jean Rhys também traz em sua obra, como a subordinação feminina, a loucura e a questão racial, uma vez que todas essas questões teriam acompanhado a autora, segundo relatos biográficos, desde muito antes de ela iniciar o seu processo criativo de escrita e consolidar o seu estilo literário. De todo modo, vale ressaltar que a autora estava trabalhando em uma autobiografia ao falecer, que fora publicada postumamente, intitulada *Smile, Please: An Unfinished Autobiography* (1979). Nela, a primeira parte do livro introduz os anos mais jovens da autora, bem como sua infância na Dominica, enquanto a segunda parte se encarrega de relatar aspectos de sua vida adulta.

Os estudos de Thomas F. Staley (1979), *Jean Rhys A Critical Study*, e de Elaine Savory (1999), *Cambridge Studies in African and Caribbean Literature – Jean Rhys*, dialogam com as questões a serem aprofundadas neste trabalho, além de terem extrema relevância no âmbito da relação entre autobiografia e ficção em Jean Rhys. O trabalho de Thomas F. Staley traz, como objeto principal, a biografia de Rhys, sua origem, bem como as principais questões pessoais da autora, relacionando os fatos de sua vida a elementos de sua obra, datando e situando o leitor em uma linha do tempo, enquanto o trabalho de Elaine Savory, por sua vez, preocupa-se, de forma integral, apenas com a obra, perpassando a questão autobiográfica como um aspecto associado à sua escrita, à sua forma de fazer ficção. Gostaria de percorrê-los antes de avançar à leitura da obra, com o auxílio de considerações de François Dosse (2015), em *O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida*.

O trabalho de Staley se anuncia como o primeiro a trazer um estudo completo da autora já em suas páginas iniciais. Trata-se de um estudo crítico organizado em sete capítulos. Em seu primeiro capítulo, o autor conta a história de Jean Rhys, apresentando-a ao leitor desde suas origens, enquanto, nos demais capítulos, apresenta-nos com profundidade toda a crítica e a análise acerca da produção literária da autora. Cada capítulo é nomeado com uma obra de Rhys e destina-se inteiramente à abordagem de suas principais temáticas. Dessa forma, há um prefácio, em que o autor situa seu lugar de análise e todos os elementos que ele julga como essenciais para a compreensão da escrita e das temáticas de Jean Rhys; um primeiro capítulo, *Art and Experience*, voltado à biografia da autora; e, seguindo a ordem cronológica de suas publicações, há um capítulo encarregado de abordar as seguintes obras: *The Left Bank*, *Quartet*, *After Leaving Mr. Mackenzie & Voyage in the Dark*, *Good Morning*, *Midnight*, *Wide Sargasso Sea*; e um último capítulo intitulado *The Later Writing*, destinado à repercussão, ao reconhecimento de Jean Rhys após a publicação de *Wide Sargasso Sea*.

Segundo as palavras de Staley, seu objetivo está em traçar as primeiras linhas de um diálogo crítico sem se preocupar em listar contribuições de Jean Rhys para a ficção moderna, muito menos desenvolver uma tese com abordagem específica. Traz, logo em seu primeiro capítulo, a biografia de Jean Rhys com a justificativa de que seria necessário saber sobre sua vida e suas influências para que o leitor fosse capaz de fazer uma leitura, na perspectiva do autor, mais completa das obras da autora e de suas realizações. Para a concretização do estudo crítico de Staley, a própria Jean Rhys foi entrevistada duas vezes.

No primeiro capítulo, o autor retoma sua intenção de trazer, logo de início, a biografia de Jean Rhys em um primeiro plano, “ao invés de tratá-la como pano de fundo para seu trabalho” (STALEY, 1979, p. 1, tradução nossa), e ainda enfatiza “a importância de entendermos o mundo que Rhys viveu para apreciarmos mais plenamente o mundo que ela estaria prestes a criar em sua obra” (p. 1). Após os primeiros esclarecimentos, somos convidados, então, a imergir no mundo de Jean Rhys retratado por Staley. Inicialmente, não nos deparamos apenas com os fatos iniciais da vida da autora, mas somos também convidados a visualizar, de maneira topográfica, a paisagem que seria cenário e palco para suas obras, a Dominica. Tomamos conhecimento de sua história de colonização, uma história que é classificada como “sangrenta” pelas palavras do autor, como podemos observar no excerto a seguir:

Dominica fica no extremo sul das Ilhas de Sotavento das Pequenas Antilhas, ao sul de Guadalupe e ao norte da Martinica, logo acima do paralelo I 5 °. O primeiro europeu a pisar na ilha e a registrar foi Colombo em 1493. É uma ilha com uma história atormentada e sangrenta; os caribenhos nativos lutaram contra os invasores europeus por vários séculos, mas, uma vez que os franceses se firmaram, eles lutaram para frente e para trás com os ingleses por mais de meio século, até que os ingleses finalmente prevaleceram em 18-15. Durante o século XIX, Dominica passou de uma sociedade escrava a uma colonial, mas a língua dominante da ilha permaneceu o dialeto francês. Uma ilha de vegetação exuberante e beleza natural dramática, é coroada por picos vulcânicos entre os quais são esculpados desfiladeiros profundos onde os rios correm através da densa floresta, passando por praias de coral em um mar azul-turquesa límpido. Imagens desta ilha primitiva e bela aparecem fugazmente nos romances de Rhys e finalmente dominam em *Wide Sargasso Sea*. (STALEY, 1979, p. 2, tradução nossa)¹⁶

¹⁶ No original: Dominica lies southernmost of the leeward islands of the Lesser Antilles, south of Guadeloupe and north of Martinique, just above the I 5° parallel. The first European to have set foot on the island and recorded it was Columbus in 1493. It is an island with a tormented and bloody history; the native Caribs fought off the European invaders for several centuries, but once the French got a foothold they battled back and forth with the English for over half a century, until the English finally prevailed by 1815. During the nineteenth century Dominica passed from a slave to a colonial society, but the dominant language of the island remained a French patois. An

A família de Rhys é, curiosamente, dissecada neste primeiro capítulo, como se fosse intenção do próprio autor fazer com que relacionássemos, de imediato, sua árvore familiar com a de sua personagem Antoinette Cosway. Rhys seria a quarta filha de cinco irmãos, filhos de Rhys Williams e Minna Lockhart. Segundo Staley, o pai de Jean era galês e havia estudado para ser médico em Londres e, de acordo com o autor, teria vindo à Dominica para adquirir prática. Minna, por outro lado, é unicamente associada à sua linhagem crioula; o termo *a third-generation Dominican Creole* (p. 2) é utilizado pelo autor para ilustrar a ascendência dela, estrategicamente indicada para que Staley pudesse enfatizar o quanto a herança crioula de Jean Rhys seria de extrema importância e constantemente revisitada na obra da autora. Jean é retratada como uma criança que nunca tivera uma relação próxima com os irmãos, mas que estaria sempre envolvida em atividades familiares. Sobre a juventude de Rhys, o autor nos informa que Jean demonstrara aspirações de se tornar freira, tendo até frequentado uma escola de convento de freiras católicas e se tornado muito próxima da madre superior. Nesse momento, há a menção às principais influências para suas inclinações de se tornar freira, sua preparação religiosa no convento e seu conhecimento da cultura “Negro”, que Jean supostamente teria adquirido por meio de seus empregados. Ademais, Staley ainda pontua que, durante sua juventude, Jean teria sido capaz de narrar uma convivência sem conflitos entre ambas as culturas, a católica e a cultura Negro. Porém seus pais não se mostravam muito entusiastas com sua forte devoção religiosa, chegando até a desmotivá-la em alguns momentos. A forma fechada e introspectiva com que Jean Rhys é retratada pelo autor cede espaço também à abordagem de outros conflitos pessoais da autora que, posteriormente, ilustrariam suas obras, como sua insegurança e sua passividade, que, de acordo com Staley, seriam frutos dos medos de sua adolescência:

Seus encontros posteriores com a exploração na Inglaterra e na Europa, combinados com o papel doméstico e passivo esperado das mulheres brancas na Dominica, foram fontes de tensão constante dentro dela. Embora eventualmente se lembrasse de seus anos na ilha com alguma nostalgia, ela reconheceria, no entanto, que, em ambos os mundos, a agressão masculina era um denominador comum, por mais diferente que fosse a forma que assumisse. Isso não quer dizer que suas ansiedades foram criadas apenas por um conflito homem-mulher, mas sim que ela reconheceu muito cedo o papel conflitante e

island of lush vegetation and dramatic natural beauty, it is topped by volcanic peaks between which are carved deep gorges where rivers run through the dense forest past coral beaches into a limpid turquoise sea. Images of this primitive and beautiful island appear fleetingly in Rhys's novels and finally dominate in *Wide Sargasso Sea*.

instável das mulheres e quão pouco sua natureza era compreendida pelos homens. Um dia, em Paris, na década de 1920, ela foi ao Shakespeare and Co. de Sylvia Beach e encontrou um livro sobre psicanálise, mas para ela o homem que o escreveu estava certamente errado. Ela esperava então que algum dia um homem escrevesse sobre as mulheres de forma justa - uma esperança não realizada que lhe deu outro impulso para escrever. (STALEY, 1979, p. 4, tradução nossa)¹⁷

Apesar de Staley mencionar e dar espaço aos conflitos relacionados às questões de gênero, que também têm espaço relevante na obra da autora, o autor aborda essa questão de forma muito rasa em seu primeiro capítulo, como é possível percebermos a partir do trecho acima, não mencionando nada a respeito do abuso sexual que Jean Rhys teria sofrido durante a juventude, por volta de seus 14 anos. Os detalhes deste episódio podem ser encontrados em um caderno de anotações que Rhys escreveu à mão, documento que contém aproximadamente 112 páginas e foi escrito durante o processo de elaboração de *Good Morning, Midnight*, em 1938. As partes referentes ao abuso sexual estão entre as mais confusas deste documento, uma vez que a autora teria feito muitas anotações nas margens superior e inferior e até mesmo escrito palavras por cima, ao lado e abaixo de outras palavras. Segundo Jean Rhys, tal ocorrido teria permanecido em total esquecimento por quase 30 anos em sua mente; em função da relação complicada que a autora tinha com sua mãe, a rigidez de sua educação católica e o sentimento de culpa, Rhys teria se tornado, segundo ela, muito boa em esquecer as coisas.¹⁸

Ao mencionar que “isso não quer dizer que suas ansiedades foram criadas apenas por um conflito homem-mulher, mas sim que ela reconheceu muito cedo o papel conflitante e instável das mulheres e quão pouco sua natureza era compreendida pelos homens”¹⁹ (p. 4), Staley nos apresenta, mais uma vez, de forma sutil, os conflitos entre Jean Rhys e sua mãe, como também o recorrente sentimento de punição e culpa que a atormentava, possivelmente em detrimento do episódio traumático envolvendo seu abuso, uma vez que seu relacionamento

¹⁷ No original: Her later encounters with exploitation in England and Europe, combined with the domestic and passive role expected of white women in Dominica, were sources of constant tension within her. Although she would eventually recall her years on the island with some nostalgia, she would nevertheless recognize that in both worlds masculine aggression was a common denominator, however different the form it would take. This is not to say that her anxieties were created solely by a male-female conflict, but rather that she recognized very early the conflicting and unstable role of women and how little their natures were understood by men. One day in Paris in the 1920s she went into Sylvia Beach's Shakespeare and Co. and found a book on psychoanalysis, but to her the man who wrote it was surely wrong. She hoped then that someday a man would write about women fairly-an unfulfilled hope which provided her with another impulse to write.

¹⁸ Em *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma* (2007), Patricia Moran descreve, de forma detalhada, os efeitos psicológicos do trauma sofrido por Jean Rhys em decorrência do ocorrido durante sua juventude; as informações mencionadas neste parágrafo também foram extraídas da obra de Moran.

¹⁹ No original: This is not to say that her anxieties were created solely by a male-female conflict, but rather that she recognized very early the conflicting and unstable role of women and how little their natures were understood by men.

distante e complicado com a mãe, somado aos episódios de punição, em que sua mãe batia nela, e à sensação de exploração e dominação masculina teriam gerado um sentimento de ansiedade muito além daquilo que ela pudesse compreender. Logo, podemos entender a forma isolada e distante como Rhys é retratada por Staley como uma estratégia de escape e fuga. Além disso, Jean Rhys acreditava que um dos motivos pelos quais sua mãe não a queria da mesma forma que a seus irmãos era o fato de ela ser aquela com a pele mais clara dentre os filhos. De acordo com Staley, a juventude na Dominica teria formado “a inquietação de sua identidade”²⁰ (p. 4) de Jean Rhys, uma vez que todos os conflitos que já se estabeleciam diante da autora ainda em sua infância e adolescência seriam revisitados no futuro ao longo de sua carreira literária. Em relação ao primeiro contato de Rhys com a escrita, o autor menciona que a autora teria começado a escrever poesia ainda na adolescência. Staley destaca uma poética sensível e ainda aponta as palavras “mar”, “dormir” e “silêncio” como as favoritas da jovem autora, apontando para elas como reflexos de uma fase marcada por um tormento cuja fonte ela não conseguiria encontrar. Anos mais tarde, após colocar em seu diário os traumas consequentes do abuso que sofrera, saberíamos que Rhys, na verdade, havia sentenciado tais recordações ao esquecimento.

Sobre os impactos e fatos acerca da mudança de Rhys para a Inglaterra, o autor data que ela teria se mudado em 1910, aos 16 anos de idade, e que sua ficção estaria para revelar “os sentimentos ambíguos que ela carregava de sua infância e adolescência” (p. 5), que seriam também “moldados pelas dificuldades que ela experienciou na Inglaterra”. Ao instalar-se em terras Inglesas, mais precisamente em Cambridge, na casa de sua tia Clarice Rhys Williams, Staley menciona que Rhys teria demonstrado certa empatia por aqueles que eram considerados oprimidos, utilizando-se do termo *underdog* (p. 5) para tal categorização. Após abandonar a escola *Perse School*, na qual sua tia a teria matriculado, Rhys passou a frequentar a *Royal Academy of Dramatic Art* (RADA) em Londres, onde estudou dança e atuação. O estudo crítico centraliza este momento como uma mudança enorme também na vida familiar de Rhys, pois seu pai havia falecido pouco tempo depois de ela se mudar para a Inglaterra, e sua mãe se encontrava muito doente. Além disso, sua mãe se opusera à decisão da filha de abandonar os estudos para se tornar artista, e as condições financeiras da família estavam precárias após a morte de seu pai. Todavia, o autor ainda chama nossa atenção para o fato de este ser o ponto em que Rhys passa a observar as outras mulheres ao seu redor, aquelas que se encontravam em situações tão ruins quanto a sua, mulheres sem qualquer tipo de treinamento ou condições financeiras para suportar as hostilidades e os perigos de uma sociedade dominada pela força de

²⁰ No original: “restlessness of her identity”.

exploração masculina, além de serem imigrantes e tão exiladas quanto ela própria. A partir daí, a carreira artística de Jean Rhys tem seu pontapé inicial. Ela começa a trabalhar em trupes itinerantes por cidades pequenas por todo Reino Unido. O autor nos traz uma breve descrição física da jovem Rhys nesse momento de sua vida:

Como uma jovem atraente com belos olhos verdes, um rosto indefinidamente exótico, uma figura delicada e bem proporcionada, ela tinha feições atraentes para o palco. Aqueles que a conheceram nos anos 20 e 30 a descreveram como impressionante. Se sua voz fosse mais forte e sua personalidade mais aberta, ela poderia ter tido uma carreira de sucesso como atriz. (STALEY, 1979, p. 6, tradução nossa)²¹

Apesar do glamour do meio artístico, isso não era o bastante para colocar em segundo plano toda a falta de respaldo financeiro da autora, que também descreve lugares com uma infraestrutura barata em que viveu durante esses anos. Após pouco tempo exercendo suas atividades artísticas, a vulnerabilidade financeira acabou por arruinar todas as expectativas de Jean Rhys, principalmente o fato de, segundo o autor, Jean não ser uma artista com presença de palco suficiente para encarar papeis mais dramáticos provavelmente; pelo contrário, Rhys teria sido capaz de esconder-se muito bem entre o coro. Ademais, Rhys, descrita como uma mulher inocente e sem muita experiência, assim como as outras garotas em sua situação, é apresentada como vítima fácil para homens ricos e influentes que frequentavam os espetáculos. Observa-se, então, a relação direta entre criação e dependência financeira nesse momento em que o autor nos apresenta as consequências de uma criação em um ambiente protegido e sem treinamento adequado para enfrentar as hostilidades de uma sociedade europeia, isso somado à ambiguidade que a figura masculina tinha para Jean Rhys, que, até então, para a autora, era relacionada a uma imagem que, supostamente, não deveria se colocar diante dela como uma ameaça ou de forma que a amedrontasse, além de prover financeiramente, de acordo com as expectativas sociais estabelecidas previamente para homens e mulheres do contexto social em específico em que Rhys nasceu. Porém, também há menção à forma com que os homens são retratados em sua obra, em função das circunstâncias experienciadas por ela durante a infância:

Podemos ver claramente uma fonte da atitude amarga para com os homens descrita em seus romances, refletindo sobre essas circunstâncias com as quais ela foi confrontada tão cedo em sua vida e o contraste severo que elas devem

²¹ No original: As an attractive young woman with beautiful green eyes, an indefinably exotic face, a delicate and well-proportioned figure, she had the appealing features for the stage. Those who knew her in the twenties and thirties have described her as striking. Had her voice been stronger and her personality more open, she might have had a successful career as an actress.

ter representado para uma jovem em um ambiente tão protegido. Suas imagens infantis da figura masculina como protetora não eram necessariamente estáveis, como ela registra em outros lugares, mas por mais ambígua que fosse a figura masculina em sua infância, sua primeira experiência na Inglaterra comprovou as qualidades malévolas. Essas experiências também reforçaram sua dependência feminina e dominação masculina como um fato da vida. A dominação masculina está intimamente ligada à dependência financeira; portanto, o dinheiro se torna um tema de grande importância e tem grande significado psicológico e social na obra de Rhys. (STALEY, 1979, p. 7, tradução nossa)²²

Assim como mencionado no excerto acima, o dinheiro aparece como um aspecto recorrente em suas obras e está diretamente relacionado à questão da exploração de suas personagens femininas, mas não só em âmbitos de gênero, pois esta temática também está estritamente atrelada às questões raciais e, portanto, coloniais, que Jean Rhys nos propõe em sua obra. Quando vemos um Mr. Rochester que se preserva de forma anônima e aliena sua esposa, confinando-a e também tomando posse de seus bens, percebemos que o único recurso capaz de atribuir um destino diferente às personagens de Rhys seria o sucesso financeiro, se não fosse pelo sentimento constante de autocomplacência de suas personagens que faz com que elas se sujeitem à condição de eternas vítimas da má conduta masculina. Todas as suas personagens sabem, assim como a própria Jean Rhys o sabia, que as figuras masculinas com as quais elas estavam se relacionando não lhe conferiam uma condição semelhante para que a relação não se desenvolvesse no âmbito exploratório, mas o desespero, o sentimento de solidão e isolamento como sintomas do exílio fazem com que “o pertencer” pareça a única forma de preencher as lacunas da trajetória traumática de suas personagens.

Ao nos debruçarmos sobre o estudo crítico de Staley (1979), é como se fôssemos induzidos, de forma silenciosa, a relacionar toda a trajetória de Jean Rhys com a sua obra, como se o drama e os traumas de sua vida estivessem sendo retratados de forma fiel e direta por meio de suas personagens, sem considerar que algumas informações foram/podem ter sido omitidas pela própria Rhys, que já confessou ela mesma ter acessado memórias esquecidas muito tempo depois da publicação de algumas de suas principais obras. Sendo assim, Staley parece

²² No original: We can see fairly clearly one source of the bitter attitude toward men described in her novels by reflecting on these circumstances with which she was confronted so early in her life and the harsh contrast they must have presented to a young girl from such a protected environment. Her childhood images of the male figure as protector were not necessarily stable, as she records elsewhere, but however ambiguous the male figure was in her childhood, her early experience in England substantiated the malevolent qualities. These experiences also reinforced for her female dependence and male dominance as a fact of life. Male domination is intricately tied with financial dependence; hence money becomes a theme of major importance and has great psychological as well as social significance in Rhys's work.

desconsiderar uma das chaves mais importantes para a leitura das obras de Jean Rhys, principalmente quando nos deparamos com *Wide Sargasso Sea*, que seria o ato performático de sua escrita e o jogo de encenação em que se veem suas personagens. Outro fator na escrita de Staley que pode induzir o leitor a tomar a biografia de Jean Rhys sempre como fonte de criação de suas personagens é a passagem em que o autor menciona que Rhys, após algumas decepções amorosas, voltou a escrever seus sentimentos em um caderno de anotações; que esta, inclusive, seria a primeira vez, desde a sua infância, em que teria voltado a escrever; e que tais memórias serviram para a composição de seu romance favorito, *Voyage in the Dark*.

Os acontecimentos na vida de Jean Rhys são contados em ordem cronológica e, paralelamente, associados à sua produção escrita, como se cada evento e cada data de sua jornada pela Europa estivesse a ser desenvolvido e dissecado em uma obra específica que ela estava destinada a escrever.

Tal fato acontece de forma ainda mais recorrente no estudo crítico em questão, principalmente, quando o autor menciona os eventos que se sucederam durante a vida adulta de Rhys, quando ela passa a se relacionar com outros homens até se apaixonar e passar a levar uma vida errante ao lado de seu primeiro esposo, Jean Lenglet. Ao mencionar sua peregrinação pela Europa, Staley também pontua o quanto o sentimento de solidão, de não pertencimento de Rhys, tomou proporções ainda maiores, levando a autora, inclusive, a desenvolver uma relação nada saudável com o álcool. Apesar disso, referências externas pontuam que, antes mesmo de Rhys se casar ou abandonar por completo sua vida como artista, ela já teria problemas com o alcoolismo; em função de sua solidão na Inglaterra e suas condições financeiras muito ruins, Jean Rhys teria recorrido à prostituição, tendo como consequência drástica um aborto que teria sido fruto de uma relação com um homem mais velho que a sustentava, Lancelot Hugh Grey Smith, financiador aristocrático e o primeiro homem de que Rhys passou a depender financeiramente. Curiosamente, observamos aí mais um fato que não aparece no texto de Staley., porque o abuso e o aborto caracterizam capítulos relevantes para a elaboração de uma figura masculina ambígua para a autora e também ocupam espaços relevantes na obra de Jean Rhys. Se a intenção do estudo crítico seria apresentar a biografia de Rhys para que o leitor pudesse entender a dimensão de suas obras, pode ser um tanto atípico essas informações terem sido omitidas, ainda mais se considerarmos o fato de que a prostituição e o alcoolismo são elementos que também ocupam os espaços em sua literatura. O primeiro capítulo do estudo só menciona a gravidez de Jean Rhys quando ela já está casada com Lenglet e engravida de seu primeiro filho, Owen, que morreu três semanas após o nascimento em 1919, por causas não

mencionadas. Rhys engravida novamente três anos após a perda de seu primeiro filho, em 1921, dando à luz a sua filha Maryvonne.

O início da carreira literária de Jean Rhys acontece somente no começo da década de 1920, quando ela finalmente é apresentada a Ford Madox Ford, seu futuro mentor. Sobre Madox, Staley afirma:

Ford não apenas trabalhou com ela em seus próprios escritos, como também a apresentou à literatura moderna, deu-lhe listas de leitura e cópias da crítica transatlântica e de outras revistas que continham os melhores escritos contemporâneos. Por meio dele, ela conheceu as figuras proeminentes do mundo literário parisiense e, embora permanecesse à margem dessa sociedade, conheceu Joyce e Hemingway. Mais importante, Ford repassou suas histórias com ela, conversou longamente com ela sobre como moldar e dar forma ao assunto. "Ele sabia tudo sobre escrita", disse Jean. (STALEY, 1979, p. 10, tradução nossa)²³

Ford teve impacto significativo na escrita de Jean Rhys, como também no desenvolvimento do seu estilo de escrita. Segundo os aspectos mencionados por Staley, Rhys possuía um estilo muito intuitivo para com o aspecto formal de seus textos, sabendo exatamente como lapidar uma frase ou um parágrafo. A esse respeito, há, não obstante, uma passagem muito curiosa sobre a tão polêmica questão autobiográfica de sua literatura, em que Staley menciona que a autora sempre foi muito honesta em relação ao caráter autobiográfico de sua escrita:

Ela também é muito aberta sobre a natureza autobiográfica de seu trabalho: "Eu sempre começo com algo que sinto ou algo que aconteceu e, no meio, torna-se outra coisa. Eu adiciono e subtraio." É por meio desse processo que ela pega as matérias-primas de sua vida e as transforma, dando-lhes forma e coesão, moldando-as em arte. (STALEY, 1979, p. 10, tradução nossa)²⁴

No excerto acima, vemos uma autora que confirma em parte a autobiografia como característica de sua escrita. Contudo, partindo das considerações acerca dos fatos da vida de

²³ No original: Not only did Ford work with her on her own writing, he introduced her to modern literature, gave her reading lists, and copies of the transatlantic review and other magazines which contained the best contemporary writing. Through him, she met the prominent figures of the Paris literary world, and although she remained at the fringes of this society, she did meet Joyce and Hemingway. More importantly, Ford went over her stories with her, talked to her at great length about shaping and giving form to the subject matter. 'He knew all about writing,' Jean has said.

²⁴ No original: She is also very open about the autobiographical nature of her work: "I always start with something I feel or something that happened and then in the middle it becomes something else. I add and subtract." It is through this process that she takes the raw materials of her life and transforms them, giving them shape and cohesion, molding them into art.

Jean Rhys e das colocações de Staley a respeito desse mérito, somos instigados, talvez, a tomarmos a performance como característica central de sua literatura em vez da autobiografia, ainda mais quando consideramos que a omissão aparece como fator agravante para estabelecermos uma linha temporal fiel ao rigor de veracidade dos fatos da vida de Rhys. Ainda que tenhamos acesso a inúmeros estudos sobre sua trajetória e material literário, cada uma delas retratará a autora de forma peculiar e arbitrária, da mesma forma que a própria autora o faz ao produzir sua literatura, colocando exclusivamente sua perspectiva, moldada pela exclusão, o exílio e a alienação.

Mais uma vez, Jean estaria presa em uma armadilha emocional, relacionando-se afetivamente com seu mentor literário, que era casado, e entrando em um jogo arriscado envolvendo dependência emocional, financeira e desespero. Jean não era a única jovem angustiada que teria se envolvido com Ford, e o relacionamento dos dois, como também nos faz observar Staley, seria temporário. A relação entre Rhys e Ford serviu para confirmar os lugares e papéis que Rhys, enquanto mulher, sempre ocupara: o da vulnerabilidade. O termo *passivity*, no português, *passividade* (p.7), é empregado por Staley para ilustrar ao leitor uma das características mais marcantes de Jean Rhys e de suas personagens femininas, sempre se apresentando aos homens e apresentando suas personagens ao leitor como vítimas da sociedade. Na época em que a autora estava se relacionando com Ford, o marido dela estava preso por atividades suspeitas, trabalhava na época como vendedor de relíquias e artefatos históricos; logo, Jean estava desamparada financeiramente. Este contexto é exatamente o cenário encontrado em *Quartet*, primeiro romance de Jean Rhys, em que a personagem principal, Marya Zeli, se vê presa em meio a um triângulo amoroso após a prisão de seu marido. A história se passa em Paris, mesmo lugar que serviu de fundo para o desenrolar de seu *affair* com Ford. Assim como o romance de Jean Rhys expõe sua perspectiva intuitiva e sempre muito preocupada com as emoções de suas personagens, explorando ao máximo a forma para imprimir uma caracterização bastante intensa da mente arruinada delas, há, em contrapartida, um romance que seu marido, Jean Lenglet²⁵, escrevera para dar sua própria perspectiva do mesmo acontecido, intitulado *Barred*. O mais curioso é que seu livro contou com a ajuda da própria Rhys para ser traduzido para o Inglês. Staley nos apresenta, de maneira bem sintética, um resumo da trama:

O herói em *Barred* é Jan Von Leeuwen e sua esposa é Stania. No início do romance, Jan tenta analisar as ações da esposa e conclui: 'Ela se deixa levar.

²⁵ Jean Lenglet costumava assinar sob o nome de “de Nève”, da mesma forma que o fez em sua obra *Barried*.

Ela desdenha das consequências. Ela sacrifica todos os que podem sofrer, começando por ela mesma. [...] Mais despido em sua amargura do que *Quartet*, *Barred* também faz muito menos sucesso como romance. No entanto, o livro se refere a um elemento dominante na heroína de Rhys, a passividade dela, como se vê nas palavras do herói de De Neve: 'Eu me torturei pensando na estranha passividade que a caracterizou.' Deixando as considerações artísticas de lado, esses dois romances se espelham enquanto, juntos, detalham quais foram provavelmente as motivações e reações psicológicas das várias pessoas envolvidas nesse período complexo da vida de Jean. Ambos os romances estão muito absorvidos em justificativas próprias. Por outro lado, eles são valiosos para nossa compreensão dessa parte importante do desenvolvimento de Jean. (STALEY, 1979, p. 12, tradução nossa)²⁶

Para Staley, a frustração amorosa de Jean Rhys sobre seu envolvimento com Ford e com outros homens até então serviria de material e conteúdo para sua produção literária, a justificativa que sua obra precisava para consolidar-se como tal. Tal posicionamento pode induzir o leitor a conclusões de caráter perigosas, além de equivocadas, como veremos posteriormente, uma vez que coloca no cerne central de análise a própria vida do autor ao invés de centralizar sua crítica na análise da obra de Jean Rhys, por exemplo. A contribuição de Jean Rhys está muito além dos episódios de sua vida ou dos motivos que explicam as suas questões, pois a obra literária, bem como a obra de Rhys, estão para serem lidas e interpretadas sem ruídos externos. O universo profundo e complexo da mente das personagens da autora é construído por meio dos recursos linguísticos dos quais dispõem a escrita e a narrativa, eles servem de contorno e matéria-prima para a criação da trama e das personagens; pouco importa a origem das ideias de um autor na criação de sua obra, pois a edição e o próprio ato de reescrever e reformular acaba por levar estas ideias a direções completamente diferentes. Ainda que a autora partisse de algo que pudesse ser relacionado com o factual de sua existência ou algo que seja de relação de sua natureza, sua obsessão pela forma e seus aprimoramentos estéticos fazem com que a ficção por si só domine o espaço da narrativa. O excerto abaixo retrata exatamente a forma como Staley se debruça sobre a obra de Jean Rhys, em uma tentativa, nos parece, de comparar a realidade com a ficção:

²⁶ No original: The hero in *Barred* is Jan von Leeuwen and his wife is Stania. early in the novel Jan tries to analyze his wife's actions and concludes, 'she lets herself go. she disdains consequence. she sacrifices everybody who may suffer starting with herself. [...] more naked in its bitterness than *Quartet*, *Barred* is also much less successful as a novel. however, the book refers to a dominant element in the Rhys heroine, her passivity, as De Neve's hero speaks of this in his wife, 'I tortured myself by thinking of the strange passivity that characterized her.' leaving artistic considerations aside, these two novels mirror each other as together they detail what were probably the psychological motivations and reactions of the various people involved in this complex period in Jean's life. both novels are too much absorbed in self-justifications. on the other hand, they are valuable to our understanding of this important part of Jean's development.

A amarga experiência com Ford deve ter confirmado para ela como as mulheres são verdadeiramente vulneráveis e como, em sua busca desesperada por proteção, podem ser facilmente exploradas e dilaceradas. Foi com esse conhecimento que ela começou a entender a luta feminina de forma muito mais aguda e foi capaz de dar uma voz distinta à condição feminina. Ela reconheceu que, por trás da passividade e da autodestruição das mulheres, havia uma vontade de se engajar em uma luta desesperada pela sobrevivência, assim como sob a feiura superficial de suas vidas havia um anseio por beleza, um vestido novo, um quarto atraente. Quando ela finalmente começou a seguir sua carreira literária, Jean Rhys tinha a experiência pessoal e a compreensão de seu material. (STALEY, 1979, p. 13, tradução nossa)²⁷

Também é importante observarmos a relação paralela com que a frustração do relacionamento da autora com Ford e sua carreira e a compreensão do seu material estão dispostas nas palavras do autor. A temática dos relacionamentos traumáticos na obra de Rhys não pode ser tomada como algo que resume a compreensão do lugar vulnerável das mulheres na sociedade patriarcal, pois estamos falando de personagens ficcionais, que, por meio dos recursos linguísticos e da *mimesis*, desempenham seus papéis de encenar situações muito similares à realidade fora da ficção; é importante, inclusive, separarmos a ficção da realidade justamente para não reforçarmos estereótipos de funções e papéis masculinos e femininos.

Além disso, a leitura que Staley faz da obra da autora de Jean Rhys a coloca em um lugar muito complicado, uma vez que ele parece retratar Jean Rhys como uma mulher que, apesar de “ciente da condição passiva das mulheres”, não busca retratar as opressões de gênero em sua obra com o caráter de denúncia ou com complexidade emocional; ao afirmar que “há uma ânsia por beleza, um vestido novo ou um quarto atraente” (STALEY, 1979, p. 13), Staley pode estar aprisionando a autora em lugar muito limitante quando comparado àquele que ela poderia de fato expandir ao escrever, ao criar suas personagens e contar suas histórias, o autor deixa de reconhecer a possibilidade de uma interpretação de cunho de denúncia por parte da autora ou até mesmo outras diversas possibilidades de interpretação por parte dos próprios leitores.

Para Staley, a sucessão de relações desastrosas de Jean Rhys fez com que ela apurasse seu entendimento para uma situação de vulnerabilidade que ela e as mulheres vivenciam, uma

²⁷ No original: The bitter experience with Ford must have confirmed for her just how truly vulnerable women are, and how, in their desperate search for protection, they can so easily be exploited and torn apart. It was with this knowledge that she began to understand the female struggle far more acutely and was able to give a distinctive voice to the female condition. She recognized that beneath the passivity and self-destructiveness of women there was a willingness to engage in a desperate struggle for survival, just as beneath the surface ugliness of their lives there was a yearning for beauty, a new dress, an attractive room. When she at last began to pursue her literary career, Jean Rhys had both the personal experience and the understanding of her material.

condição desprivilegiada para a qual, segundo o autor, Rhys estaria dando voz em sua literatura. A princípio, talvez, fosse exatamente essa a perspectiva de Jean Rhys, ainda sem muita experiência enquanto autora começando sua carreira literária; contudo, à medida que suas personagens vão adquirindo cada vez mais complexidade e densidade psicológica, observamos muito mais que apenas uma autora retratando a desventura feminina: há uma autora consciente o bastante para poder denunciá-la. Limitar o horizonte de esperança de suas personagens femininas a simplesmente mais “um vestido novo” ou um “cômodo atraente” é minimizar drasticamente a complexidade daquilo que a autora estaria representando em sua escrita. Suas personagens, apesar de imprimirem e performarem muito daquilo que a própria autora já vivenciou, não são meramente espelhos dos traumas e desamores de Jean Rhys, mas são sintomas de um mal-estar maior. Jean imprime em suas personagens, de formas diversas, as aflições do isolamento, do desespero e da falta de acolhimento, de um lugar para ocupar. Sua temática está além das seguranças de encontrar um homem que pudesse sustentar suas personagens financeiramente.

A autora centraliza sua obra em um debate que também deve ser sobre perspectivas coloniais. Suas personagens são sintomas de uma exclusão de caráter racial e econômico sob a perspectiva do gênero feminino, do lugar social ou do “não lugar” social que é atribuído a este gênero, principalmente no universo literário. Ao mencionar os lugares precários em que suas heroínas se isolam na luta pela sobrevivência, vemos uma autora que estaria indo um pouco adiante da temática das dificuldades de suas personagens femininas enquanto personagens que representam mulheres frustradas amorosamente ou desesperadas para encontrarem uma figura masculina que pudesse valorizá-las.

Jean Rhys retornaria ainda uma última vez para sua terra natal, a Dominica. Logo após seu término com Jean Lenglet, Rhys casa-se com Leslie Smith e volta para a Inglaterra. Leslie seria o companheiro de Jean em uma viagem extensa de navio que teria como destino a Martinica e, logo após, os Estados Unidos, em fevereiro de 1936. De acordo com a biografia fornecida por Staley, a autora se decepcionaria em seu retorno às Índias Ocidentais. Não só o calor teria sido causa de um grande mal-estar para Rhys, da mesma forma que o frio da Inglaterra também impactou drasticamente sua saúde, mas também houve a frustração de não encontrar mais o mesmo lugar que teria deixado aos 16 anos, quando se mudou para a Inglaterra. Tais decepções teriam sido mais que suficientes para colocar um fim em seu sentimento de nostalgia a respeito de seu lar.

Após os longos e aflitos anos na Europa, em que Jean Rhys vivenciara a solidão de forma tão sólida quanto no Caribe, quando estava cercada por seus familiares e outras pessoas

de sua ilha, o sentimento de nostalgia cedeu lugar ao tédio decepcionante assim que a autora confrontou as mudanças que ocorram em sua terra natal com o passar de todos esses anos, de acordo com o estudo crítico de Staley. Apesar de ter passado toda sua vida em Roseau se sentindo solitária em função de suas diferenças em relação às outras crianças e até mesmo aos negros, ela pode ter acreditado, mesmo de forma muito pouco fervorosa, que seu retorno poderia abastecê-la de forma positiva. Contudo, o choque com as alterações nas paisagens que compunham as memórias de sua infância acabou por fazer morrer a nostalgia. O mais irônico é que, mesmo abandonando o lugar onde se sentira tão solitária e isolada entre os seus por ter uma pele mais clara, uma fé e conduta mais rígida, ela também não encontrara acolimento e acolhimento na Europa, em que as diferenças culturais e étnicas a relegaram um lugar de marginalização e sofrimento em meio à sociedade inglesa, por exemplo. O Caribe, no entanto, não deixaria de residir na imaginação de Rhys, servindo ainda de cenário e inspiração na produção de sua literatura. Sua relação com sua terra natal ganhara um novo contorno, um sentimento conflituoso que, ao mesmo tempo que a faria se deleitar e explorar os cantos da imaginação, também seria objeto de saudade e daria dimensão a mais um vazio em sua vida. Staley menciona que, apesar de a cultura, o idioma e o povo de sua terra ainda serem objeto de encanto e fascínio para ela, Rhys também estava ansiosa para partir. Ainda que ela não tivesse encontrado o mesmo lugar que serviu de cenário para as memórias de sua infância e adolescência, Staley pontua que a visita dela à Dominica teria sido muito proveitosa para que ela pudesse entrar em contato com todos os seus sentimentos mais nostálgicos e complexos e, até mesmo, poder ver com mais “clareza toda aquela parte da sua vida que teria feito aflorar sentimentos complexos e difíceis de definir” (STALEY, 1979, p. 17). Durante sua estadia na Dominica, a autora estava trabalhando no romance *Good Morning, Midnight*.

Após pontuar o retorno de Jean Rhys à Europa, Staley menciona a chegada iminente da guerra e uma visita que sua única filha, Maryvonne, teria feito à mãe antes de voltar para a Holanda, onde estava vivendo com o pai. No tocante à relação entre Jean Rhys e Maryvonne, é interessante destacarmos que o autor não discorre sobre esse vínculo mãe e filha de forma profunda. Em função das condições financeiras apertadas de Jean e seu primeiro marido, sua filha não poderia viver com o casal, ficando sob os cuidados de uma clínica especial, em Bruxelas, até os seis meses de idade, enquanto Rhys e Lenglet estavam em Paris. Após esse período, o casal conseguiu levantar um pouco mais de dinheiro e, com a ajuda de uma amiga, eles conseguiram um lugar para que Maryvonne se mudasse para Paris e conseguisse ficar lá até os três anos de idade. Assim que Lenglet foi para a prisão, a jovem Jean se viu à mercê do

desespero, sem poder levantar fundos suficientes para prover para sua filha, que, na época, segundo o autor, ainda tinha um lugar seguro para ficar.

Assim como o primeiro casamento de Jean Rhys fora marcado por momentos de muita insegurança e instabilidade, seu relacionamento com Leslie também não foi diferente. O autor menciona que o casal teve problemas financeiros em função da má administração financeira de Leslie, que teria gastado de forma imprudente, em tempo rápido, uma herança que recebera de seu pai, e em função do número reduzido de vendas dos romances da autora.

Em 1945, Leslie vem a óbito, e Jean se casa com Max Hamer, primo de Leslie. Jean ainda estaria um pouco distante de ver seus problemas acabarem, segundo Staley, ainda mais considerando que suas frustrações estavam tomando um teor mais intenso com seus livros não mais sendo impressos e sua escrita não conseguindo mais tomar proporções maiores; nesse momento, Jean estaria já entre os 40-50 anos de idade.

Assim como os outros homens na vida da autora, Max não seria diferente ao se envolver em problemas, chegando também a ser preso por aceitar formulários de cheques em sua firma. A autora estaria prestes a mergulhar no esquecimento e na frustração se não fosse pelo aparecimento da atriz Selma Vaz Dias, que estaria já há algum tempo tentando um contato com a autora para produzir uma adaptação de *Good Morning, Midnight* para um monólogo teatral. Selma Vaz Dias veio ao conhecimento de Jean Rhys por meio de um anúncio no jornal, *New Statesman*; contudo, de acordo com Staley, a resposta de Jean Rhys estivera em uma espécie de *spam* por mais de quinze anos, postergando a realização do projeto da atriz, que tomou forma e foi lançado apenas em 1949. Mesmo que a realização desse trabalho não repercutisse em grande impacto, tal fato teria servido como um incentivo para que Jean Rhys pudesse voltar à escrita que há tanto estivera estagnada, em meio a inúmeras preocupações e problemas de saúde. Como desfecho da relação entre Jean Rhys e Vas Diaz, o autor menciona um desentendimento entre ambas e uma declaração da atriz de que seria, inclusive, a grande descobridora de Jean Rhys. Ainda segundo Staley, apesar do desentendimento entre elas, a atriz tivera certa importância em trazer Rhys de volta ao exercício de sua arte, ainda mais quando a BBC se interessou em trazer Vas Diaz a uma adaptação de seu monólogo teatral para um de seus programas de rádio, *The Third Programme*. A transmissão foi ao ar em maio de 1957.

Ainda que Jean colhesse alguns bons frutos como consequência da repercussão de seu trabalho adaptado pela BBC, como o retorno de seus livros para o mercado, a autora ainda estaria para permanecer mais algum tempo em reclusão; contudo, desta vez, Jean Rhys estaria trabalhando em seu último e mais aclamado romance, *Wide Sargasso Sea*, aquele em que todas as temáticas já antes abordadas em seus trabalhos conseguiriam ser lapidadas com o ápice de

maturidade e profundidade. Ainda que toda a trajetória de Jean Rhys culminasse para uma escrita que se mantivesse fiel à realidade perversa de mulheres, que, assim como a própria Jean Rhys, experienciaram a exploração e dominação masculina de forma agonizante, da mesma forma que nos pontua Staley, o autor e o estudo crítico pouco desenvolvem a forma engenhosa com que a autora pode ter, propositalmente, escolhido abordar cada um dos temas em seu último livro; pelo contrário, concede seu sucesso após a publicação de *Wide Sargasso Sea* somente a uma melhor estrutura das décadas de 1960 e 1970 para acolher trabalhos como o da autora, que falassem de um universo de personagens femininas vitimizadas pela força masculina dominante e opressora, como é possível constatarmos a partir do excerto a seguir:

Seu trabalho, no entanto, tem uma importância e um significado especial para o presente. Seu retrato sutil, distinto e radical da experiência feminina — um retrato que insiste em não se evadir da realidade — está não apenas no cerne de sua conquista, mas também é responsável em grande parte pelo reconhecimento que ela recebeu nesta década. A consciência dos anos sessenta e setenta parece mais capaz de se identificar, compreender e compartilhar o mundo de Jean Rhys. (STALEY, 1979. p. 19, tradução nossa)²⁸

Além disso, também somos capazes de observar como o autor parece colocar a experiência feminina de Jean Rhys enquanto mulher em um mesmo cerne de análise que o contexto em que suas personagens são inseridas, quase como se as personagens de Rhys também pudessem ser tomadas como mulheres reais. Ao colocar desta forma direta as experiências reais da autora com o destino de suas personagens em seus devidos enredos, o autor deixa de explorar a densidade e a complexidade de suas personagens, que, além de trazerem as cargas de opressão pela temática do gênero, também apresentam formas específicas e peculiares de serem representadas. Antoinette, por exemplo, a heroína mais complexa de Jean Rhys, muito mais do que sucumbir às investidas dominantes de seu marido, tenta falar de outros lugares, fazer-se compreender por meio de outros recursos. Ao concluir seu primeiro capítulo, colocando o leitor a par das experiências de Jean Rhys e seu processo de amadurecimento da escrita, Staley vai se debruçar sobre as obras da autora em ordem cronológica. Sendo assim, o segundo capítulo de seu estudo crítico destina-se a uma resenha completa de *The Left Bank* e sua recepção.

²⁸ No original: Her work, however, holds a special importance and meaning for the present. Her subtle, distinctive and radical portrayal of the female experience--a portrayal which insists on no evasions of reality--lies not only at the heart of her achievement, but also accounts in large part for the recognition that she has been accorded in this decade. The consciousness of the sixties and seventies seems better able to identify with, to understand, and to share Jean Rhys's world.

Como já mencionado anteriormente, *The Left Bank* foi publicado em Londres e Nova York em 1927, apresenta uma introdução escrita por Ford Madox Ford, tinha como título original *sketches and studies of present-day Bohemian Paris* e trata-se de uma coleção de 22 histórias, contos e rascunhos, sendo estes: *Illusion, A Spiritualist, From a French Prison, In a Café, Tout Montparnasse and a Lady, Mannequin, In the Luxembourg Gardens, Tea with an Artist, Trio, Mixing Cocktails, Again the Antilles, Hunger, Discourse of a Lady Standing a Dinner to a Down-and-Out Friend, A Night, In the Rue de l'Arivée, Learning to be a Mother, The Blue Bird, The Grey Day, The Sidi, At The Villa d'Or, La Grosse Fifi e Vienne*. Em relação às temáticas centrais da obra, as narrativas abordam tópicos variados, bem como nos pontua Staley (1979, p. 19, tradução nossa): “a pobreza, a solidão, o medo de envelhecer, a perda da beleza, o deslocamento, mulheres como vítimas dos desejos masculinos e suas próprias fragilidades e vaidades”.²⁹ A obra, de um modo geral, introduz os temas que dominaram toda a produção posterior de Jean Rhys; contudo, para a crítica, a abordagem de cada uma dessas temáticas não ocorre de forma profunda em *The Left Bank*. Um elemento muito importante a ser considerado sobre a obra é que muitas de suas histórias tem como cenário o Rive Gauche, que seria o nome dado para a porção sul da cidade de Paris. A expressão também é utilizada para empregar um estilo boêmio de vida, aderido pelos principais frequentadores dessa região e aquele que Jean Rhys conheceu muito de perto durante seu casamento com Jean Lenglet, seu primeiro marido. Basicamente, o bairro é o centro da vida boêmia em Paris, lugar onde artistas e intelectuais se reuniam.

Ainda que a obra apresente o cenário boêmio, a autora não o faz de forma romantizada, ou seja, aliada aos ideais fantasiados da cidade de Paris pelos estrangeiros que esperam encontrar arte, modernidade e brilho em cada canto de suas ruas; muito pelo contrário, a autora retrata e explora a precariedade deste cenário, apresentando, em sua maioria, personagens que devem batalhar para garantir a sua sobrevivência e que estão à margem de todo o cenário glamouroso da cidade. O mesmo cenário arruinado que é retratado por Jean Rhys em *The Left Bank* serve como elemento que intensifica o sofrimento e a agonia de suas personagens desesperadas. Ainda sobre o cenário e a questão geográfica por trás da localidade que o título e o espaço físico que a obra evoca e sua relação com as personagens da obra, o estudo crítico de Staley diz:

²⁹ No original: *The Left Bank 1 is a collection of twenty-two stories and sketches which oscillate between themes and subjects of poverty, loneliness, fear of growing old, loss of beauty, displacement, women as victims of men's desires and of their own fragility and vanity.*

Os bairros de Montmartre e Montparnasse são iguais, a topografia é a mesma, mas o mundo de Rhys é o lado de baixo da existência boêmia — as pessoas que lhes traziam bebidas, as prostitutas com as quais dormiam, os dançarinos que saltitavam diante deles, aqueles frequentemente patéticos figuras de fundo que deram a Paris sua "cor local" e a fizeram parecer tão "estrangeira" e "viva" por trás de sua arquitetura severa. (STALEY, 1979, p. 22, tradução nossa)³⁰

Sobre a crítica, Staley nos pontua que os críticos sentiram falta da centralidade do foco na obra de forma geral, mesmo considerando seu caráter fragmentado, já que nem todas as narrativas são ambientadas na capital francesa. Apesar de a obra trazer todo o contexto boêmio da capital parisiense e ilustrar toda a desilusão por trás das noites de embriaguez e paixões, ela também lança mão de narrativas como *Again in Antilles*, que teletransportam o leitor de todo esse ambiente de carga emocional extremamente densa para um debate assertivo entre dois homens, por meio de um jornal, no Caribe. Dessa forma, é possível percebermos como a inserção de determinados textos nessa obra, por mais que pudessem se relacionar ao todo de forma mínima e considerável, podem ter sido julgados como avulsos pela crítica, justamente por segmentarem todo o cenário construído até ali pela autora por meio das outras narrativas curtas da obra e personagens destruídas e desesperadas.

Enquanto Ford Madox esperava que a própria cidade de Paris assumisse certo caráter topográfico para a obra, Jean Rhys pareceu preocupar-se muito mais com o desenvolvimento psicológico de suas personagens, o que pode ter motivado os críticos a pensarem que o romance carecia de certa voz ou elemento que estivesse acima de todas as narrativas do volume, como Thomas Staley pontua ao mencionar a avaliação dos críticos e revisores:

Os revisores acima são essencialmente precisos em suas observações, pois, além da natureza provisória e fragmentária de muitas das histórias individuais, não há centralidade de foco para o volume como um todo — ainda não há uma voz distinta permeando a obra. Por exemplo, Paris mais tarde desempenharia um papel importante em sua ficção; a evocação de Paris tornou-se um meio pelo qual seus temas seriam levados adiante. Mas mesmo o título neste volume parece ter sido uma resposta à introdução de Ford, e não uma que abrangia todo o trabalho. (STALEY, 1979, p. 24, tradução nossa)³¹

³⁰ No original: The districts of Montmartre and Montparnasse are the same, the topography is the same, but Rhys's world is the underside of the bohemian existence--the people who brought them drinks, the whores they bedded, the dancers who cavorted before them, those frequently pathetic background figures who gave Paris its 'local colour', and made it seem so 'foreign' and 'alive' behind its stern architecture.

³¹ No original: The reviewers above are essentially accurate in their observations, for beyond the tentative and fragmentary nature of many of the individual stories, there is no centrality of focus to the volume as a whole--there is not yet a distinctive voice pervading the work. For example, Paris was later to play an important role in her fiction; the evocation of Paris became a means by which her themes would be carried forward. But even the title in this volume seems to have been in response to Ford's introduction rather than one which embraced the whole work.

É fato que a descentralização é característica que prevalece nessa obra de estreia da carreira literária de Jean Rhys; as emoções de suas personagens e as ironias que se desenrolam e cada uma das narrativas destacam-se com maior facilidade para o leitor. Ao situar sua narrativa na cidade de Paris, esperava-se, talvez, que o destino de suas personagens caminhasse para um mesmo lugar; contudo, cada narrativa desloca o leitor para um cenário completamente remoto, mesmo que a cidade de Paris e, mais precisamente, seus pontos mais marginalizados sejam o centro onde grande maioria das narrativas se desenrolam. Logo após se deparar com a desventura amorosa terminada em tragédia de Fifi, a personagem principal de *La Grosse Fifi*, o leitor já salta para as aflições de Francine e seu sentimento constante de incapacidade e desespero diante da possibilidade do empobrecimento, ou seja, as temáticas mudam de forma abrupta bem como outros elementos-chave que compõem a própria estrutura do romance, por exemplo: em *La Grosse Fifi*, a história é narrada por Roseau, mas tem como foco a experiência amorosa trágica de Fifi; já em *Vienne*, por outro lado, há uma narradora-personagem tomando todo o turno narrativo.

2.3 Outras leituras

Dada a importância da temática da loucura para a obra e, portanto, para este trabalho, é importante situarmos o leitor acerca de outras possíveis interpretações da loucura na obra de Jean Rhys que dialogam com a nossa interpretação. Nushrat Azam (2017), no artigo intitulado “*Madwoman in the Post-Colonial Era*”: *A Study of the Female Voice in Jean Rhys’ Wide Sargasso Sea*, propõe uma análise de como é dada voz à personagem feminina e o quanto ela é capaz de usá-la de forma “independente” e “poderosa”, uma vez que o trabalho da autora daria a ela a oportunidade de falar “do outro lado”. Logo, a loucura, para Azam, está estritamente relacionada à voz da personagem, mais especificamente, nos extremos: tanto nos momentos em que ela tenta resistir às investidas de Rochester quanto nos momentos em que ela opta pelo silêncio. O trabalho de Azam menciona o silêncio de Antoinette como “efeito da sociedade patriarcal”: “*Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys, retrata diferentes aspectos da personagem de Antoinette, uma vez que ela escolhe utilizar-se de uma combinação de voz narrativa, silêncio e lacunas para lidar com sua situação e contar sua história.” (AZAM, 2017, p. 237, tradução nossa).³²

³² No original: Jean Rhys’ *Wide Sargasso Sea* portrays different aspects the character of Antoinette as she chooses to use a combination of narrative voice, silence and gaps to deal with her situation and tell her story.

Ademais, também veremos, posteriormente, menção ao quanto a relação distante entre a protagonista e sua mãe, Annette, podem ter contribuído para uma potencialização do conflito identitário de Antoinette, que, eventualmente, também é tomada como louca da mesma forma que sua mãe. Os silêncios na obra, descritos por Azam, ganham argumento quando observamos uma suposta relação sexual entre Antoinette e seu primo Sandy, no início da narrativa, fato que ganha maior concretude somente na terceira e última parte da narrativa. A esse respeito, Azam nos afirma que a personagem tem controle sobre aquilo que ela deseja comunicar ao seu interlocutor, dependendo “da pessoa com quem está conversando”, como observamos em:

Isso precisa ser mencionado porque mostra como Antoinette tem controle sobre o que ela quer divulgar e o que ela quer esconder, dependendo da pessoa com quem está conversando. Assim, parece que a narração de Antoinette, sua voz na primeira parte do romance, também é cheia de silêncios, lacunas e emoções não reveladas. (AZAM, 2017, p. 238, tradução nossa)³³

Outra interpretação interessante do silêncio na obra, descrita por Azam, é a forma como a protagonista se utiliza da linguagem silenciosa do sexo para estabelecer uma conexão com seu marido, já que eles não parecem chegar a um consenso por meio do diálogo ou da linguagem vozificada de fato. Apesar de a personagem de Antoinette ser oprimida de forma violenta pelo discurso de seu marido, o sexo, de acordo com Azam, está a favor de Antoinette, uma vez que o esposo acaba por não resistir à beleza dela, mesmo que a manifestação do desejo sexual de sua esposa por ele o amedronte. O ventriloquismo também aparece no trabalho de Azam como outra possibilidade de interpretação para o silêncio da protagonista. Ainda segundo Azam, na literatura, o ventriloquismo se manifesta quando outro personagem além daquele que está em posse do turno de fala descreve seus sentimentos e ações:

O ventriloquismo na literatura acontece quando alguém além do próprio personagem descreve a vida, as ações e as emoções de um personagem. A consequência disso é a perda de identidade e voz para outro indivíduo que pode representar o personagem da maneira que quiser para os leitores. O ventriloquismo pode ser visto em *Jane Eyre*, em que a personagem de Bertha é descrita por seu marido, Rochester. (AZAM, 2017, p. 239, tradução nossa)³⁴

³³ No original: This needs to be mentioned because it shows how Antoinette has control over what she wants to disclose and what she wants to hide depending on the person she is conversing with. Thus, it seems that Antoinette's narration, her voice in the first part of the novel, is also full of silences, gaps and undisclosed emotions.

³⁴ No original: Ventriloquism in literature happens when someone other than the character himself describes a character's life, actions and emotions. The consequence of this is the loss of identity and voice to another individual who can represent the character however he wants to the readers. Ventriloquism can be seen in *Jane Eyre*, where the character of Bertha is described by her husband, Rochester.

A despeito da loucura, há duas vertentes mencionadas no texto: uma delas vai em direção ao desespero causado pelas questões identitárias da personagem, que vão ganhando mais complexidade e contorno ao longo da narrativa; enquanto outro argumento seria a loucura enquanto consequência do comportamento de Rochester para com a protagonista, silenciando-a de forma violenta, já que, para seu marido, Antoinette não se comportava como uma dama deveria ou da mesma forma que as mulheres europeias se comportavam. Azam, também relaciona, mais uma vez, a temática da loucura com o ventriloquismo quando menciona que Rochester compara sua esposa, várias vezes durante o texto, a uma boneca, isto é, em função de seus sintomas de loucura, Antoinette seria uma boneca em suas mãos ou, como o texto de Azam coloca, um *fantoches/puppet*:

Antoinette é representada como uma boneca nas mãos narrativas de Rochester. Para Rochester, os olhos, a voz, o sorriso de Antoinette e tudo o mais são inexpressivos como os de uma boneca, e ele é incapaz de ver a luta e a dor por trás do rosto da boneca. Ele não consegue entender que esta expressão louca do eu interior de Antonieta é o resultado de anos e anos de ignorância (Tormento). A voz dela é negligenciada. (AZAM, 2017, p. 240, tradução nossa)³⁵

Por fim, o artigo de Azam nos apresenta sua definição da protagonista de Rhys, uma personagem de extremos. De acordo com Azam, a subjetividade da personagem reside justamente no contraste exagerado entre silêncio e voz. Ainda que a personagem tenha passado por momentos difíceis ao longo da obra, ela é capaz de obter sucesso em sua forma de se expressar e ser ouvida justamente por ir de um extremo ao outro.

2.4 Um caso particular

Publicado em 1999, o estudo de Elaine Savory, *Cambridge Studies in African and Caribbean Literature: Jean Rhys*, aborda o trabalho de Jean Rhys de uma perspectiva diferente da de Thomas Staley. A autora não só faz uma separação da biografia de Rhys e de sua obra, mas também se mantém mais focada em uma análise crítica da obra de Jean Rhys. Portanto, logo no capítulo inicial, não encontramos uma biografia detalhada ou percurso de Rhys, mas

³⁵ No original: Antoinette is represented as a doll in the narrative hands of Rochester. For Rochester, Antoinette's eyes, voice, smile and everything else are as unexpressive as those of a doll and he is unable to see the struggle and pain behind the doll's face. He fails to understand that this mad expression of Antoinette's inner-self is a result of years and years of ignorance (Torment). Her voice is neglected.

nos deparamos com as reflexões de Savory acerca do que a autora considera mais importante como característica da escrita de Jean Rhys: sua escrita traria um conjunto de temáticas tradicionais da literatura e cultura caribenha. Todo o debate de Savory (1999) desenvolve seu trabalho considerando também o caráter étnico, englobando questões como a nacionalidade e a migração, muito diferente da perspectiva de Staley (1979), que parece enfatizar a vulnerabilidade de suas personagens femininas como centro dos debates acerca da forma como Jean Rhys vai explorar as questões relacionadas ao gênero em sua obra. Savory (1999), por sua vez, menciona a ambiguidade constante nas obras da autora, seu caráter racial e, ao mesmo tempo, antirracista, colonial e anticolonial, etc. Sua preocupação e foco residem “[nas] maneiras como a identidade caribenha de Rhys se traduz em textualidade, especialmente devido ao seu isolamento dos locais culturais caribenhos após a adolescência” (SAVORY, 1999, p. 11, tradução nossa).³⁶ Ademais, também faz uma crítica feminista da obra de Jean Rhys e pontua que “é principalmente um erro simplesmente fundir a vida de Rhys e seus textos” (p. 12),³⁷ ou seja, Savory toma certa distância do material biográfico de Rhys ao analisar a obra dela, justificando que, quando a fonte de informação se tratar da própria Jean Rhys, todo o cuidado será necessário, uma vez que ela teria criado sua própria ficção, ou seja, a narrativa de sua vida. O único aspecto biográfico de interesse para Savory seria a formação da escrita de Rhys, que teria seu marco inicial quando a autora ainda estava na Dominica.

Após retratar todo o cenário de tensão política que se estabelecia na Dominica durante a infância de Jean Rhys e situar o leitor a respeito dos debates raciais que estavam em voga nesse mesmo período, tomamos conhecimento de como as questões raciais ganham tanto espaço em sua obra e biografia quanto as questões relacionadas às pautas de gênero (talvez até mais), como privilegiou Staley (1979) em seu estudo. O fato é que, por pertencer a um grupo de crioulos de pele clara, assim como sua mãe, Jean Rhys não teria se sentido mais incluída e pertencente a um grupo social ou ao seu lugar de origem mesmo se estivesse permanecido na Dominica, acredita Savory (1999). Após sua grande mudança para a Inglaterra, vemos, inclusive, a dimensão de como o espectro de suas origens e das questões identitárias, nacionais e raciais se tornaram também o grande motivo de suas frustrações, quando Savory afirma que um dos biógrafos de Rhys teria citado que ela, enquanto jovem, teria abandonado seus estudos como artista na RADA por ter sido rejeitada no teatro da escola em função de seu sotaque característico das Índias Ocidentais, contradizendo, de forma explícita, o argumento da própria

³⁶ No original: [...] the ways in which Rhys's Caribbean identity translates into textuality, especially given her isolation from Caribbean cultural locales after her teens.

³⁷ No original: It is mostly a mistake to simply conflate Rhys's life and her texts.

Jean Rhys, que sempre teria sustentado a versão de que a morte de seu pai teria imposto empecilhos financeiros para que sua mãe pudesse sustentar a sua formação.

Outro ponto interessante que tem impacto significativo na escrita de Rhys seria seu nome autoral. Savory também aborda essa questão, ao contrário de Staley (1979), mas o faz de forma a estabelecer uma diferença e uma distância considerável entre duas pessoas, Ella Gwendoline e Jean Rhys. Muitas das informações a respeito da vida privada da autora eram muito bem guardadas, pois, segundo Savory, Rhys preferia que todo o foco para si fosse legado a sua produção autoral:

Jean Rhys sempre foi um escritor, ou seja, o nome Jean Rhys surgiu como a assinatura de uma obra escrita realizada. As outras mulheres adultas que habitavam seu corpo não são a preocupação de Rhys na escrita: Ella Gray, Ella Lenglet e Ella Hamer, sobre as quais sabemos relativamente pouco. Na velhice, Rhys assinou um envelope contendo material manuscrito na presença de David Plante como Jean Rhys e EG Hamer [...]: sem dúvida, esta era uma necessidade legal, mas também é um símbolo poderoso do conhecimento de Rhys sobre o poder dos nomes e também o fato de que seu nome particular significava um eu indisponível por meio da escrita. (SAVORY, 1999, p. 13, tradução nossa)³⁸

Ainda que Savory tenha separado muito bem a autora de sua produção literária, há uma recorrente presença, em suas análises, de fragmentos de *Smile Please*, a autobiografia não finalizada por Jean Rhys, que foi publicada postumamente, em 1979, em decorrência de sua morte.

Como Savory também cede espaço ao desenvolvimento e às influências da escrita de Jean Rhys em seu estudo crítico, sabemos que a autora teve contato com a Literatura Inglesa e, posteriormente, após estar sob a tutela de Ford Madox, passou a tomar mais contato com a Literatura Francesa. Contudo, a autora chama nossa atenção para o fato de Jean Rhys pertencer a um momento social de fortes influências coloniais, especialmente durante a sua infância no Caribe, em que mulheres africanas, por exemplo, seriam grandes contadoras de histórias, mas não escritoras; logo, podemos observar que a autora não estabelece nenhuma hierarquia das temáticas relacionadas à obra de Rhys. Não vemos as questões raciais, de nacionalidade se

³⁸ No original: Jean Rhys was always a writer, that is, the name Jean Rhys came into being as the signature on a piece of achieved writing. The other adult women who inhabited her body are not Rhys's concern in the writing: Ella Gray, Ella Lenglet and Ella Hamer, about whom we know comparatively little. In old age, Rhys signed an envelope containing manuscript material in the presence of David Plante as both Jean Rhys and E. G. Hamer (Plante 1984: 44): no doubt this was a legal necessity but it is also a powerful symbol of Rhys's knowledge of the power of names, and also the fact that her private name signified a self unavailable through the writing.

sobrepondo às questões de gênero, por exemplo. Savory fará a leitura da obra de Jean Rhys também considerando seu processo formativo de escrita enquanto uma escritora caribenha; portanto, uma escritora que explora e carrega consigo todas essas temáticas de forma transversal, ou seja, sem dissociação ou hierarquização. Tal fator pode ser observado quando a autora ainda menciona que a necessidade por dinheiro e sustento também se manteve como motivação em determinado momento na vida de Rhys, que já teria dito anteriormente ser capaz de escrever apenas por dinheiro, o que, segundo a visão de Savory, propicia também a constituição de vozes distintas e conflitantes em sua obra, como os discursos opostos que observamos em *Wide Sargasso Sea*, em que o dinheiro e as posses materiais aparecem como umas das temáticas principais, ainda com o agravante de que todas as posses que eram da família de Antoinette passam a pertencer ao seu marido após o casamento, colocando a personagem em uma posição ainda mais instável e incerta em relação ao seu companheiro. A instabilidade financeira que Savory relaciona à vida pessoal de Rhys pode ser observada também quando consideramos sua condição desesperada após a prisão de seu primeiro marido e todos os outros problemas financeiros que seus companheiros trouxeram a sua vida; podemos, então, afirmar que a insegurança esteve sempre à espreita, quase como um fantasma, dos relacionamentos amorosos da autora.

Os elementos biográficos que Staley utiliza para estabelecer relações diretas com a obra de Jean Rhys são entendidos por Savory de forma distinta, como uma catarse, em que a autora entraria em uma espécie de transe e estado de possessão, e em que, na época em que Jean Rhys se apoiava em seus diários para iniciar seus processos criativos, a autora não seria ainda uma escritora profissional, mas alguém que estava utilizando seus diários como uma espécie de terapia, ainda que Rhys tivesse certo receio da Psicanálise:

Mas os elementos importantes nesta história são que a escrita parece ser sinalizada por uma sensação física que quase sugere possessão, e é algo que acontece a Rhys em oposição a algo que ela controla absolutamente. É evidentemente uma catarse e resulta em um rascunho (um que, sabemos por outras evidências, contribuiu para *Voyage in the Dark* anos depois). Isso a leva a um comportamento antissocial e ao isolamento e a desvia de comer e dormir. (SAVORY, 1999, p. 18, tradução nossa)³⁹

³⁹ No original: But the important elements in this story are that the writing seems to be signalled by a physical sensation which almost suggests possession, and is something which happens to Rhys as opposed to something she absolutely controls. It is evidently a catharsis and results in a rough draft (one which we know from other evidence contributed to *Voyage in the Dark* years later). It leads her into anti-social behaviour and isolation and distracts her from eating and sleeping.

Savory ainda questiona, de forma ousada, se Rhys teria extraído mais de seus rascunhos autobiográficos antes de organizá-los na produção de sua autobiografia, para ilustrar e enfatizar certo caráter performático de sua escrita. Sobre isso, a autora ainda cita as próprias palavras de Jean Rhys, sugerindo que sua “escrita não era verdadeira enquanto fato, mas verdadeira enquanto escrita” (SAVORY, 1999, p. 19, tradução nossa),⁴⁰ ou seja, ficção. Ainda que Jean Rhys deixasse em aberto o estatuto de verdade sobre seus rascunhos, Savory (1999) defende que a autora mantinha sua preocupação com a forma, a mesma atenção que Staley (1979) vai mencionar como da ordem do “instintivo”, nas palavras do próprio autor, *instinctive* (STALEY, 1979, p. 10): Jean Rhys estruturava suas frases, mas, em um primeiro momento, sabia que muitas coisas ficariam de fora e, embora não tivesse clareza do que inicialmente seria mantido ou reformulado, seus *insights* vinham de repente, e ela seria capaz de reformular os fatos sobre sua própria história. A questão é que, talvez, ao retirar estrategicamente alguns elementos e palavras e reformular com tanta atenção a sua trajetória com o ímpeto de fazer dela a sua ficção, ou seja, produzir as suas narrativas, muito daquilo que Rhys teria extraído poderia parecer confessional se pertencesse às suas narrativas, como fica evidente no estudo crítico de Savory:

[E]la compôs, pois sua história oficial de sua vida de escritora não teria que se preocupar com os detalhes, mas sim ser escrita de tal forma que revelasse os contornos internos da experiência lembrada. A forma final apaga a confusão de eventos sequenciais reais e os reduz até o osso para expor uma estrutura subjacente. Também omite convenientemente detalhes estranhos e superficiais que podem ter sido muito pessoais ou confessionais. Rhys construiu *Smile Please* da maneira como ela construiu todos os seus textos: pacientemente cortando, remodelando, ordenando e equilibrando até que a forma satisfatória fosse finalmente alcançada. Às vezes, fica claro que ela cortou demais, especialmente na composição de *Smile Please*, mas principalmente a evidência de seu bom senso está na qualidade de seus textos acabados. (SAVORY, 1999, p. 19, tradução nossa)⁴¹

⁴⁰ No original: Rhys’s statements that she only knew her writing was true ‘Not really true as fact. But true as writing.’

⁴¹ No original: [...] she composed as her official history of her writing life would not have to attend to detail but rather be written in such a way that it revealed the inner contours of remembered experience. The final shape erases the clutter of actual sequential events and cuts them down to the bone to expose an underlying structure. It also conveniently omits extraneous and surface details which might have been too personal or confessional. Rhys constructed *Smile Please* the way she constructed all of her texts: patiently cutting, reshaping, ordering and balancing until the satisfactory shape is finally achieved. Sometimes, it is clear she overly cut, especially in the composition of *Smile Please*, but mostly the evidence of her good judgement lies in the quality of her finished texts.

Para aqueles que se perguntam constantemente sobre a frequência com que os textos de Jean Rhys trazem elementos de seu passado, Savory nos relembra, de forma muito pontual, que a experiência de Rhys não seria a única maior fonte criativa para os seus textos, ainda mais quando nos atentamos para o diálogo latente entre *Wide Sargasso Sea* e a obra de Charlotte Brontë. O fato é que Rhys não se acreditava dotada de muita imaginação, como veremos no excerto abaixo; porém, a conexão entre as datas de publicação de *Jane Eyre* e o fim da escravidão no Caribe podem ter acendido uma faísca imaginativa em sua mente. O trecho a seguir se baseia no registro de outras estudiosas do trabalho de Jean Rhys que são utilizadas como base para formulação das análises e hipóteses do estudo crítico de Savory:

David Plante registra Rhys afirmando que ela não tinha imaginação, no sentido de que escreveu a partir de sua própria experiência, mas a vida imaginada que ela criou é evidente, especialmente em *Wide Sargasso Sea*. Como Veronica Gregg aponta, Rhys terminou esta afirmação com "a invenção está por escrito" (1995: 53). A explicação de Rhys de que quando ela estava tentando criar o Caribe de 1840, para *Wide Sargasso Sea*, não tinha nada a ver comigo. É imaginação "(L: 162), no entanto, nega sua renúncia costumeira de habilidade imaginativa. Rhys, no entanto, talvez estivesse tentando explicar que, neste caso, sua vida não era a única fonte importante de matéria-prima ficcional, pois ela estava revisando outra ficção, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. O romance de Brontë apareceu em 1947; a escravidão acabou no Caribe em 1983: as duas datas devem ter se conectado na imaginação de Rhys. (SAVORY, 1999, p. 22, tradução nossa)⁴²

Quando Savory menciona o fato de Jean Rhys ter criado o cenário caribenho em 1840, podemos observar que isso aparece em sua obra não só por meio das datas e das referências ao Ato de Emancipação, mas também ao mencionar o conflito e a tensão entre os nativos e a família de Antoinette, bem como a situação financeira dos Cosway após a morte do pai da heroína.

Além disso, outro elemento interessante na formação de Jean Rhys enquanto escritora, para Savory, é o seu próprio espaço de origem, o Caribe. Rhys não passou por nenhum processo de formação acadêmico e amparado em metodologias para se tornar uma escritora, "o Caribe

⁴² No original: David Plante records Rhys asserting that she had no imagination, in the sense that she wrote out of her own experience, but the imagined life she created is evident, especially in *Wide Sargasso Sea*. As Veronica Gregg points out, Rhys ended this assertion with 'the invention is in the writing' (1995: 53). Rhys's explanation that when she was trying to create the Caribbean of 1840, for *Wide Sargasso Sea*, it was 'nothing to do with me. It is imagination' (L: 162), however denies her customary disclaimer of imaginative skill. Rhys was however perhaps trying to explain that in this case her life was not the only major source of fictional raw material, for she was revisioning another fiction, Charlotte Brontë's *Jane Eyre*. Brontë's novel appeared in 1947; slavery ended in the Caribbean in 1983: the two dates must have connected in Rhys's imagination.

foi seu espaço original de formação” (SAVORY, 1999, p. 22, tradução nossa).⁴³ Embora a Europa tenha propiciado o encontro de Jean Rhys com Ford Madox, Savory nos lembra o quanto Rhys se sentia deslocada e sozinha, isolada de todos ao seu redor, e a escrita, enquanto sua prática de maior prioridade, aparece como sua necessidade para se sentir viva. A esse respeito, o estudo crítico de Savory chama atenção do leitor sobre o fato de algumas das personagens principais de Rhys sentirem necessidade de contar suas histórias, mesmo que não fossem escritoras de fato:

Na Inglaterra, onde viveu antes de se tornar escritora e também durante a maior parte de sua vida depois, foi considerada morta durante o longo intervalo entre *Good Morning, Midnight* (1939) e sua dramatização pela atriz Selma Vaz Dias em 1949, de tão reclusa que ela havia se tornado. Era como se ela morresse para o mundo quando não escrevia e voltasse à vida apenas como escritora. É, portanto, interessante que as protagonistas de Rhys em sua maioria não escrevam, embora sua insistência, depois de *Voyage in the Dark* (1934), em contar suas histórias as torne contadores de histórias. Sasha, em *Good Morning, Midnight*, escreve um pouco sobre fantasmas, mas não é a escritora totalmente profissional que Rhys era. (SAVORY, 1999, p. 22, tradução nossa)⁴⁴

Com o ímpeto de demonstrar o desespero de suas personagens para registrar as próprias experiências desastrosas, talvez a crítica pudesse ter resumido toda sua produção literária a uma hipótese de escrita confessional por parte da autora, como se ela estivesse em constante pulsão de esclarecer-se enquanto sujeito. Todavia, tal hipótese descarta a relevância da edição e reestruturação dos textos de Jean Rhys durante o processo de escrita da autora e, consequentemente, o caráter ficcional que estas alterações denotam a sua obra; pois, ao tratarmos o texto literário apenas como um registro documentário das experiências de seu autor ou autora, estaríamos tentando conferir um caráter científico e objetivo a um material que está suscetível a inúmeras possibilidades de interpretações. Até mesmo o ato de documentar as experiências da autora em um estudo crítico está passível de ser contaminado pela subjetividade

⁴³ No original: The most important of Rhys’s cultural placements is that of writing itself, and in that culture, the Caribbean was the original formative space. In her maturity, she belonged to a writerly culture, one which she fashioned for herself, rather than a school or community of writers.

⁴⁴ No original: In England, where she lived before she became a writer and also for most of her life afterwards, she was thought to be dead during the long break between *Good Morning, Midnight* (1939) and its dramatisation by actress Selma Vaz Dias in 1949, so reclusive had she become. It was as if she died to the world when she didn’t write, and came alive again only as a writer. It is therefore interesting that Rhys’s protagonists mostly do not write, though their insistence, after *Voyage in the Dark* (1934), on telling their stories does make them story-tellers. Sasha, in *Good Morning, Midnight*, does a little ghost-writing but is not the fully professional writer Rhys was herself.

do sujeito que está desenvolvendo o estudo, pois, ao imprimir em seu texto um retrato de seu objeto, estaria o autor ou a autora pintando um retrato de si mesmo/mesma, já que denunciaria sua perspectiva, seu nível de onisciência e seu repertório para a composição desse retrato.

Além de um número considerável de trabalhos críticos, Jean Rhys também instigou outros escritores a contarem a sua história, como foi o caso da autora inglesa Lilian Pizzichini em sua obra, *The Blue Hour: A Life of Jean Rhys*, publicada em 2009. O título da biografia faz referência ao perfume favorito de Rhys, *L'Heure Bleue*, da marca francesa *Guerlain*, além de carregar uma metáfora interessante sobre a visão da própria autora sobre ela mesma, a qual diz respeito à transformação do cachorrinho de colo, existente durante o dia, para o lobo, que se mostra quando chega a hora azul (PIZZICHINI, 2009).

Em sua obra, Pizzichini dissecou as questões mais profundas e pessoais de Jean Rhys, na intenção de criar um retrato íntimo da autora. Seu intuito é retratá-la como uma mulher enfurecida e mostrar ao leitor como a falta de atenção de sua mãe a traumatizou, uma vez que Rhys, assim como sua personagem Antoinette, em *Wide Sargasso Sea*, não tiveram uma relação próxima com a mãe. Mais do que isso, segundo a biografia de Pizzichini, Rhys sentia-se um fantasma desde a infância, sempre condenada a observar aqueles ao seu redor sem pertencer ou agradar. Pizzichini descreve a relação ambígua de Jean Rhys com os negros de sua terra natal, a forma como ela os observava e o quanto ela invejava seu modo de vida ativo e colorido, pois, sendo uma garota muito frágil, a jovem Rhys se adoentava com frequência. A obra descreve as dificuldades e os problemas durante o processo de maturação de uma criança fervorosamente devota e atormentada para uma mulher emocionalmente fragilizada, deprimida e alcoólatra, que encontrara em sua prosa uma alternativa de reescrever, até mesmo, sua própria história.

Mesmo gozando já de um certo prestígio da crítica literária que se fundamenta no debate pós-colonial e até da crítica feminista, é fato que a obra e o nome de Jean Rhys ainda são desconhecidos no Brasil, mesmo que sua obra mais celebrada esteja em diálogo constante com um dos nomes da literatura mais conhecidos no mundo, o de Charlotte Brontë. Logo, é de suma importância que o leitor esteja a par dos principais elementos abordados sobre a obra de Rhys em escala internacional, seus pilares centrais e os motivos pelos quais seu estilo de escrita é, frequentemente, alvo de especulações. Apesar do número escasso de traduções de *Wide Sargasso Sea*, a obra ainda se sustenta como uma referência mundial no âmbito da crítica feminista, pós-colonial e até mesmo dos estudos de literatura inglesa, fornecendo uma quantidade relevante de estudos sobre as temáticas abordadas pela autora e até mesmo fazendo surgirem hipóteses diversas sobre a relação da obra com a sua vida pessoal. Uma hipótese que talvez possa justificar o desconhecimento de sua obra em solo brasileiro é o contato distante

com a própria obra de Charlotte Brontë por parte da maioria da população brasileira, que, quando questionada sobre as obras atribuídas ao sobrenome de Charlotte, podem, no máximo citar o único romance publicado por sua irmã, Emily Brontë (1818-1848), *Wuthering Heights*, na tradução brasileira, *O Morro dos Ventos Uivantes*, publicado originalmente em 1847. Outro argumento que pode explicar o anonimato de Jean Rhys no Brasil pode ser também a falta de proximidade entre o leitor brasileiro, a literatura caribenha e, por consequência, os estudos pós-coloniais.

Existe uma adaptação da obra de Rhys para o cinema, *The Quartet*, lançada em 1981, estrelando Isabelle Adjani no papel principal, e outros atores consagrados como Maggie Smith e Allan Bates, como dito anteriormente. No entanto, o filme, dirigido por James Ivory, mesmo tendo sido distribuído pela grande *20th Century Fox* e feito sua estreia no *Cannes Film Festival*, dando à atriz Isabelle Adjani o prêmio de Melhor Atriz, não se consolidou no Brasil, assim como o romance também não o fez por aqui anteriormente.

2.5 A aporia da biografia e do autobiográfico em Jean Rhys

Após o extenso e polêmico debate acerca do caráter autobiográfico da obra da autora, faz-se de extrema importância também pontuar o que se conhece do gênero biográfico para formularmos um posicionamento crítico sobre essa discussão. Para tanto, utilizamos o aparato crítico fornecido pelos estudos de François Dosse, em sua obra *O Desafio Biográfico: Escrever uma vida*, publicado em 2009.

Dosse é professor de história e sociologia, formado pela Université de Vincennes – Paris VIII.; ele tem como foco de seus estudos a História dos Intelectuais, com ênfase nas temáticas da historiografia, estruturalismo e biografia. Sua obra se faz muito precisa em nosso trabalho para entendermos as relações conflituosas entre a vida e a obra de Jean Rhys, mais especificamente tudo o que tange às esferas da biografia e da autobiografia na obra da autora; Dosse publicou biografias de personalidades intelectuais renomadas, como Paul Ricoeur. Ainda que os estudos críticos mencionados neste trabalho não se tratem de biografias legitimadas, assim como o caso da biografia de Pizzichini, que se consolida como pertencente ao gênero biográfico, as considerações de Dosse têm pertinência para refutarmos a hipótese de uma obra de caráter autobiográfico de Rhys, como nos coloca Staley (1979), centralizando nossa análise no cerne da ficção como ponto de partida e único material de relevância para análise.

Em sua obra, Dosse faz um apanhado geral sobre o gênero biográfico, situando o leitor a respeito de suas origens, consolidação no mercado, principais autores, obras biográficas de

maior sucesso e recepção e aporias inerentes ao próprio conceito da biografia, que, segundo Dosse, não têm muito bem estabelecidas as suas fronteiras com a ficção, ponto crucial para começarmos a estabelecer um diálogo com as obras de Jean Rhys. Ao consolidar-se, em um primeiro momento, como um gênero científico, que buscava dispor da narrativa da verdade para se estabelecer uma espécie de saber erudito, a biografia também passou a ser alvo de argumentos polêmicos por estar passível de ser afetada por um grau maior de subjetividade, em função da análise elaborada pelo olhar do próprio biógrafo, cuja interpretação peculiar de seu alvo de estudo não está a salvo de projeções e, portanto, de uma narrativa ficcional para preencher as lacunas daquilo que o pragmático e objetivo não conseguem solucionar ou a respeito do que não conseguem argumentar. Sobre o aparato crítico de Staley (1979), que também faz a sua contribuição biográfica a respeito de Rhys, conseguimos observar como a importância do fato de o abuso sofrido pela autora durante a infância não ter sido mencionado, bem como a construção de sua narrativa, constroem uma imagem que corresponde à forma singular como Staley projetou Rhys; logo, também faz sentido que essa seja exatamente a mesma imagem que o autor se sintia no dever de retratar diante dos olhos de seus leitores. Contudo, ao nos debruçarmos sobre os estudos de Dosse, somos surpreendidos ao nos depararmos com o argumento de que a biografia, por si só, não seria suficiente para abarcar todas as questões pessoais de uma pessoa, ainda que ela fornecesse ao leitor o conhecimento histórico da vida do biografado, pois esses fatos, mesmo registrados com o máximo de exatidão possível, não são capazes de se resumirem como o princípio ou a razão de absolutamente tudo que o autor ou autora colocasse em sua obra:

Essa qualidade não repousa em um princípio absoluto, transcendente imanente à ação humana, mas procede da ação recíproca dos indivíduos. Como enfatiza Dilthey, há sempre um resto, um resíduo inesgotável que não consegue explicar nenhuma lógica de grupo, pois o indivíduo, embora moldado até a medula por suas experiências sociais, não é jamais redutível a nenhuma delas. (DOSSE, 2015, p. 9)

Como exposto anteriormente, a ficção auxilia o biógrafo a preencher as lacunas de uma existência que, por si só, se coloca como complexa demais para ser descrita com tanta objetividade. Se a objetividade e a descrição minimalista dos fatos cedidas pelas biografias e vidas dos biografados não são capazes de abarcar a complexidade de sua existência, tampouco seria a ficção capaz de dar conta dela. Dessa maneira, afirmar que a obra literária de Jean Rhys é autobiográfica se coloca como uma máxima muito complexa de se declarar. A autora, bem como nos descreve Savory (1999) brilhantemente, ao partir de fatos que possam ter muita

relação e até mesmo pertenceram a sua vida pessoal, os utilizava apenas como ponto de partida; o mesmo fato seria alterado e modificado, ou seja, se transformaria em ficção e, portanto, deixa de ser real ou possuir um estatuto de verdade, associando-se também de forma muito pertinente às teorias literárias de “morte do autor”, quando pensamos e consideramos suas reais intenções ao escrever, por exemplo, focalizando a análise apenas no texto literário. O que se pode afirmar, a partir da leitura da obra de Dosse (2009) e de uma análise cuidadosa da obra de Rhys, é o caráter não exato dos fatos que perpassam sua existência, bem como a falta de clareza de seus diários e anotações. A turbulência de seus relacionamentos e o estado de esquecimento com que ela se forçou a adestrar suas memórias fazem com que a autora não seja capaz de ser resumida ou descrita de forma exata em sua própria obra, da mesma forma que transforma seu texto em algo muito maior do que um registro fotográfico, topográfico ou analítico de sua vida.

Para reforçarmos ainda mais tal argumento, basta considerarmos a pluralidade e a profundidade de suas personagens em *Wide Sargasso Sea*: Jean Rhys compartilha com a heroína da obra suas origens, mas é certo que sua personagem Antoinette a transcende por se tratar do resultado rebuscado e muito bem editado do próprio exercício de escrita da autora. A voz masculina na obra, Mr. Rochester, tem a mesma constituição; contudo, acaba por interpretar um papel diferente na trama, falar de um lugar oposto ao de Antoinette, para que a autora obtenha êxito na disposição de suas personagens e só assim consiga estabelecer a tensão necessária entre elas para o desenrolar de sua narrativa, que tem como ponto de chegada um lugar completamente diferente e distante de qualquer outro que tenha relação com a vida privada de Rhys, como se a autora operasse como uma mediadora para as vozes que estão prestes a preencher os espaços da narrativa, com suas próprias verdades e consciências individuais, prontas para defender e argumentar com toda verossimilhança, ao ponto de quase serem confundidas com pessoas reais, até mesmo com a própria Jean Rhys.

Apesar da frequência com que as paisagens de *Wide Sargasso Sea* e suas demais obras saltem aos olhos dos críticos e conhecedores de Jean Rhys, da mesma forma que chamaram a atenção de Staley (1979), seria de muita relevância pontuar, assim como Dosse (2015, p. 42) nos faz ao se referir a uma citação direta ao autor Charles Dupêchez:

A reconstituição total do passado e a semelhança exata entre a biografia escrita e o biografado morto são coisas improváveis; se o “biografado ressuscitasse, não se reconheceria no livro escrito sobre ele”. (DOSSE, 2015, p. 42)

A partir do exposto acima, podemos observar que a relação que tal máxima estabelece com a preocupação a respeito da importância da vida de Jean Rhys se esvai quase

completamente, ainda considerando o fato de que o trabalho de Staley (1979) conta com as palavras da própria autora, que fora entrevistada por ele. Encontramos uma justificativa para este argumento na própria ficção: Jean Rhys desorganizou e fragmentou os registros pessoais de suas memórias, dificultando o trabalho daqueles que, posteriormente, se encarregaram da complexa missão de restituir os seus passos. Apesar do papel imprescindível da presença da ficção no gênero biográfico, há, em Dosse (2015), a confirmação disso:

Paul Ricoeur lembra que é preciso ver essa noção “um misto instável de fabulação e experiência viva”. O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher com a própria vida é um entretido constante de memória e olvido. (DOSSE, 2015, p. 55)

Logo, o fracasso daquele que se preocupa de forma excessiva com a verdade para fazer unicamente ciência dos fatos e da história é a “condenação” do biógrafo, de acordo com Dosse (2015). Também segundo com o autor, o biógrafo não deve se considerar um historiador, muito menos um cientista, mas, sim, um artista, mais precisamente um romancista (p. 57). Sob este viés, fica evidente como a própria biografia se coloca como um retrato, cujas edições para se atingir um determinado efeito e as modulações para se evidenciar detalhes que singularizam o próprio biografado fazem do gênero em si um produto artístico; portanto, como poderia a obra de Jean Rhys ser autobiográfica se ela mesma fazia da ficção uma performance, bem como nos apontou Savory? As omissões, as lacunas, os espaços e as informações que Rhys escondeu por tanto tempo estão para ela como forma de criar a ficção de sua própria experiência de vida.

Ainda é importante mencionarmos que ela estava trabalhando em *Smile, Please*, sua autobiografia, quando faleceu, o que pode fortalecer a hipótese deste exercício de modelar e editar a sua própria história, o que não a eximiria também de não se reconhecer em seu produto algum tempo depois caso ela tivesse a chance de ver a publicação de seu trabalho. Ou seja, o exercício de escrita da autora não se enquadra nos parâmetros documentários de sua vida justamente por transcendê-los de forma artística, estilística e metalinguística. No tocante aos trabalhos daqueles que tentaram retratá-la de formas diferentes, citemos o caso em que Pizzichini (2009), em sua biografia de Jean Rhys, tenta colocar, como centro da individualidade de Rhys, sua coleção extensa e profunda de traumas, como se eles configurassem os elementos que a singularizassem enquanto indivíduo, característica essa primordial no gênero biográfico.

Assim nos aponta também Dosse (2015, p. 57): “todo indivíduo só vale enquanto aquilo que o singulariza”.

Ao colocar em foco a solidão, a personalidade complicada da autora, as inúmeras experiências traumáticas de seus relacionamentos, o alcoolismo, o aborto e os relacionamentos frustrados, há a composição de um quadro em que é possível observarmos uma mulher completamente infeliz, solitária e mal resolvida, diferentemente do retrato proposto por Staley (1979), que apresenta, ao seu leitor, um retrato que coloca em destaque a vulnerabilidade de uma mulher diante de todas as situações que ela experienciou, enquanto esposa, escritora, criança, adolescente, etc. O próprio ato de listar essas diferenças já deixa em aberto que uma mesma pessoa pode ser observada sob diferentes perspectivas e ângulos, pois ambos os retratos sofreram retoques para que houvesse sucesso na entrega de sua mensagem durante a recepção dessas obras.

Em *Wide Sargasso Sea*, somos convidados a saber da própria personagem, por meio da escrita, quem ela realmente era, como ela realmente observava e registrava o mundo e as situações a sua volta, como seu marido a observava e a forma com que ele também tentou editar e manipular a própria singularidade desta personagem, podendo, então, apossar-se dela e, ao final da obra, apagar sua identidade por completo. O apagamento de sua existência, ou seja, a morte da heroína Antoinette, tem duas formas diferentes de ser retratado em *Jane Eyre* e em *Wide Sargasso Sea*: na primeira obra, há o retorno de Jane até Thornfield Hall e a descoberta de uma propriedade em ruínas, consequência do incêndio provocado por Bertha Mason, em uma narrativa contada por um terceiro elemento: Mr. Rochester; na obra de Jean Rhys, por sua vez, há a descrição do incidente concomitante ao seu acontecimento em tempo real, e a personagem ainda demonstra inaptidão para separar a realidade à sua volta de seu imaginário. Nessa obra, há o relato em primeira pessoa, e a heroína descreve ao leitor o momento exato de sua morte.

Contudo, fica evidente também a mesma ironia problemática apontada por Dosse (2015), no romance de Rhys: a personagem parece não saber mais distinguir entre o factual, o real do seu imaginário, o que se relaciona diretamente à aporia do hibridismo do gênero biográfico, o que, em uma certa instância, confirma a impossibilidade do compromisso da narrativa de Jean Rhys com a sua realidade, já que nem mesmo a sua heroína conseguiu contar a sua própria história de forma documentada, sem lacunas ou de forma precisa, da mesma forma que um fazer biográfico também não seria capaz, caso fosse essa a intenção da autora. Além disso, a biografia, bem como postula Dosse, não escapa do documental, mesmo que sua intenção não possa ser nunca científica, pois se apoia na esfera das hipóteses e, para tanto,

necessita da imaginação do biógrafo. Ainda que sua intenção também não possa se manter exclusivamente amparada pelo factual ou unicamente pela ficção em tempo integral, a biografia se dá, justamente, da relação entre fato e o imaginário, recriando, dessa forma, a existência do biografado sem se distanciar dele enquanto sujeito. O biógrafo deve, por sua vez, “dosar” bem a parte ficcional e a parte factual (p. 62).

Em *Wide Sargasso Sea*, não existe o caráter documental da biografia. Assim como nos romances anteriores da autora, as personagens podem até compartilhar questões existenciais com Rhys; todavia, todo o enfoque e enredo caminham para uma esfera totalmente ficcional, deixando ainda mais aberto ao leitor o espaço para a interpretação e análise pessoal dos fatos. Não há embate entre o factual e o subjetivo; vemos apenas personagens e elementos linguísticos pelos quais são retratados e descritos na obra. A autora, por exemplo, constrói suas personagens na narrativa em questão por meio do âmbito discursivo, daquilo que é possível ao leitor extrair pelos relatos de ambas as personagens, Antoinette e Rochester. Ainda que o turno narrativo mude com o decorrer da sequência dos acontecimentos, as personagens não deixam de ser retratadas pelo olhar de outras personagens, assim como Antoinette aparece vulnerável tanto pela própria descrição dos fatos quanto pelos relatos de seu marido, o que fica evidente em passagens como:

Na metade da ladeira, eles me cercaram e começaram a falar. A menina disse: — 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 freiras. [...] Ela tem olhos de zumbi, e você também tem olhos de zumbi. Por que você não olha pra mim? — O menino apenas disse: — Um dia pego você sozinha, espera só, um dia pego você sozinha. (RHYS, 2012, p. 44-45)⁴⁵

Na passagem acima, é possível enxergarmos a personagem Antoinette intimidada pela animosidade de outros jovens, sem ao menos rebater as ofensas ou encarar o menino que estava a disparar-lhe seu discurso de ódio; ou seja, temos uma heroína colocada em uma posição inferior a esse outro personagem pela imposição do medo. A ironia reside também no fato de o excerto estar inserido justamente na primeira parte do romance, quando Antoinette está a narrar os fatos de sua vida até o momento de seu casamento, quando Rochester assume a voz narrativa. Quando a voz masculina está com o turno em mãos, vemos a descrição da mesma personagem

⁴⁵ No original: Half-way up they closed in on me and started talking. The girl said, ‘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. [...] She have eyes like zombie and you have eyes like zombie too. Why won’t you look at me. ’The boy only said, ‘One day I catch you alone, you wait, one day I catch you alone.

feminina de forma inferior, o olhar do colonizador sob a sua posse, seu objeto; o que fica muito evidente, por sua vez, quando rememoramos o momento em que seu marido passa a trocar seu nome e chamá-la de Bertha: “Mas de todas as noites é justamente nesta que você precisa ser Bertha. / Como você quiser — disse ela.” (RHYS, 2012, p. 134)⁴⁶

Após constatar a vulnerabilidade da personagem Antoinette, bem como a de outras personagens femininas de Jean Rhys, que são açoitadas pelo carrasco da hierarquia patriarcal sobre seus corpos e vidas, Staley (1979) estabelece o mesmo parâmetro de comparação entre as personagens de Rhys e sua trajetória, assim como se utiliza de sua “vidobra” em uma tentativa equivocada de conferir toda a importância do trabalho da autora de modo que ela só se torne legítima a partir do conhecimento mais próximo dos fatos históricos de sua vida. Tal movimentação se faz de forma muito comum quando passamos à crítica literária, como aponta Dosse (2015):

Se passarmos da escrita biográfica à crítica literária, encontraremos uma relação complexa entre os elementos factuais da vida e a parte ficcional da obra. A história literária clássica, fortemente abalada pelo ímpeto estruturalista, teria transmitido o patrimônio literário essencialmente pelo ângulo de liame entre a vida e a obra do escritor. O mais das vezes, o sentido da obra é deduzido das peripécias da vida, e a biografia dos escritores está no próprio cerne da inteligibilidade literária. (DOSSE, 2015, p. 80)

Ao mencionar a complexidade dos elementos factuais da vida do biografado e a parte ficcional de sua obra, Dosse também nos faz relacionar tal complexidade à importância da ficção no próprio âmbito factual da vida de Rhys, que por muito escondeu partes relevantes dos acontecimentos de sua vida e reservou ao esquecimento suas experiências mais traumáticas. Nesse sentido, muitas das informações cedidas pela própria autora para o trabalho de Staley (1979) não escaparam da edição e da retratação, não relegando assim à sua obra nenhum compromisso de resolver-se consigo mesma, uma vez que nem todos os traumas da autora podem ser relacionados aos traumas de suas personagens femininas, como acontece com o episódio do abuso sexual.

Ademais, como já mencionado anteriormente, o documental não é capaz de alojar a complexidade de uma existência humana, muito menos de responder aos questionamentos a respeito das intenções de um autor por trás de suas palavras. A obra de um ator aponta para

⁴⁶ No original: Of course, on this of all nights, you must be Bertha.’
‘As you wish’, she said.’ (RHYS, 1966, p. 123)

outras questões que são essencialmente mais importantes do que a sucessão cronológica dos fatos na vida de seu criador, questões estas como: “Quem lê e lê o quê?” (Dosse, 2015, p. 81). A partir do momento que a crítica e a análise se preocupam, essencialmente, com essas duas questões, é possível tecer uma interpretação com um alicerce teórico que faça mais justiça à obra do autor, pois as hipóteses aparecem justamente para mostrar as lacunas e os espaços deixados entre os documentos e episódios da vida de tal autor, o que acaba por traçar um retrato ainda mais fiel. Ao tomarmos a biografia do autor como justificativa para sua bibliografia, atribuímos “à informação biográfica a função de 'embreagem', que toma a parte pelo todo e lhe confere valor heurístico” (DOSSE, 2015, p. 80), ou seja, como se a trajetória do autor fosse a descoberta de todos os fatos, ignorando os lapsos e a impotência dos documentos de preencher lacunas e vazios, justificar traumas e comportamentos de uma consciência humana e imperfeita.

3 A LOUCURA EM *WIDE SARGASSO SEA*

3.1 A construção da loucura

Neste capítulo, o objetivo é propor uma análise da loucura em *Wide Sargasso Sea*. Ao abordarmos a loucura, buscaremos evidenciar a forma como ela é representada no romance, bem como toda construção da personagem louca por meio dos elementos linguísticos. A temática da loucura é mencionada quase em toda a extensão do romance, ganhando ainda mais contorno nas partes segunda e terceira. Como loucura, entendo que o termo seja empregado não somente como o mal-estar psicológico na obra, mas também como incompreensão, aflição, reação e pretexto para apropriação do corpo feminino e, portanto, da(s) personagem(ns) feminina(s). Ainda que a histeria também atribua a essas mesmas personagens o destaque e a possibilidade da eloquência por meio de escândalos, gritos, urros e surtos, suas vozes não deixam de ser silenciadas. Percebo que a histeria das personagens femininas Annette e Antoinette é, talvez, o único recurso que elas possuem para clamar por compreensão ou demonstrar a aflição que assola suas mentes, que se tornam ainda mais perturbadas à medida que fatores externos fazem força maior para abafar seus discursos, como a força do capitalismo e do imperialismo britânico. É de muita importância ressaltar que, para este trabalho, a figura masculina do homem branco e colonizador está impressa principalmente no personagem de Mr. Rochester, pois todo o discurso do personagem é enraizado em um viés colonial. Sua esposa, por exemplo, ainda que lhe desperte o desejo, não escapa da distinção cruel de uma comparação com as moças inglesas, por exemplo.

A ascendência europeia de Rochester é utilizada pelo personagem como pressuposto de superioridade; o corpo feminino deve reservar a ele subalternidade e passividade, enquanto o desbravador britânico explora e viola suas riquezas. Ao passo que a figura de Mr. Rochester endossa a emergente demanda capitalista e potência colonial inglesa, a heroína Antoinette e sua mãe são lidas como personagens subalternas e suscetíveis às forças excludentes por não serem privilegiadas: são marginalizadas por serem mulheres miscigenadas, nem brancas e nem negras, confinadas e, no caso de Antoinette, demonizada em virtude de seu desejo sexual latente. Quando comparada à mulher vitoriana voltada aos princípios domésticos, cujo desejo sexual é anulado em vassalagem ao homem detentor do poder e de toda fortuna, Antoinette desperta a dúvida em seu marido justamente por colocar-se enquanto um corpo feminino detentor de desejo. No momento em que a heroína tem relação física com seu marido, ela manifesta sua sexualidade, colocando em xeque as estruturas imperialistas e patriarcais de um sistema em que

vigora apenas o desejo do Sujeito masculino, que não deixa escolha nenhuma ao Outro, à mente semelhante que deve ser governada.

Ao relacionar Annette e Antoinette, não posso deixar de enfatizar que a loucura não é o único ponto em comum entre as duas personagens, pois ambas são reféns do silêncio na obra. Como silêncio, em um primeiro momento, refiro-me ao relacionamento distante e bastante frio entre ambas, que até mesmo o toque tímido da filha no cenho de sua mãe não é capaz de romper. Ambas as personagens não se comunicam de forma íntima ou constante, ainda que tenham motivos para isso, por se tratar de mãe e filha; logo, a lacuna discursiva entre as duas também se estabelece como primeira manifestação do silêncio no romance. O romance contextualiza de forma bastante concreta que Annette evita a filha a todo momento, o que também é comprovado pela presença de Christophine, a ama seca de Antoinette, aquela que seria responsável por lidar com a criança de maneira mais próxima na ausência de condições de sua mãe. Outra leitura do termo na obra faz referência ao sentimento latente de solidão perfeitamente vivenciado pelas personagens femininas, que ganha ainda mais intensidade quando estas duas personagens são isoladas do convívio externo. A mãe de Antoinette é confinada em uma casa pequena no campo, aos cuidados de estranhos e a heroína é aprisionada no sótão da propriedade de Rochester. A febre do desejo sexual feminino é argumento mais do que suficiente para colocá-la na posição de um ser selvagem, animalesco e, portanto, que necessita ser domado e castrado para se adequar ao seu suposto propósito, o de servir, assim como as mulheres da sociedade vitorianas. É certo que a Inglaterra se destaca como uma das grandes potências marítimas europeias, mas ela também se autclamava o centro da tecnologia e do esclarecimento intelectual diante do mundo e, principalmente, de suas colônias. O colonizado, após ter todos os recursos de suas colônias usurpados, as quais tentavam resistir à violência da colonização, era o ser primitivo que precisava ser controlado e convertido aos dogmas da sociedade britânica para contribuir com o predatismo imperial em suas terras. É certo que o patriarcado também tem papel fundamental na base das estruturas imperialistas, por isso o personagem de Rochester carrega todo o estigma da figura masculina e imponente do colonizador e explorador. Outro argumento que enfatiza com propriedade esta leitura seria sua insegurança financeira enquanto um homem que não tivesse do que se apropriar e de onde reestabelecer a sua fortuna; os bens de sua esposa operam como uma metáfora clara dos recursos das terras colonizadas.

Em termos de representação, o casamento entre os protagonistas coloca em cena a disputa de duas forças extremamente opostas; porém, mesmo que Antoinette esteja no lado de maior desvantagem da competição, a personagem também imprime, por meio da loucura e da sua sexualidade, os movimentos de resistência dos povos colonizados. Na narrativa, os nativos

se movimentam para encarar a família Cosway, se aproveitam da situação financeira e emocionalmente abalada da família para expulsá-los dali. Logo, é com muito cuidado que analiso a forma com que Antoinette está representada na obra, pois a loucura confere a ela a assertividade para se opor às estruturas patriarcais e opressoras impostas por seu marido, enquanto seu desejo opera como uma manifestação poderosa, que ameaça a figuração de um desejo sexual dominante que seja exclusivamente masculino.

Antes de seguir, gostaria de mencionar, contudo, a histeria de Foucault como um sinônimo de loucura em *Wide Sargasso Sea*. Mais precisamente, refiro-me à forma como a loucura é representada na narrativa, em âmbito discursivo, como aparato para dominação e exclusão. No estudo do autor Michel Foucault (1972), *A História da Loucura na Idade Clássica*, o filósofo se utiliza da epistemologia como método para transpor o conhecimento médico para a arqueologia.⁴⁷ Ao marcar temporalmente a Idade Clássica, do século XVII ao século XVIII e a Idade Moderna, a partir do século XIX, Foucault separa a loucura do indivíduo louco. Até a Idade Clássica, a loucura era classificada da mesma forma que as doenças físicas, não havia até então uma categoria para doenças mentais. Além disso, o período foi marcado pelo enclausuramento dos indivíduos considerados loucos, sendo eles aqueles que transcendiam a sexualidade e eram acometidos por doenças sexuais, prostitutas e os acusados de cometer magia. A loucura era oposta à razão social e moral, ou seja, às instituições sociais. Os locais em que as pessoas consideradas loucas eram confinadas não detinham nenhum esclarecimento para lidar com esses indivíduos, pois, na Idade Clássica, ainda não era possível falar em doenças mentais. Sendo assim, os considerados loucos eram trancafiados sob a tutela de entidades repressivas e coercitivas, que não estavam interessadas em tratar ou ressocializar pessoas acometidas por doenças de ordem psíquica; o propósito era tirá-las de circulação, justamente por elas representarem perigo às bases, crenças e estruturas sociais. O louco era aquele cujo comportamento se diferenciava da ordem padrão, da razão e do que era pressuposto pela sociedade. Ao mencionar aqueles que transgrediam a sexualidade como parte constituinte do grupo daqueles que eram encarcerados, refiro-me, particularmente, ao fato de a sexualidade estar essencialmente relacionada ao comportamento do indivíduo, daquele que expressa a sua pulsão sexual, o seu desejo.

⁴⁷ Para dissertar sobre a obra de Foucault, aproprio-me da análise da obra de Foucault feita pelo Professor Doutor Roberto Machado, em sua palestra intitulada “História da Loucura e Crítica da Razão”, em que o pesquisador contextualiza o período em que ela foi escrita e como a loucura era entendida nas Idades Clássica e Moderna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5mX4g1JM71g&t=3885s>.

Nessa perspectiva, é possível deduzir que a violenta repressão sexual experienciada pelas mulheres, no contexto da era vitoriana, não as perdoaria ou privaria dos estigmas associados à loucura. A partir desse fato e das considerações de Foucault, aponto que as perspectivas acerca do louco como aquele que se opõe à ordem e a razão social estão em total consonância com a leitura sobre a loucura no romance de Rhys, pois a loucura em *Wide Sargasso Sea* também opera por meio do discurso daquele que tenta restituir a ordem e a moral social. Rochester desapropria sua esposa de suas próprias convicções após se apossar de todos os seus bens e dela mesma. O silenciamento, como aponta Azam (2017), ocorre por meio do ventriloquismo: ao batizar sua esposa de Bertha, ele destitui Antoinette de sua própria identidade, se utilizando do discurso para criar um espaço em que ela seja confinada e não possa mais falar por si mesma. Assim como propõe Foucault, em uma relação de subordinação entre a loucura e a razão social, temos a subalternidade de Antoinette em relação com seu marido, que tem o amparo da ordem e das instituições sociais na posição de marido e dono.

Além disso, a loucura no romance de Jean Rhys se apresenta e está representada na forma de sintoma, uma demonstração da incessante e constante opressão que as personagens femininas têm de suportar em seus respectivos contextos. Em um primeiro momento, vemos Annette, mulher viúva de um ex-senhor de escravos, cuja fortuna não mais garante o futuro e o sustento de sua família. Além disso, Annette é crioula, uma representação explícita da mulher miscigenada, que não é aceita nem pelas pessoas brancas nem pelas pessoas de pele negra. Toda aflição e solidão são confundidas com a histeria quando a personagem tenta apurar suas percepções.; tal cenário tem maior nitidez quando a personagem dialoga com seu marido. O Sr. Mason tenta desqualificar o discurso de sua esposa alegando que ela esteja exagerando ou fora de si, ou seja, a linguagem é utilizada pelo personagem para desapossar Annette de suas próprias convicções acerca do acontece ao seu redor e consigo mesma. Em um primeiro momento, há menção à loucura associada apenas à mãe da protagonista, Annette Cosway, que vai cedendo às preocupações com relação à forma como ela e sua família estariam sendo perseguidos pelos nativos da ilha onde moravam, antes de sua casa vir abaixo, tomada pelas chamas que os negros atearam à propriedade da família Cosway, em Coulibri. É importante também ressaltar que é a partir daí que a loucura vai ganhar um contorno mais concreto, sendo nomeada de fato; ao contrário da forma com que vinha sendo feita anteriormente, quando o Sr. Mason apenas insinuava, como veremos posteriormente, que Annette estaria se precipitando ao despender tanta energia em suas aflições com relação à segurança da família na Jamaica.

Na primeira parte do romance, há uma Antoinette mais jovem no domínio do turno narrativo, em uma espécie de dialética terapêutica e confessional, quase da mesma forma como

se escrevesse um diário. O mais curioso de em seu discurso é que a autora, de forma muito inteligente, também não assinala com clareza a quem a personagem se dirige ou com que intuito. Podemos, assim, interpretar que tudo é arquitetado para encenar uma tentativa de resgate da personagem; como se ela escrevesse enquanto seus dias de sanidade estivessem chegando ao fim e ela estivesse tentando deixar o máximo de registro possível. A protagonista passa a contar sua história de uma época em que ainda era uma garota; porém, fica difícil ainda para o leitor situar exatamente a ordem cronológica da narrativa, uma vez que ela parece dispor de uma série de lacunas.

Já nas primeiras páginas da narrativa, observamos o horror da pequena Antoinette ao encontrar o cavalo de sua mãe morto, e essas são palavras de Annette sobre o ocorrido:

Ela andava de cavalo todas as manhãs, sem se importar com os negros que se juntavam para caçar dela, especialmente depois que suas roupas de montaria ficaram velhas (eles prestam atenção em roupas, eles entendem de dinheiro). Então, um dia, muito cedo, eu vi o cavalo dela caído debaixo do jasmineiro. Cheguei perto dele, mas ele não estava doente, estava morto e seus olhos estavam pretos de moscas. Saí correndo e não falei nada, porque achei que, se não contasse a ninguém, talvez não fosse verdade. [...] Godfrey encontrou-o, ele tinha sido envenenado.
— Agora estamos ilhados — disse minha mãe —; agora, o que vai ser de nós?
(RHYS, 2012, 1966, p. 12)⁴⁸

A cena referente ao excerto acima retrata de forma nítida o tom de ameaça com que os habitantes da ilha se direcionavam à família Cosway, fazendo com que o desespero de Annette se acentuasse ainda mais. Outro ponto interessante a se destacar a partir da leitura do trecho anterior é o momento em que Antoinette diz que os negros caçavam de sua mãe, algo que se intensificou após suas roupas de montaria terem ficado velhas, pontuando ainda que *eles prestam atenção em roupas, eles entendem de dinheiro*. Ao ridicularizarem a personagem de Annette dessa forma, já é possível evidenciarmos a temática do isolamento psicológico tomando dimensão na obra de Rhys, fazendo com que a personagem se sinta solitária diante de um grupo muito maior, que passa a hostilizá-la em praça pública e a ameaçá-la dentro dos contornos de sua propriedade. Sobre o momento em que Antoinette diz que os negros entendem de roupas e de dinheiro, a personagem pode estar possivelmente fazendo referência ao período

⁴⁸ No original: She still rode about every morning not caring that black people stood about in groups to jeer at her, especially after her riding clothes grew shabby (They notice clothes, they know about money). Then one day, very early, I saw her horse lying down under the frangipani tree. I went up to him but he was not sick, he was dead and his eyes were black with flies. I ran Away and did not speak of it for I thought if I told no one it might not be true. [...] Godfrey found him, he had been poisoned. 'Now we are marooned', my mother said, 'now what will become of us?' (Rhys, 1966, p. 16)

anterior ao Ato de Emancipação na Jamaica, em que os negros ainda eram escravizados e obrigados a se submeterem às horas intermináveis de abusos e trabalhos compulsórios para aqueles que tinham a pele mais clara, como a família Cosway e os europeus. Há também uma relação ainda mais complexa entre raça e dinheiro na obra, em que é possível percebermos que aqueles que eram crioulos ou frutos da miscigenação entre europeus e jamaicanos e que, agora, não estavam mais em posição de superioridade financeira e social em razão da promulgação do Ato de Emancipação, são vistos de forma odiosa e conhecidos como negros brancos.

No trecho a seguir, podemos observar como opera a dialética de Antoinette e seu processo de narrar sua própria história. É imprescindível também destacarmos que a narradora não marca com precisão a época exata em que começa a nos contar sua história, tais marcas são feitas por acontecimentos que já impactam o leitor logo de começo, como a morte de seu pai e a perseguição de sua mãe, mas não são suficientes para dar um marco inicial. Sabemos que o contexto geral é norteado pelo Ato de Emancipação na Jamaica, decretando o fim da escravidão e o declínio do comércio de escravos:

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. Minha mãe normalmente andava de um lado para o outro no *glacis*, um terraço calçado e coberto de telhas que percorria todo o comprimento da casa e subia até um bambuzal. (RHYS, 2012, p. 14)⁴⁹

A partir do excerto acima, fica evidente a forma subjetiva como a protagonista descreve o espaço e também situa ao leitor o contexto em que a obra se inicia. A descrição de sua casa é capaz de imprimir um retrato nítido de uma propriedade que, agora sem a mão de obra escrava para fazer a sua manutenção, estava em ruínas, com o crescimento da grama, o que também está diretamente relacionado à preocupação de Annette, que é descrita neste trecho como uma mulher que “andava de um lado para o outro no *glacis*”, ou seja, vemos aí a representação de personagem de Annette em forma de uma mulher aflita e temerosa acerca do destino de sua propriedade e sua família. Além disso, o excerto em questão nos mostra como é difícil datar exatamente o ponto em que a história começa: ainda que a descrição da propriedade Cosway apareça como um indicador temporal que nos ajuda a visualizar o espaço físico e o cenário e a

⁴⁹ No original: 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. My mother usually walked up and down in the *glacis*, a paved roofed-in terrace which ran the length of the house and sloped upwards to a clump of bamboos. (RHYS, 1966, p. 17)

entender o contexto em que a narrativa começa a ser contada, ainda não é suficiente para fornecer um marco pontual em uma linha cronológica. Outro ponto importante destacado na passagem é o termo “alguém”, que, na tradução de Léa Viveiros de Castro, aparece em fonte itálica; o mesmo acontece na obra original, com o termo “*anybody*”, fazendo referência aos negros da ilha de Antoinette, que agora estariam livres. O mais curioso, porém, provém do fato de a protagonista não se lembrar do lugar quando ele era “próspero”, como se o espaço físico, o cenário e todo o contexto de ambientação fossem sendo criados no mesmo momento em que a personagem começa a contar a sua história, fornecendo ao leitor a possibilidade de que, talvez, todos esses elementos não fossem reais até o momento em que ela os coloca em sua narrativa. As lacunas deixadas pela narradora neste momento estão em torno do estatuto de verdade a respeito do questionamento se a prosperidade ou se o tempo passado ao qual Antoinette se refere existiram de fato.

Dados o cenário e a ordem cronológica imprecisa em que se estabelece a narrativa, observamos momentos em que a descrição dos personagens atravessa a própria descrição dos espaços e do contexto em que o romance está inserido inicialmente, como o momento em que Antoinette nos descreve Christophine, sua ama seca. Christophine aparece como uma das companhias mais importantes de Antoinette, já que Annette impunha uma distância considerável entre ela mesma e a filha, como já mencionado anteriormente e como, também, veremos de forma mais detalhada posteriormente. Ao mencionar a forma fria como Annette parecia ignorar sua filha, há menção da personagem de Christophine, que aparece em um momento muito curioso na obra. É assim que Antoinette nos apresenta, em forma de diálogo, sua relação com a mãe:

— Ah, me deixa em paz — dizia ela —, me deixa em paz. — E, depois que eu soube que ela falava sozinha, passei a ter um pouco de medo dela. Então eu passava a maior parte do meu tempo na cozinha, uma construção separada, um tanto afastada da casa, Christophine dormia no quartinho ao lado. (RHYS, 2012, p. 14)⁵⁰

De forma óbvia, há, como indicado inicialmente, uma menção ainda muito sutil da loucura neste momento, que é o fato de Antoinette ter medo de sua mãe por ela falar sozinha, marcando o ato de falar para si mesma como um possível indício de loucura na obra. Ainda que

⁵⁰ No original: ‘Oh, let me alone’, she would say, ‘let me alone’, and after I knew that she talked aloud to herself I was a little afraid of her.

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, 1966, p. 18)

tal atitude possa ser interpretada como um dos sintomas iniciais da loucura na personagem da Annette, também não podemos deixar de colocar o quanto o medo de Antoinette pode ser interpretado pelo leitor de forma irônica, já que a protagonista também pode estar percorrendo sua trajetória para ela, pois não nos é dado de forma clara a quem a personagem se dirige ou com que intuito ela o faz.

O trecho a seguir, extraído da fala de Tia, no momento em que ela e sua amiga Antoinette estão se banhando em uma das piscinas naturais próxima de Coulibri, evidencia o posicionamento daqueles que, assim como Tia, fazem parte do grupo dos que foram escravizados por aqueles como a família de Antoinette:

Tinha muita gente branca na Jamaica. Gente branca de verdade, que tinha muito ouro. Eles não olhavam para nós, não chegavam nem perto de nós. Gente branca de antigamente não passava de negro branco agora, e negro preto era melhor que negro branco. (RHYS, 2012, p. 19)⁵¹

A segregação que acontece em um vetor inverso na obra de Rhys é uma das primeiras manifestações do sentimento de agonia do isolamento, que se relaciona de forma direta com a loucura na obra. A construção do cenário hostil e ameaçador já se encarregam de preparar o leitor para o que vem a seguir: uma personagem feminina que está para ceder ao medo e à aflição diante do perigo e das dificuldades. Annette tenta convencer seu segundo marido, Sr. Mason, de que eles deveriam se mudar de Coulibri justamente pela percepção de Annette de que existe uma ameaça por parte dos nativos. O Sr. Mason, por sua vez, retruca dizendo “*seja razoável*” (RHYS, 2012, p. 26). Com o emprego do termo “razoável”, já observamos os indícios da loucura tomando uma forma um pouco mais concreta no romance, ao passo que a discussão entre os dois ganha um teor mais tenso, ficando mais acalorada, fazendo com que Annette ficasse raivosa:

Ele ria mais alto ainda do que ri quando minha mãe disse a ele que queria sair de Coulibri. [...]
— Você deve ter um motivo — dizia ele, e ela respondia:
— Eu preciso de mudança. [...]
— Annette, seja razoável. Você era a viúva de um senhor de escravos, a filha de um senhor de escravos, e você estava morando aqui sozinha, com duas crianças, havia quase cinco anos, quando nos conhecemos. As coisas estavam

⁵¹ No original: Plenty White people in Jamaica. Real White people, the got gold money. They didn't look at us, nobody see them come near us. Old time white people nothing but white nigger now, and black nigger better than white nigger. (RHYS, 1966, p. 22)

péssimas naquela época. Mas você nunca foi maltratada. (RHYS, 2012, p. 27)⁵²

A partir daí, a tensão se instala na cena, e Annette sente que sua vivência e percepção estão sendo subestimados por seu marido, que fala de um lugar diferente, de quem não parece estar disposto a dar ouvidos as suas preocupações e anseios:

Como sabe que eu não fui maltratada? — perguntou ela. — Nós éramos tão pobres que éramos motivo de riso — disse ela a ele. — Mas agora não somos mais pobres — continuou. — Você não é um homem pobre. Você acha que eles não sabem da sua propriedade em Trinidad? E da propriedade em Antígua? Eles falam sem parar sobre nós. Inventam histórias sobre você, e mentiras sobre mim. Tentam descobrir o que comemos todo dia.
— Eles estão curiosos. É natural. Você viveu muito tempo sozinha, Annette. [...] Você voou no meu pescoço como uma gata selvagem quando eu usei a expressão pretinho. Nem pretinho nem preto. Eu só posso dizer gente negra.
— 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 serem 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.
Mas ela continuava falando sem parar. Com persistência. Com raiva. (RHYS, 2012, p. 27)⁵³

O discurso do Sr. Mason invoca um estado de aflição ainda maior em Annette, que vai se enfurecendo ao decorrer da discussão, não só pelo fato de ele subestimá-la, mas também por ele subestimar os negros. A própria Annette o acusa de não os enxergar, talvez por ela imaginar que determinada atitude também possa reservar a ela um mesmo lugar dentre grupos mais

⁵² No original: He would laugh even louder than he did when my mother told him that she wished to leave Coulibri. [...]

‘You must have some reason,’ he would say, and she would answer ‘I need a change’ [...].

‘Annette, be reasonable. You were the widow of a slave owner, the daughter of a slave-owner, and you had been living here alone, with two children, for nearly five years when we met. Things were at their worst then. But you were never molested, never harmed.’” (RHYS, 1966, p. 29)

⁵³ No original: ‘How do you know that I was not harmed?’ she said. ‘We were so poor then,’ she told him, ‘we were something to laugh at. But we are not poor now,’ she said. ‘You are not a poor man. Do you suppose that they don’t know all about your estate in Trinidad? And the Antigua property? They talk about us without stopping. They invent stories about you, and lies about me. They try to find out what we eat every day.’

‘They are curious. It’s natural enough. You have lived alone far too long, Annette.’ (...) Didn’t you fly at me like a little wild cat when I said nigger. Not nigger, nor even negro. Black people I must say.’

‘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.’

But she’d speak about going Away again. Persistently. Angrily. (RHYS, 1966, p. 30)

menosprezados da hierarquia, valendo relembrar, inclusive, que o Sr. Mason se trata de um homem de posses, de acordo com os comentários tecidos durante a cerimônia de casamento em Spanish Town: “*Por que um homem tão rico, que poderia escolher entre todas as moças das Índias Ocidentais e muitas da Inglaterra também, provavelmente?*” (RHYS, 2012, p. 23)

A partir dos comentários maldosos, da ridicularização, da hostilidade e da subestimação, a loucura é construída na obra de uma forma que ela esteja sempre contornada pelo fantasma do confinamento, da solidão. É fato que Antoinette não foi a primeira mulher a ser considerada louca no romance, já que sua mãe percorre o mesmo caminho que ela anteriormente, acabando por ser abandonada em uma casa sem a companhia de sua família por ter sido diagnosticada como louca. Ainda que não haja um jogo de tensão tão bem estabelecido entre Annette e Sr. Mason como entre Antoinette e Rochester, é como se apenas o fato de uma mulher estar sozinha com dois filhos e sem dinheiro já pudesse ser motivo de especulação, de acordo com o Sr. Mason.

Se consideramos ainda que Annette era viúva de um senhor de escravos, que, segundo rumores, havia bebido até morrer, como bem colocam os convidados durante o casamento (“*Problemas causados pela liberação dos escravos mataram o velho? Bobagem, a propriedade já estava decadente muitos anos antes disso. Ele bebeu até morrer.*” — RHYS, 2012, p. 23), observamos, então, mais um elemento que, futuramente, é retomado na obra, o alcoolismo. O consumo de álcool também aparecerá na obra associado à loucura, de forma que a família de Antoinette será descrita como uma família de loucos em uma carta de Daniel Cosway, meio irmão de Antoinette, endereçada a seu marido, como forma de tomar todos os membros da família como desajustados.

Ainda no primeiro capítulo, outro momento muito importante a ser mencionado com relação à loucura é o fato de Annette ter sido isolada em uma casa em Spanish Town após o incêndio em Coulibri. Neste momento, a mãe de Antoinette já fora diagnosticada como louca e estaria em uma “casinha bonita e arrumada”, deixando a entender que, talvez, ela pudesse estar em algum específico para alguém com os mesmos sintomas que sua mãe. Sobre essa passagem, exatamente, vemos a forma agressiva com que Annette reage ao estar em contato com sua filha certo tempo decorrido após o episódio em Coulibri. A cena descreve o encontro de mãe e filha em uma propriedade em que terceiros, não especificados, haviam dito que aquele agora seria o lar de sua mãe, acompanhada de outras pessoas que, supostamente, estariam sob a responsabilidade de cuidar de sua mãe. A seguir, apresentamos a cena em questão:

Mas, quando chegamos na casinha bonita e arrumada onde ela vivia agora (eles disseram), saltei da carruagem e corri o mais rápido que pude pelo gramado. Havia uma porta aberta que dava para a varanda. Entrei sem bater e fiquei olhando para as pessoas que estavam na sala. Um homem de cor, uma mulher de cor, e uma mulher branca sentada com a cabeça tão baixa que eu não pude ver seu rosto. Mas reconheci seu cabelo, uma trança bem mais curta que a outra. E seu vestido. Coloquei os braços em volta dela e beijei-a. Ela me apertou com tanta força que eu mal pude respirar, e pensei: “Não é ela.” E em seguida: “Deve ser ela.” Ela olhou para a porta, depois para mim, depois outra vez para a porta. Eu não podia dizer “ele está morto”, então sacudi a cabeça. “Mas eu estou aqui, eu estou aqui”, disse eu, e ela disse: “Não”, baixinho. Depois “Não, não, não” muito alto, e me empurrou para longe dela. Eu caí de encontro com a parede e me machuquei. O homem e a mulher estavam segurando os braços dela e Christophine estava lá. A mulher disse: — Por que você traz a criança para criar problema, problema, problema? Eu já tenho problema demais aqui. (RHYS, 2012, p. 43)⁵⁴

A cena nos descreve um momento de muita tensão e com um toque considerável de violência por parte de Annette. O espaço físico que nos é apresentado parece ser introduzido com muita sutileza, pois, em momento algum, há a confirmação de que se trata de um espaço para pessoas ou mulheres loucas, tampouco somos apresentados às figuras que estão na casa junto da mãe de Antoinette; elas são descritas apenas pela cor de sua pele, o que pode nos chamar atenção quando conseguimos perceber que Annette seria a única branca figurando este espaço, já que ela estaria acompanhada de um homem e uma mulher “de cor”, em outras palavras, *negros*. A sutileza com que o termo é empregado para designar a cor da pele desses personagens e em toda narrativa é algo a se considerar um tanto curiosa, pois sabemos que a cor da pele aparece neste romance como fator determinante para a afirmação de certas identidades. A mãe de Annette se trata de uma mulher crioula, ainda com descendência europeia, que, por sua vez, quando colocada ao lado de outras pessoas negras, em um contexto muito específico e fora de território europeu, é considerada uma mulher branca. Tal excerto, talvez, possa ser interpretado como um retrato marcado pela constante tensão e aflição de não ter um local ao qual se encaixar ou pertencer. A mãe de Antoinette se encontra em uma casa

⁵⁴ No original: But when we reached the tidy pretty little house where she lived now (they said) I jumped out of the carriage and ran as fast as I could across the lawn. One door was open on to the veranda. I went in without knocking and stared at the people in the room. A coloured man, a coloured woman, and a white woman sitting with her head bent so low that I couldn't see her face. But I recognized her hair, one plait much shorter than the other. And her dress. I put my arms around her and kissed her. She held me so tightly that I couldn't breathe and I thought, 'It's not her'. Then, 'It must be her'. She looked at the door, then at me, then at the door again. I could not say, 'He is dead,' so I shook my head. 'But I am here, I am here', I said, and she said, 'No', quietly. Then 'No no no' very loudly and flung me from her. I fell against the partition and hurt myself. The man and the woman were holding her arms and Christophine was there. The woman said, 'Why you bring the child to make trouble, trouble, trouble?' Trouble enough without that.
All the way back to Aunt Cora's house we didn't speak. (RHYS, 1966, p. 44)

pequena, na companhia de pessoas negras, sendo ela mesma uma mulher que, dependendo os referenciais externos, como, o contexto, pode ser considerada tanto branca quanto negra, e é justamente esta personagem que está em conflito. Isso nos leva a pensar que talvez o não lugar possa ser entendido já como o próprio isolamento em si, e a loucura, como um sintoma de mal-estar proveniente deste lugar de exílio em que se encontra a personagem. Ao rejeitar a presença de sua filha como um acalento diante de tudo o que a família experienciou, podemos interpretar que Antoinette está diante de sua mãe como um espelho, um reflexo dela mesma e de sua própria condição, tanto é que a protagonista é empurrada com violência, marcando, de forma muito nítida, a recusa do olhar e do enfrentamento da própria condição em que a personagem se encontra. A loucura, portanto, nos aparece nesta cena como um sintoma de aflição do desajuste social que acompanha a personagem feminina por não ter contornos definidos acerca de sua própria identidade, provocando, dessa forma, um sentimento de repulsa e recusas muito fortes.

Na parte dois da obra, a loucura nos aparece por meio da força do discurso opressor de Mr. Rochester, com a voz masculina já em posse do turno narrativo, que também é marcado pela primeira pessoa. Vemos, então, um personagem masculino que também não deixa claro ao seu ouvinte os propósitos de sua locução. Rochester assume o turno narrativo assim que Mr. Mason faz uma visita ao convento em que Antoinette reside, para informá-la de que ela conheceria seu futuro marido. A partir daí, há uma mudança repentina do cenário; somos transportados a outro marco na linha temporal. Como já mencionado anteriormente, a narrativa não parece seguir uma linha cronológica propriamente dita, uma vez que os acontecimentos estão sendo mencionados a partir daquilo que a consciência do narrador em questão acredita ser pertinente, ou seja, tanto o cenário quanto o ponto a partir do qual a história será contada vão sendo construídos à medida que o fluxo de consciência do narrador vai tomando espaço no romance, como se o personagem fosse se aprimorando do espaço e tomando-o para si. É nesta segunda parte do romance, contudo, que observaremos a forma como Rochester se apossa da identidade de Antoinette, tirando dela, de forma gradativa, tudo que ela possui e que possa lhe conferir, pelo menos, a mínima integridade. Retomamos o fato de que o casamento entre os dois aconteceu por questões financeiras, já que o personagem de Rochester, que permanece anônimo durante todo o romance, precisava de um casamento promissor para assegurar uma riqueza para si; logo, o dote de Antoinette faria com que ele continuasse um homem de posses. Vale relembrar também que, por não ser o primogênito, Rochester não herdaria diretamente a fortuna de seu pai, sendo o casamento a única oportunidade ou opção para ele se manter enquanto um homem de posses. Sendo assim, como marido, Rochester toma posse de todos os

bens materiais de Antoinette e dela mesma, na condição de sua esposa; em seguida, o personagem vai se apossando também da consciência de sua esposa. A narrativa é marcada por uma tensão constante que vai adquirindo cada vez mais volume à medida que os acontecimentos vão se desenrolando.

O roubo da identidade de Antoinette é confirmado na obra por meio das cenas em que Rochester a batiza de Bertha Mason; embora a personagem relute e afirme que não seja este o seu nome real, veremos como ela vai se deixando aprisionar, capturar e roubar por seu marido. O nome é um elemento de muito destaque nesta segunda parte da narrativa; pois, quando consideramos que o personagem de Rochester permanece anônimo e que somente a riqueza poderia assegurar-lhe uma identidade concreta enquanto um homem europeu, branco e rico, vemos o quanto ele vai extraindo de sua esposa para fortalecer-se e sobressair-se em aspectos identitários, fazendo com que a personagem seja confinada em um lugar de muita aflição, semelhante àquele em que se encontrava sua mãe quando colocada como louca e confrontada com suas próprias questões identitárias. No excerto abaixo, observamos um dos momentos em que Rochester chama sua esposa por Bertha e como ela reage diante de tal atitude:

- É claro que sim, minha querida Bertha.
- Bertha não, esta noite não — disse ela.
- Mas de todas as noites é justamente nesta que você precisa ser Bertha.
- Como você quiser — disse ela. (RHYS, 2012, p. 134)⁵⁵

Quando a personagem de Antoinette enuncia “Como você quiser”, ela se coloca diante de seu marido em uma condição de submissão e entrega muito perigosa, pois a afirmação de Rochester enquanto homem, detentor de um lugar de fato, o coloca em uma posição superior a ela, e é justamente quando seu marido se sente na posse integral, não só do turno narrativo, mas também do estatuto de poder para articular com a subjetividade de Antoinette é que ele se torna capaz de isolá-la de fato e se utilizar da angústia e do sentimento de aflição da personagem para colocá-la, posteriormente, como louca e figurar como a única voz detentora da razão a partir daí. Isso se confirma nas cenas seguintes da narrativa, que mostram o quanto Antoinette vai perdendo cada vez a razão e a sanidade, não conseguindo mais fazer a distinção da realidade e da fantasia, sendo uma presa cada vez mais suscetível a qualquer investida de seu marido. Logo, o isolamento se faz também como uma estratégia do personagem masculino para afirmar seu

⁵⁵ No original: ‘Certainly I will, my dear Bertha.’
 ‘Not Bertha tonight’, she said.
 ‘Of course, on this of all nights, you must be Bertha’.
 ‘As you wish’, she said.” (RHYS, 1966, p. 123)

discurso como o único que seja detentor da razão. Ao fazê-lo, o personagem de Rochester parece estar procurando um motivo para conformar a si mesmo de que isolar sua esposa seja a única escolha correta a se fazer, em uma tentativa, nos parece, de se convencer também de que ele próprio está com a razão. Na cena descrita anteriormente, quando ele coloca para sua esposa que ela precisa ser “Bertha nesta noite”, ele determina as falas da própria personagem feminina, apossando-se do curso de toda a ação que virá a seguir de forma a determinar, inclusive, o papel que ela assumirá nas próximas cenas.

Após o diálogo em questão, a cena é cortada e Rochester está entrando no quarto de Antoinette; a cena muda totalmente, o que também confere certa imprecisão ao modo como a voz masculina relata o desenrolar das cenas. Não há também uma delimitação concreta entre os atos, porque as cenas e diálogos são descritos de forma semelhante à que faz Antoinette; contudo, há, durante o turno de Rochester, a presença de outros gêneros de escrita, como a carta que ele endereça a seu pai quando chega na Jamaica e a carta que ele recebe de Daniel, meio-irmão de Antoinette, o que confere à segunda parte do romance um caráter diferente daquele que predominava enquanto sua esposa estava ao revisitar sua juventude, em uma espécie de diário ou confissão. Em determinado momento da segunda parte, há um corte abrupto no discurso da voz masculina e Antoinette volta assumir o turno; vemos então uma cena em que ela vai, desesperada, em busca de Christophine, para que a ajude a fazer com que seu marido a ame novamente. Dessa forma, a segunda parte do romance é mais marcada pela justaposição de eventos, cenas e gêneros discursivos diferentes, uma espécie de colagem que assegura a continuidade do romance e também a progressão e o desfecho da narrativa.

Na terceira e última parte da obra, há finalmente o momento mais emblemático da história de Antoinette/Bertha Mason, que é quando ela está confinada e já não mais parece ser capaz de resistir ao isolamento. Logo no começo da terceira parte do romance, há a presença de Grace Poole, a criada que era responsável pelos cuidados de Bertha em *Jane Eyre*. A criada está a relatar o momento em que a proposta de cuidar de Bertha fora feita e ela, seu salário fora duplicado e uma carta, entregue a ela, dizia que o assunto deveria ser mantido em silêncio completo. A partir daí, Antoinette volta a falar em primeira pessoa: “Neste quarto, eu acordo cedo e fico deitada tremendo porque faz muito frio. Finalmente, Grace Poole, a mulher que toma conta de mim, acende o fogo com papel e gravetos e pedaços de carvão.” (RHYS, 2012, p. 177)⁵⁶. Durante todo o último ato do romance, o cenário é quase integralmente o quarto onde

⁵⁶ No original: In this room I wake Early and lie shivering for it is very cold. At last Grace Poole, the woman who looks after me, lights a fire with paper and sticks and lumps of coal. (RHYS, 1966, p. 160).

a protagonista está aprisionada, com exceção do momento em que ela consegue roubar a chave de Grace e fugir de sua prisão. O sótão, local em que é aprisionada, opera como um elemento importante relacionado ao isolamento, pois, embora a personagem não tenha de fato um lugar ao qual pertencer, o sótão se manifesta fisicamente como uma prisão que é imposta a ela; este é o único lugar possível para uma personagem que, a partir de então, será apenas um fantasma do passado de seu marido, uma lembrança de um período que, como menciona Grace no início da terceira parte do romance, “transformou-o inteiramente” (RHYS, 2012, p. 176). As consequências do isolamento e da loucura, como elemento sintomático do mal-estar proveniente do exílio, ganham muita força na passagem em que Antoinette descreve o mundo exterior ao quarto em que está isolada. Nesta passagem, é possível evidenciarmos como a personagem não está mais inteiramente consciente do que está a sua volta:

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 de amarelo sem um pingue 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. [...] Esta casa de papelão onde eu caminho à noite não é a Inglaterra. (RHYS, 2012, p. 179)⁵⁷

Por meio do excerto acima, fica evidente a riqueza de elementos que dialogam com o caráter teatral da obra. A presença de elementos como “mundo deles”, “papelão” e as cores vermelho e amarelo abrem a possibilidade de uma interpretação interessante, pois é como se a própria personagem, por meio de sua enunciação, dissesse ao leitor que a narrativa toda é uma encenação, que ela está representando um papel enquanto seu marido está a cargo de outro. Ao mencionar que o “mundo deles é feito de papelão”, a personagem pode estar fazendo referência a um cenário teatral, que seria feito de materiais como papelão para remontarem locais distintos. Tal interpretação ainda vai ao encontro de uma possível resposta para a questão dos interlocutores aos quais estes personagens estão se dirigindo: “Para quem eles falam?”

⁵⁷ No original: When night comes, and she has had several drinks and sleeps, it is easy to take the Keys. I know 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 is behind the cardboard. They tell me I am in England but I don't believe them. [...] This cardboard house where I walk at night is not England. (RHYS, 1966, p. 163)

3.2 A loucura e a sexualidade de Antoinette

Para este trabalho, a loucura também pode ser entendida como uma forma de exploração da personagem, utilizada pela autora como denúncia e crítica à forma como a personagem é retratada desde sua origem, consequência do colonialismo e da forma singular como mulheres estrangeiras, principalmente advindas de outras colônias inglesas, são excluídas e sofrem preconceito justamente por não ocuparem lugares privilegiados das estruturas sociais de poder vigentes na época em que o romance de Brontë foi escrito.

O desejo sexual da personagem feminina nesta obra gera medo e inseguranças em seu marido, pois, ao seu lado, ele tem uma mulher que manifesta desejo sexual dela por ele, ao passo que ele também se sente atraído fisicamente por ela, o que gera um sentimento de insegurança muito grande na personagem. O fato é que, enquanto Rochester tenta estabelecer-se enquanto sujeito, ele delega à personagem de Antoinette a posição do Outro, daquele que deve subordinar-se a ele e estar abaixo dele em um Sistema hierárquico, além de satisfazer e obedecer a suas vontades e comandos. A figura feminina como detentora do desejo sexual assume uma forma monstruosa para o personagem masculino, que se utiliza de seu lugar hegemônico para controlá-la e silenciá-la. Além do isolamento físico, uma das formas que Rochester usa para subordinar a figura de sua esposa é a objetificação. Apesar da objetificação da personagem feminina na obra de Jean Rhys, a leitura proposta sobre desejo nesta análise dialoga com o artigo de Zukoski & Coqueiro (2017), intitulado “A representação feminina em *Jane Eyre* e *Wide sargasso sea*: diálogos entre o romance de autoria feminina nos séculos XIX e XX”. Nesse artigo, são apresentadas as seguintes considerações acerca do conceito de objetificação:

De acordo com Bonnici (2007), a objetificação é a forma pela qual o indivíduo ou um grupo é tratado pelos outros como objeto. Constitui como uma prática própria da ideologia patriarcal e colonial, em tratar o outro, que se diferencia por meio da raça, etnia, religião ou gênero, como inferior. Podemos perceber que a personagem Antoinette é objetificada pelo seu marido, uma vez que ela serviu apenas como um objeto por meio do qual ele conseguiu o dinheiro que não possuía. Ele a objetifica também na questão sexual, uma vez que não há amor por parte dele, que em um primeiro momento se encontra fascinado com a beleza sensual, diferente do ideal de beleza das mulheres de sua pátria. (ZUKOSKI; COQUEIRO, 2017, p. 15)

Como consequência da objetificação, há a desumanização do Outro, que acaba por assumir um papel secundário e abaixo na ordem das relações e da sociedade, principalmente se considerarmos as relações de interesse financeiro, sexual e as questões raciais e de gênero.

Ainda que a personagem fosse considerada diferente da maioria da população local no Caribe em função da cor da sua pele mais clara, ela também não poderia ser comparada ao seu marido por não ser europeia. Ao estabelecer uma distinção nítida entre Antoinette e as mulheres inglesas, Rochester não se refere propriamente e somente às características físicas de sua esposa e da origem dela, ele demonstra seus interesses fundamentados em uma lógica patriarcal e eurocêntrica. No exato momento em que evoca as mulheres inglesas, o personagem faz distinção entre a figura da mulher domesticada e encerrada no lar e a figura da mulher que expressa a sua sexualidade, reforçando os argumentos anteriores a respeito de o termo “sexualidade” nascer no antro da psiquiatria, estando diretamente relacionado ao comportamento de um indivíduo.

Como consequência da insegurança de Rochester e do estigma social associado às mulheres que vivem a sua própria sexualidade, a demonização do corpo feminino, o silenciamento e o encarceramento aparecem como soluções práticas para se exorcizar o fantasma que assombra a mente de Rochester, na forma de seu desejo por Antoinette. Além disso, para assegurar o seu patrimônio e o privilégio na ordem da razão social, é interessante para o personagem aniquilar qualquer ameaça que a expressão do desejo sexual e da autenticidade feminina de sua esposa possam representar.

4 A VOZ MASCULINA NO ROMANCE DE JEAN RHYS E O DESEJO FEMININO

4.1 A voz masculina no romance

Este quarto e último capítulo destina-se à presença da voz masculina na narrativa, representada pela figura anônima de Rochester, e ao desejo de Antoinette; mais precisamente, destina-se ao discurso colonial e à tensão constante entre o casal, na medida em que ambos disputam o turno narrativo. Como já mencionado anteriormente, o romance está dividido em três partes, sendo a maior delas destinada à Antoinette. Contudo, ainda que a autora buscasse privilegiar a história da protagonista e os acontecimentos prévios ao enredo de Jane Eyre, Rhys apresenta Rochester como um personagem anônimo ao seu leitor, marcando-o apenas com elementos estratégicos que fazem referência ao romance de Brontë, como a carta que ele escreve ao seu pai relatando o casamento, a forma violenta como ele usurpa sua esposa de seus bens e sua identidade, nomeando-a Bertha Mason, e as cenas finais, em que a heroína está para ser confinada por ele.

Mesmo que Rochester não revele seu verdadeiro nome no romance, as identidades ganham um contorno determinante para caracterizar ambos os personagens, tanto Antoinette quanto seu marido. Em *Wide Sargasso Sea*, as identidades, assim como a loucura, são construídas por meio de recursos linguísticos, isto é, de forma marcada pelo discurso. O foco narrativo e os episódios relatados por eles é que contornam o lugar do qual ambos estão falando. Além disso, a disputa também nos ajuda a dimensionar o lugar que cada um dos narradores ocupa em uma determinada ordem social. Pela tensão que se instaura no romance, sabemos que a sobreposição de vozes simula uma luta pela sobrevivência, no caso de Antoinette. O discurso de ambos caracteriza não somente suas identidades, mas também simula uma demarcação de territórios. O silenciamento, da mesma forma, aparece como uma postura territorial, de perda de autenticidade, simulando literalmente a anexação do território colonial ao império. O exercício de batizar sua esposa de Bertha Mason, além de demarcar a dupla colonização de suas posses e de seu corpo, também encena o ato de imposição de crenças e língua, assim como se aproxima dos processos de anexo de terras colonizadas ao império que as clama como posse. Dessa maneira, fica visível a dinâmica política por trás do discurso e do silenciamento das personagens na obra.

Ainda sobre as identidades em *Wide Sargasso Sea*, vale destacar o sentimento de não pertencimento de Antoinette. Descrita como crioula, a personagem se caracteriza pela ascendência europeia e martinicana, respectivamente, seu pai e sua mãe. Após a morte de seu

pai, sua família passa a ser perseguida justamente por não conseguir se estabelecer dentro do grupo daqueles que foram escravizados. A história de colonização da Jamaica é muito importante para entender o contexto em que se baseia o romance, pois o processo de colonização das Índias Ocidentais, como anteriormente destacado, foi caracterizado como um processo sangrento. A violência da colonização e da escravidão marcaram aqueles que não tiveram chances contra a força emergente do capitalismo imperial. Ainda que Antoinette fosse metade europeia, a cor de sua pele marca a sua solidão, porque a personagem não encontra inserção grupo social algum. O hibridismo como temática e característica da trajetória da personagem, narrado no primeiro capítulo do romance, também remonta partes constituintes da história do Caribe e de seu processo de colonização. O não pertencimento, como nos lembrou Savory (1999), é elemento revisitado da literatura de cultura caribenha. Ao se apropriar de uma escrita terapêutica para revelar a sua história, a personagem reafirma as suas origens e se debruça na construção de uma identidade pós-colonial, pós Ato de Emancipação. Tendo conhecimento de que sua condição racial não seria abarcada pela sociedade europeia e nem mesmo pelos negros escravizados por sua família. Assim como Rochester busca se autoafirmar no estereótipo social do homem da alta classe inglesa e vitoriana, detentor de posses, ocupando o posto mais alto na hierarquia entre colonizador e colonizado, a personagem feminina, por meio de seu ato de enunciação, tenta resistir, revelando uma identidade ainda mais complexa e lutando para fazer com que sua voz seja reverberada apesar do esforço constante de Rochester em silenciá-la. Ainda que a loucura esteja associada, de alguma forma, à temática racial, referindo-se às personagens de Annette e Antoinette, por que a loucura não poderia ser interpretada como parte de um movimento de resistência contra a força exercida pela dominação?

Ao reafirmar uma identidade racial que não encontra o seu lugar ao qual pertencer, a autora já começa a imprimir em sua heroína a solidão e o isolamento. Ambos são também arma de Rochester para marginalizar a personagem e enfraquecê-la, ferramentas com as quais ele tenta exercer o seu poder e fazer prevalecer o seu desejo. A voz masculina no romance opera também como uma tentativa de Rochester de se estabelecer como Sujeito, detentor do poder e do desejo. Suas inseguranças colocam em evidência o quanto o personagem também está atuando em favor daquilo que fora condicionado a fazer, a entender o casamento como proposta de bons negócios ao homem e possibilidade de segurança e abrigo à mulher.

Contudo, o fracasso do casamento revela a quebra de expectativas de ambos, pois Antoinette passa a intimidar seu marido com a voracidade de seu desejo sexual, sendo o sexo o único meio de comunicação em que os dois personagens conseguem estar sintonizados, ainda

que não seja possível afirmar que seja um momento em que Antoinette não seja refém de outras tentativas de desapropriação, uma vez que a objetificação também se articula de forma desumanizadora, destituindo o Objeto de todas as outras características essenciais, que o constituem enquanto indivíduo, ainda mais quando consideramos a identidade e, até mesmo, a construção de identidades como temáticas de extrema relevância para o romance.

Ganhando voz apenas a partir da segunda parte da obra, Rochester se manifesta pela primeira vez aos leitores de Jean Rhys após a consumação de seu casamento, descrevendo a lua de mel do casal em uma propriedade da mãe de Antoinette, nas Ilhas de Windward. As cenas iniciais da segunda parte descrevem o impacto de inglês ao se perceber embaixo de uma mangueira para se abrigar da chuva assim que chegam à Ilha. É interessante destacar que suas primeiras impressões da primeira figura feminina que prescreve ao leitor também são repletas de termos tendenciosos, revelando sua insegurança diante da atração pela mulher com quem viria a trair sua esposa em um futuro próximo:

A moça Amélie disse esta manhã:
— Espero que o senhor seja muito feliz na sua doce casa de lua de mel. — Ela estava rindo de mim, percebi. Uma criaturinha bonita, mas dissimulada, maliciosa, malévola talvez, como muitas outras neste lugar. (RHYS, 2012, p. 61)⁵⁸

A fala da criada reportada pelo discurso de Rochester, embora imprima uma imagem insegura e permeada de certa vulnerabilidade diante do desconhecido que o aguardava naquele continente, é capaz de ilustrar, de forma breve, o lugar de onde o personagem começa a desenhar suas perspectivas: não somente a representação de um homem inseguro e desconfiado diante das considerações assertivas de uma criada ou do novo mundo que estava prestes a se revelar a ele, mas a figura de um personagem tomado por violência e preconceitos, motivados pela hipocrisia de seus julgamentos acerca das diferenças culturais, justamente por se tratar de um cavaleiro que fora criado com todos os requintes e sofisticações da alta sociedade inglesa. Rochester não poupa comentários ofensivos para descrever o ambiente que o cercava assim que alcançaram o vilarejo de Massacre, ao descrever os locais com estranhamento e se utilizar do termo pejorativo “patuá” (RHYS, 2012, p. 63) para descrever o falar predominante naquele local. No momento em que Antoinette avança em direção a uma conhecida, seu marido não deixa de atentar-se ao comportamento de sua esposa, ilustrando mais uma vez os limites que

⁵⁸ No original: The girl Amélie said this morning, ‘I hope you will be very happy, sir, in your sweet honeymoon house.’ She was laughing at me I could see. A lovely little creature but sly, spiteful, malignant perhaps, like much else in this place. (RHYS, 1966, p. 59)

impedem Antoinette de figurar dentro do quadro social inglês, como parte da sociedade europeia e detentora da hegemonia, justamente por ela apresentar uma postura diferente ao levantar seu vestido para atravessar a rua e ir ao encontro de sua conhecida:

— Você vai ficar encharcada, Antoinette — eu disse.
 — Não, a chuva está parando. — Ela ergueu a saia do seu traje de montaria e atravessou a rua correndo. Eu a observei com um olhar crítico. [...] Tenho a impressão de que ela nunca pisca. Olhos oblíquos, tristes, escuros e estrangeiros. Ela pode ser crioula de pura descendência inglesa, mas eles não são ingleses nem europeus. E quando foi que eu comecei a notar tudo isso a respeito da minha esposa Antoinette? Acho que foi depois que saímos de Spanish Town. Ou notei antes, mas me recusei a admitir o que estava vendo? Não que eu tenha tido muito tempo para notar alguma coisa. (RHYS, 2012, p. 63)⁵⁹

A surpresa de Rochester ao flagrar-se observando sua esposa mais do que ele imaginava fazê-lo aparece como elemento perturbador acerca de seu desejo por Antoinette. Ainda nessa mesma cena, há a menção preconceituosa ao termo “patuá”, caracterizando as linhas que delimitam o distanciamento que o personagem estabelece entre ele e os demais a sua volta, como ato de proclamação de sua superioridade diante dos “não ingleses e nem europeus”. O adjetivo “feio” é empregado na tradução para enfatizar sua intenção ofensiva, atribuindo um juízo de valor inferior ao ato de comunicação daquele grupo, como forma de marginalização. Ademais, o personagem descreve o seu desconforto com aquele cenário:

As duas mulheres ficaram gesticulando na porta da choupana, falando não em inglês, mas no feio patuá que eles usam nesta ilha. A chuva começou a gotejar na minha nuca, aumentando a sensação de desconforto e melancolia que eu estava sentindo. (RHYS, 2012, p. 63)⁶⁰

Outro ponto a se focalizar logo nos momentos iniciais em que a voz masculina passa a se manifestar com autonomia é a menção ao estado febril de Rochester quando ele chegou à Jamaica. O trecho a seguir descreve sua febre como se o personagem hospedasse, em seu corpo, algo que o contaminasse e alterasse seu estado natural assim que adentrara o Caribe: “Eu tive

⁵⁹ No original: ‘You will get soaked, Antoinette’, I said.

‘No, the rain is stopping.’ She held up the skirt of her riding habit and ran across the street. I watched her critically. [...] She never blinks at all it seems to me. Long, sad, dark alien eyes. Creole of pure English she may be, but they are not English or European either. And when did I begin to notice all this about my wife Antoinette? After we left Spanish Town I suppose. Or did I notice it before and refuse to admit what I saw? Not that I had much time to notice anything.” (RHYS, 1966, p. 61)

⁶⁰ No original: The two women stood in the doorway of the hut gesticulating, talking not English but the debased French patois they use in this island. The rain began to drip down the back of my neck adding to my feeling of discomfort and melancholy. (RHYS, 1966, p. 61)

febre. Ainda não voltei a ser o que era.” (RHYS, 2012, p. 64)⁶¹ O excerto anterior comprova, mais uma vez, as impressões iniciais da terra natal de sua esposa, contaminadas por uma visão deturpada, fruto do imperialismo enraizado em um viés capitalista e patriarcal.

Como manifestação ainda mais clara da deturpação da crença de Rochester acerca daqueles que residiam em terras coloniais, o trecho a seguir ilustra as percepções do personagem sobre a figura de Christophine:

— [...] eu costumava dormir com um pedaço de pau ao meu lado para me defender se fôssemos atacados. Você pode avaliar como eu tinha medo.
 — Medo de quê?
 Ela sacudiu a cabeça.
 — De tudo, de nada.
 Alguém bateu à porta e ela disse:
 — É só Christophine.
 — A velha que foi sua babá? Você tem medo dela?
 — Não, como poderia ter?
 — Se ela fosse mais alta — eu disse —, uma dessas mulheres robustas coberta de adornos, talvez eu tivesse medo dela. (RHYS, 2012, p. 70)⁶²

Ainda sobre as impressões do personagem, o ponto que se destaca a seguir é a cena que Rochester está escrevendo sua primeira carta a seu pai após o casamento. O exercício de escrita é associado ao seu próprio fluxo de consciência, como se o vazio em sua mente fizesse relação às páginas anteriores da própria narrativa, momentos e cenas em que a personagem ainda não fora mencionada ou ainda não existia, como na primeira parte, em que Antoinette remonta seu passado em Coulibri. O estranhamento a partir desse excerto é causado pela possibilidade da existência desse personagem apenas a partir do momento em que ele ganha voz, sendo, então, o momento em que passa a ter consciência de sua existência:

Um lugar fresco e remoto... E eu imaginei como eles faziam para enviar as cartas. Dobrei a minha e coloquei-a numa gaveta da escrivaninha.

⁶¹ No original: ‘I have had fever. I am not myself yet.’ (RHYS, 1966, p. 61)

⁶² No original: ‘I used to sleep with a piece of wood by my side so that I could defend myself if I were attacked. That’s how afraid I was.’

‘Afraid of what?’

She shook her head. ‘Of nothing, of everything.’

Someone knocked and she said. ‘It’s only Christophine.’

‘The old woman who was your nurse? Are you afraid of her?’

‘No, how I could be?’

‘If she was taller.’ I said. ‘one of these strapping women dressed up to the nines, I might be afraid of her.’ (RHYS, 1966, p. 67)

Quanto às minhas impressões, elas jamais serão escritas. Há espaços em branco em minha mente que não podem ser preenchidos. (RHYS, 2012, p. 72)⁶³

Uma outra alternativa à possibilidade da existência da consciência da voz masculina somente a partir do momento em que ela assume o turno narrativo poderia, de fato, residir na condição anônima do esposo, que não seria digno de possuir o nome de sua família ou de seu pai, coincidentemente, o mesmo nome utilizado para se referir a ele durante a maior parte do romance de Brontë: “Mr. Rochester”.

Um pouco mais adiante do romance, Rochester revisita a véspera de seu casamento, quando Richard Mason lhe comunicou que sua noiva havia decidido não mais se casar. Sua reação ao ser informado é demonstrada apenas com o desenrolar de seu fluxo de consciência: externamente, ele parece muito mais compreensivo do que sua consciência realmente o revela ao leitor, não resguardando as palavras “rapariga crioula” para se referir à sua futura esposa. O emprego da palavra “rapariga” e “crioula” é extremamente significativo, pois denota a verdadeira forma de pensar a personagem feminina não branca, como se ela fosse uma prostituta:

— Ela se recusa a dar uma razão. Eu passei uma hora discutindo com aquela tola.
Nós nos entreolhamos.
— Está tudo pronto, os presentes, os convites. O que vou dizer ao seu pai? — Ele parecia estar à beira das lágrimas.
— Se ela não quer, então pronto — disse eu. — Ela não pode ser arrastada até o altar. Deixa eu me vestir. Eu tenho que ouvir o que ela tem a dizer.
Ele saiu cabisbaixo, e, enquanto me vestia, pensei que, se isso acontecesse, eu iria realmente fazer papel de bobo. Não me agradava voltar para a Inglaterra no papel de pretendente rejeitado por essa rapariga crioula. Eu tinha mesmo de saber o porquê. (RHYS, 2012, p. 74)⁶⁴

⁶³ No original: A cool and remote place... And I wondered how they got their letters posted. I folded mine and put it into a drawer of the desk.

As for my confused impressions they will never be written. There are blanks in my mind that cannot be filled up. (RHYS, 1966, p. 69)

⁶⁴ No original: ‘She won’t give a reason. I’ve been arguing with the little fool for an hour.’

We stared at each other.

‘Everything arranged, the presents, the invitations. What shall I tell my father?’ He seemed on the verge of tears. I said, ‘If she won’t, she won’t. She can’t be dragged to the altar. Let me get dressed. I must hear what she has to say.’

He went out meekly and while I dressed I thought that this would indeed make a fool of me. I did not relish going back to England in the role of rejected suitor jilted by this Creole girl. I must certainly know why. (RHYS, 1966, p. 71)

Durante toda progressão da parte dois do romance, é muito comum que a voz de Antoinette apareça por meio do discurso masculino, caracterizando o que Azam (2017) nos apresentou como ventriloquismo, como dito anteriormente. Rochester encena momentos em que sua esposa se dirige a ele, lhe apresenta fatos de sua infância e, até mesmo, as cenas em que os dois personagens entram em embate. Como a cena em que Antoinette lhe relembra um episódio perturbador de sua infância, em que ela havia acordado no meio da noite na presença de dois ratos enormes no parapeito de sua janela e, que após cair no sono novamente e acordar mais tarde, os ratos haviam sumido, deixando o medo tomar conta de seus sentimentos. A voz do narrador parece privilegiar uma suposta intenção de protegê-la da insegurança deixada em sua memória, como se quisesse retratá-lo como um cavaleiro protegendo a sua donzela: “Eu queria dizer alguma coisa que pudesse reconfortá-la.” (RHYS, 2012, p. 79). Um recurso propositalmente disposto por Rochester para argumentar a seu favor, a voz masculina continua: “eu a abracei, embalei-a como se fosse uma criança e cantei para ela” (RHYS, 2012, p. 80).

A presença do ventriloquismo, ainda que se apresente como uma forma de manipulação, também ilustra o momento em que Antoinette se apresenta enquanto indivíduo que sofre por uma razão muito clara, diferente da forma que seu marido faz parecer ao categorizá-la como louca. A cena em que Antoinette e sua criada Amélie entram em confronto físico, após a criada provocá-la ao cantar e se referir a sua patroa como “barata branca”, é curiosamente destacada por revelar, mesmo por meio do relato da voz masculina, a aflição que o termo traz a sua esposa:

— Era uma canção sobre uma barata branca. Sou Eu. É assim que eles chamam a todos nós que estávamos aqui antes do povo deles vendê-los como mercadores de escravos. E eu ouvi mulheres inglesas nos chamarem de negros brancos. Então muitas vezes me perguntei quem eu sou e onde é o meu país e a que lugar eu pertença e por que eu nasci. (RHYS, 2012, p. 99)⁶⁵

O excerto anterior se destaca, justamente, por apresentar uma perspectiva tão individual a respeito da condição racial da personagem e se localizar na segunda parte do romance, justamente quando a voz de Rochester está a manipular o turno e o foco narrativo. Como dito anteriormente, a oposição de vozes no romance simula a disputa política, uma competição pelo poder e pela predominância de valência de uma única perspectiva em detrimento da outra, um

⁶⁵ No original: ‘It was a song about a white cockroach. That’s me. That’s what they call of us who were here before their own people in Africa sold them to the slave traders. And I’ve heard English women call us white niggers. 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, 1966, p. 93)

duelo. Antoinette atravessa a voz masculina ao pegar o turno para si ainda no meio da parte dois do romance, narrando uma visita a Christophine. A voz feminina quebra o discurso masculino sem cerimônias, sendo marcada apenas pela ruptura repentina da voz de seu esposo, que estava debruçado sob um livro e uma passagem sobre zumbis. Rochester imprime o trecho exato em que estava lendo quando Antoinette reclama todo o foco, cortando, literalmente, a cena para ela. O trecho abaixo contém o momento em que o excerto destacado por seu marido sofre o recorte, e a cena muda o totalmente:

Casos de mortes súbitas ou misteriosas são atribuídas a um veneno conhecido dos negros que não pode ser identificado. O que complica ainda mais a questão é...

Eu não olhei para cima, embora o visse na janela, mas continuei cavalgando, sem pensar, até chegar nas pedras. As pessoas daqui as chamam de Mounes Mors (Os Mortos). Preston recuou ao vê-las, dizem que cavalos sempre fazem isso. (RHYS, 2012, p. 104)⁶⁶

A parte dois também é marcada pelas discussões conjugais entre os protagonistas, em que Antoinette frequentemente questiona seu marido por não se aproximar dela, por ser insensível. Contudo, as discussões começam a adquirir um toque de tensão mais acentuado após a visita de Rochester ao suposto meio irmão de Antoinette, *Daniel Cosway/Daniel Boyd*. A voz feminina parece se utilizar, principalmente, desses momentos para se reafirmar, colocar sua perspectiva e expressar suas aflições, ainda que Rochester esteja ali, constantemente a observá-la e a ouvi-la, ela parece aproveitar toda a oportunidade de espaço discursivo possível para contar sua história e também defender sua mãe, ainda que por meio do foco narrativo seu marido, como se ela pudesse avançar, contudo, somente até o ponto até o qual ele a permitisse avançar. Entretanto, ainda que a voz feminina tente se manifestar de forma intrínseca pelo discurso de Rochester, ele sabe exatamente como capturá-la e dissociá-la de suas individualidades, sendo o exato momento de uma discussão do casal o primeiro episódio em que ele se refere a ela como Bertha Mason: “— Bertha, você está dormindo, você está doente, por que não me responde?” (RHYS, 2012, p. 132)⁶⁷.

⁶⁶ No original: ‘Cases of sudden or mysterious death are attributed to a poison know to the negroes which cannot be traced. It is further complicated by...’

I did not look up though I saw him at the window but rode on without thinking till I came to the rocks. People here call them Moune Mors (The Dead Ones). Preston shied at them, they say horses always do. (RHYS, 1966, p. 98)

⁶⁷ No original: ‘Bertha, are you asleep, are you ill, why don’t you answer me?’ (RHYS, 1966, p. 123)

4.2 O desejo feminino

A figura feminina de Antoinette desperta o desejo sexual intenso de seu marido, de forma que o coloque em uma posição vulnerável diante dela. Ainda que seu marido tente parecer frio, calmo e totalmente indiferente diante dela, a personagem não falha ao captar sua atenção em momentos em que nem ele próprio percebe estar em transe em sua presença. Não obstante, é interessante como Rochester, na segunda parte da obra, também relaciona seu desejo desmedido por ela a certo dispositivo místico, como na cena em que ela está ascendendo as velas em seu quarto, e seu marido pontua que “a luz a transformou”⁶⁸ (RHYS, 2012, p. 134). A cena continua:

Eu nunca a tinha visto tão alegre e tão linda. Ela serviu duas taças de vinho e me entregou uma, mas eu juro que foi antes de beber que eu tive vontade de enterrar o rosto em seus cabelos como costumava fazer. Eu disse: — Nós estávamos deixando os fantasmas nos perturbarem. Por que não podemos ser felizes? [...]. Quando me entregou a taça, ela estava sorrindo. Eu me lembro de ter dito numa voz que não era a minha que estava claro demais. Eu me lembro de ter apagado as velas que estavam na mesa ao lado da cama e não me lembro de mais nada. Não me lembro de mais nada daquela noite. (RHYS, 2012, p. 134)⁶⁹

No dia seguinte, o personagem cogita: “Fui envenenado, pensei. Mas foi uma ideia tola” (RHYS, 2012, p. 135). O fato é que é Antoinette também está ciente do seu desejo por seu marido, manifestando-o claramente, conferindo à cena anterior toda atmosfera de excitação para que ela e seu marido mantenham relações sexuais.

O desejo feminino se apresenta na obra de forma voraz, potencializado pelo desespero e ânsia de um local ou algo ao qual se estabelecer e do qual fazer parte. Tal argumento se justifica após Antoinette procurar sua ama seca, Christophine, desesperada para que ela a ajudasse a fazer com que seu marido olhasse para ela novamente. Ainda que Christophine tentasse recompor sua *doudou*⁷⁰, a protagonista está inconsolável e extremamente aflita, desesperada pelo toque apaixonado de seu marido para que ela pudesse fazer com que ele a amasse novamente. O toque físico e o envolvimento íntimo e sexual são necessários para a

⁶⁸ No original: The light changed her. (RHYS, 1966, p. 124)

⁶⁹ No original: I had never seen her look so gay or so beautiful. She poured wine into two glasses and handed me one but I swear it was before I drank that I longed to bury my face in her hair as I used to do. I said, ‘We are letting ghosts trouble us. Why shouldn’t we be happy?’ (...) When she handed me the glass she was smiling. I remember saying in a voice that was not like my own that it was too light. I remember putting out the candles on the table near the bed and that is all I remember. All I will remember of the night. (RHYS, 1966, p. 124)

⁷⁰ *Boneco de pelúcia*, forma carinhosa pela qual Christophine se dirige à Antoinette na língua crioula da Martinica.

personagem, pois se trata do único momento em que ela e seu marido não estão em desacordo, em que as desconfianças e inseguranças de ambos parecem se deslocar, pois a Antoinette sabe que seu apelo sexual é capaz de desarmar as convicções de Rochester e tirá-lo do controle.

Sobre a sexualidade de Antoinette, Nushret Azam (2017), pontua que o sexo é uma forma de a protagonista se comunicar e também se sentir importante. Tal interpretação dialoga com a leitura da sexualidade de Antoinette proposta neste trabalho, pois ambas concordam que o desespero da personagem pelo toque de seu marido, isto é, o sexo, seria o seu choro por atenção, como nos coloca exatamente Azam:

Como eles não têm conexão mental, as palavras falham e a única coisa que atrai Rochester para Antoinette é sua fisicalidade e a comunhão física desempenha um papel importante em sua mente neste relacionamento. Por outro lado, a maneira de Antoinette se comunicar e se sentir importante e amada é por meio do sexo. Parece que o sexo é a única forma de amor que existe com eles.

Antoinette começa a usar seus atributos físicos para atrair Rochester e satisfazer seu desejo de afeto. O grito de Antoinette por sexo é seu grito de atenção. (AZAM, 2017, p. 4, tradução nossa)⁷¹

Ainda sobre as afirmações de Azam, seu texto conclui que a sexualidade está a favor de Antoinette, pois ela é capaz de transcender suas tentativas de silenciamento e ser ouvida por meio do sexo. Em outras palavras, a expressão sexual feminina se apresenta no texto de Rhys como forma potente de comunicação e oposição às estruturas patriarcais de dominação. Diferentemente das outras personagens de Jean Rhys, Antoinette é capaz de inverter as relações de dominação masculina por meio do exercício de sua sexualidade, cogitando, inclusive, a possibilidade remota deixar seu marido, pois, ao sentir que ela também consegue exercer controle sobre ele, ela é capaz de pensar de forma independente.

Logo, o desejo e a sexualidade feminina também configuram uma forma de resistência, por se tratar de uma maneira de comunicação, de manifestar-se. A manifestação do desejo por uma figura feminina configura autenticidade à personagem, diferenciando-a da figura submissa da mulher vitoriana, que supostamente deveria ceder à repressão e aos valores morais e religiosos da época. Se, desde *Jane Eyre*, a busca de conhecimento pela heroína Jane já se caracterizava como uma atitude feminina ousada pelo fato de as mulheres da sociedade

⁷¹ No original: As they lack mental connection, words fail and the only thing that attracts Rochester towards Antoinette is her physicality and physical communion plays an important part in his mind in this relationship. On the other hand, Antoinette's way of communicating and feeling important and loved is through lovemaking. It feels as if, sex is the only form of love that exists with them. Antoinette starts to use her physical attributes to lure Rochester and fulfill her desire for affection. Antoinette's cry for sex is her cry for attention. (AZAM, 2017, p. 4)

vitoriana terem a obrigação de estar sempre ocupadas com os afazeres domésticos, também o é a expressão e a comunicação feminina por meio do sexo. Porém, ainda em *Jane Eyre*, a protagonista não consegue escapar do peso da razão social predominante da época, que ditavam valores religiosos acerca da postura feminina retraída. Em *Wide Sargasso Sea*, da mesma forma, a heroína também encontra obstáculos na satisfação de seus desejos mais íntimos, encontrando seu entrave não somente na moral e nos valores sociais europeus, mas também nas investidas violentas de seu marido em silenciá-la.

Mesmo que Antoinette se apresente de forma emocionalmente mais instável diante dos acontecimentos, é claro que a personagem está ciente de que também pode recorrer a certos subterfúgios para conseguir a atenção de seu marido e romper com as diferenças entre eles. Além disso, o desespero da personagem se dá justamente por ela ter consciência das possibilidades restritas em função de sua condição feminina de esposa e, portanto, subalterna ao seu marido, principalmente após entregar toda sua fortuna a ele. A condição feminina da personagem acaba por traí-la mais uma vez, colocando-a refém de um antigo inimigo histórico das mulheres, a objetificação feminina.

Como forma de desapossar o indivíduo objetificado de uma identidade, a objetificação feminina, historicamente, é dispositivo do patriarcado e das estruturas hegemônicas, bem como das instituições sociais, para silenciar as mulheres e privá-las de seus direitos, além de sentenciá-las à servidão sexual, tornando-as reféns do desejo dos homens. No romance de Jean Rhys, a objetificação também é exercida por meio da destituição de identidade da heroína: ainda que Rochester, na condição de figura masculina, interprete a voz feminina ou até mesmo deixe que ela fale sobre si mesma por meio de seu discurso, ele não poupa oportunidades de controlá-la.

A cena em que Antoinette está tentando convencê-lo sobre as mentiras de Daniel se apresenta como exemplo claro deste argumento, pois a protagonista se utiliza desse momento para contar sua história, reafirmar seu passado, assumir uma identidade, mas é violentamente podada por seu marido quando ele a chama de Bertha pela primeira vez. De forma muito sutil, a voz masculina clama por sua autoridade, seu poder, delegando à sua esposa, ou seja, o Outro, uma posição subalterna e desprivilegiada em âmbito discursivo, como se ela pudesse falar somente quando ou o quanto lhe fosse permitindo.

Durante seu apelo à Christophine, Antoinette ilustra, de forma clara, como opera o discurso masculino na posse da autoridade de destitui-la de sua individualidade e o quanto isso a deixa desesperada:

De um lado para o outro. Quando passa pela minha porta, ele diz: “Boa noite, Bertha”. Ele não me chama mais de Antoinette. Descobriu que esse era o nome da minha mãe. “Espero que você durma bem, Bertha.” Não pode ficar pior que isso — eu disse. — Se ele vier mais uma noite, talvez eu consiga dormir depois. Eu durmo tão mal agora. E eu sonho. (RHYS, 2012, p. 110)⁷²

Por mais autenticidade e poder que o desejo sexual possa repercutir na protagonista, a repressão sexual que tanto assombrou a história das mulheres também não deixa de estar representada na obra e persegui-la com obstinação. Temendo que seu desejo por Antoinette e os atributos físicos de sua esposa pudessem empoderá-la demais ao ponto que ele não conseguisse mais exercer qualquer tipo de controle sobre ela, Rochester passa a forçá-la a permanecer em uma condição inferior à dele, desempenhando literalmente o papel da consciência que deve subjugar-se ao seu controle. Seu marido reverte todo o poder sexual de sua esposa contra ela ao tomá-la como uma mulher que não se comporta de forma apropriada para os padrões sociais predominantes, questionando, de forma recorrente, a maneira com que ela se apresenta. Além disso, a traição de Rochester também é forma de o personagem estabelecer quem é o único que pode manifestar seu desejo e impor suas vontades.

O ápice do conflito entre forças e discursos no romance acontece após o descontentamento de Antoinette com a traição de Rochester. Ao tomar conhecimento de que seu marido havia se deitado com Amélie, Antoinette foi procurar por Christophine, se ausentando por tempo considerável. Ao regressar com sua babá, ela confronta o marido, acusando-o de ter arruinado a vida dela. Nesta cena, especificamente, a personagem está bebendo de uma garrafa de vinho, deixando a fúria e a intensidade tomarem conta de suas palavras. Nitidamente, a intensidade de seu desejo sexual frustrado dá forças a ela para se opor a Rochester. Assim que Antoinette se deita para descansar, é Christophine que se coloca diante do cavalheiro, intimidando-o com sua personalidade forte e com seu conhecimento da história de Antoinette. Ao sugerir que ele a deixe para que ela seja feliz e, eventualmente, se case com outra pessoa, o ciúme se apodera de Rochester, levando-o a decidir de imediato a deixar a Jamaica e a partir com sua esposa para a Inglaterra. Se Rochester fosse tão frio e indiferente à esposa como se postava diante dela, não haveria motivos que justificassem sua perda de temperamento diante da possibilidade de Antoinette se entregar para outros homens, mesmo que ele concebesse essa imagem de maneira totalmente deturpada e irreal sobre ela, que estava, como reverberam as palavras de Christophine na mente de Rochester, *sedenta*. Entretanto, a

⁷² No original: Up and down. When he passes my door he says, “Goodnight, Bertha.” He never calls me Antoinette now. He has found out it was my mother’s name. “I hope you will sleep well, Bertha” – it cannot be worse’. I said. ‘That one night he came I might sleep afterwards. I sleep so badly now. And I dream.’ (RHYS, 1966, p. 103)

manifestação do desejo de Antoinette é recebida de forma totalmente distorcida por Rochester, que a julga desqualificada e promíscua: “Eu digo que ela não ama ninguém, ou ama a qualquer um.” (RHYS, 2012, p. 164) Tal pensamento se apresenta como argumento para tentar exercer força contra o poder que ela havia, até então, exercido sobre ele, como uma tentativa de justificar o próximo passos de seu plano, confiná-la.

CONCLUSÃO

Após a leitura e a análise interpretativa da obra de Jean Rhys, fica evidente a proposta da autora de uma releitura da personagem Bertha Mason, bem como um exercício de reflexão extremamente relevante acerca do lugar discursivo do feminino na literatura. Ainda que a crítica inicial tenha insistido em uma suposta vulnerabilidade da personagem e em uma leitura que colocasse as personagens femininas de Rhys como culpadas pelo próprio sofrimento e destino, a heroína de *Wide Sargasso Sea* surge para consagrar a personagem feminina da autora como sinônimo de resistência e de pluralidade, mostrando ao leitor os obstáculos e as forças vetoriais que operam para silenciar personagens subalternas, como nos sugere Spivak (2010). A crítica se esqueceu de reconhecer, entretanto, o trabalho complexo que Jean Rhys desenvolve na escrita de seu romance, se ocupando, por muito tempo, em desvendar os mistérios por trás de seu exercício de escrita, deslocando a relevância de suas heroínas e a força do diálogo entre duas autoras, separadas por mais de um século de distância.

O direito à escrita confere às mulheres o direito de ocupar espaços políticos, para que suas demandas, individualidades e genialidade sejam não somente expostas, mas também reconhecidas e aclamadas. Toda polêmica construída sobre o caráter autobiográfico da autoria de Jean Rhys desmerece a criatividade dela, assim como desqualifica a complexidade e a importância de suas personagens, que, diante de tais debates, são subestimadas e destituídas de suas perspectivas peculiares e da denúncia da opressão racial e de gênero, deslocando toda a obra do centro do debate pós-colonial e feminista.

A afirmação de uma identidade marginalizada do centro das instituições a favor da razão e da moral sociais faz uma denúncia clara às bases patriarcais que sustentam os discursos hegemônicos, que excluem aqueles que não têm a chance de falar por si mesmos. A loucura se destaca no romance como recurso, força e elemento potencializador do discurso feminino da protagonista, que busca se expressar com toda sua força até o momento do confinamento. É importante a construção de uma análise que faça a leitura da presença da histeria na narrativa como sinônimo de poder, comunicação e autenticidade, ainda mais ao considerarmos que, até então, não havia o debate aberto sobre as doenças mentais; logo, o julgamento de Antoinette como louca, sem o discernimento apropriado, não se justifica. Ao trancafiar sua esposa no sótão, Rochester faz uma exposição óbvia dos parâmetros que, de forma deturpada, relacionam masculinidade a ideais de poder e conquista, representados no enredo na forma do imperialismo e do capitalismo emergente. O casamento de Antoinette e seu marido, portanto, aparece como

metáfora da violência da colonização e da exploração das Índias Ocidentais, bem como do corpo feminino.

Remontando o cenário do Ato de Emancipação da Jamaica, Jean Rhys cria uma oportunidade para Bertha Mason de tomar posse de suas origens e particularidades, para mostrar sua verdadeira identidade. Por meio da loucura e de sua sexualidade, Antoinette é capaz de subverter a hierarquia proposta pelas raízes patriarcais da sociedade vitoriana, exercendo seu poder de dominação da figura masculina e provando que o desejo e exercício da sexualidade feminina é mais do que somente um constructo oriundo da psiquiatria, mas também um ato político. O enclausuramento característico da Idade Clássica, como método, é prerrogativa para exploração e marginalização do indivíduo diagnosticado como louco, sendo provado na obra de Rhys por meio da exploração sexual da mãe de Antoinette, Annette Cosway, que é mantida refém em uma pequena propriedade no campo, fora de Spanish Town e estuprada por seu curador.

Além do infortúnio de Annette, há, ainda mais profundamente, a trajetória da protagonista como exemplo concreto da aflição da personagem feminina que não encontra o seu próprio lugar ou categoria social. Ademais, a personagem é enclausurada pela sua complexidade e pela diferença comportamental em relação ao esperado das mulheres de sua época. A voz masculina no romance busca incessantemente por controle, enquanto a voz feminina clama por liberdade e pelo direito de expressar-se. Jean Rhys foi extremamente perspicaz e brilhante ao explorar os recursos linguísticos para fazer sua representação das personagens, que, ao mesmo tempo que exploram as relações de dominação e exploração em uma união matrimonial, também denotam o mistério por trás da real intenção das personagens ao expor seus fluxos de consciência. Mesmo que ambas as perspectivas se coloquem de forma individual, o romance é constituído por rompimentos, ausências e esquecimentos, os quais podem conduzir o leitor a confundir as duas vozes, que realmente chegam a falar por meio do discurso uma da outra.

Tais recursos são colocados de lado se reduzimos o trabalho de Rhys somente à análise do caráter de sua escrita. A temática do deslocamento social de Antoinette, da subordinação do gênero feminino, da marginalização do indivíduo não branco e da demonização da loucura comprovam a urgência do debate das formas de leitura e análise que fazemos de personagens que transcendem os padrões eurocêtricos de representação. Há uma problematização da vitimização da personagem feminina em detrimento do privilégio da figura masculina no romance, pois, ao internalizarmos o discurso da figura feminina como vítima, estaremos concordando com uma análise e um discurso que culpabilizam as mulheres pelo seu sofrimento

e nos esquecendo da ação de pressões externas que, muitas vezes, reduzem as escolhas das vivências e identidades femininas. Ao presenciarmos as confissões de Antoinette à Christophine, somos capazes de testemunhar como são escassas as possibilidades e os dispositivos na luta pela emancipação feminina, pois, assim como ditavam os preceitos sociais da sociedade contextualizada na narrativa, Antoinette fora obrigada a entregar todas as suas posses a seu esposo, limitando os recursos para sua fuga e busca pela sua própria liberdade.

A objetificação, como mais um exemplo de como o discurso patriarcal está constantemente presente em nossas bases dialéticas, aparece na obra como dispositivo para desapossar a identidade feminina e desumanizá-la. Como consequência da força de dominação masculina, vemos a repressão da sexualidade feminina na forma de isolamento. Tendo um duplo desdobramento, físico e espacial, podemos observar como o discurso também pode fazer com que personagens subalternas se sintam solitárias e aflitas, como Annette, no início do romance e, posteriormente, Antoinette. Ambas as personagens sofrem ataques verbais que as colocam fora do parâmetro branco e negro, sendo deslocadas ao lugar de não pertencimento. Logo, é importante que Antoinette tome consciência de sua identidade racial para que seja capaz de falar com propriedade sobre a agonia daqueles que não são acolhidos por nenhum dos extremos, negros e brancos.

Em vista da profundidade e da ousadia de *Wide Sargasso Sea*, Jean Rhys pode ser considerada como uma das escritoras mais célebres de sua época, capaz de trazer, ao calor das discussões do cenário mundial da literatura, novas formas de interpretação e representação. A autora, ao mesmo tempo que sugere uma forma distinta de retratação de personagens femininas, também é capaz de eternizá-las no tempo ao dialogar com outras escritas de autoria feminina, legitimando o legado de escritoras que vieram antes dela e pavimentando o caminho para aquelas que, com certeza, encontrarão em sua obra novos materiais e instrumentos no combate ao machismo, não só em parâmetros autorais, como também sociais. Espera-se que o presente trabalho possa servir aos seus propósitos de difusão da literatura e trajetória de Jean Rhys, que, infelizmente, não viveu o suficiente para colher os frutos de seu talento.

REFERÊNCIAS

ASHCROF, Bill; GARETH, Griffiths; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back, theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge, 1989.

AZAM, Nushrat. Madwoman in the Post-Colonial Era: a study of the female voice in Jean Rhys 'Wide Sargasso Sea'. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, Doncaster, Australia, v. 6, n. 7, p. 236-242, 2017. Disponível em: <https://www.journals.aiac.org.au/index.php/IJALEL/article/view/3791>. Acesso em: 28 maio 2019.

BOEHMER, Elleke. *Colonial & Postcolonial Literature*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução e notas de Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2014.

BURROWS, Victoria. *Whiteness and Trauma: the mother-daughter knot in the fiction of Jean Rhys, Jamaica Kincaid and Toni Morrison*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Gênero, identidade e poder: uma reflexão sobre Vasto mar de Sargãos, de Jean Rhys. *Caderno de letras da UFF*, Niterói, v. 22, n. 45, p. 173-189, 2012.

CHILDS, Peter. *Post-colonial theory and English literature: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

CIOLKOWSKI, Laura E. Navigating the Wide Sargasso Sea: Colonial history, English fiction, and British empire. *Twentieth Century Literature*, v. 43, n. 3, p. 339-359, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/441916>. Acesso em: 28 maio 2019.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. 2 ed. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ERWIN, Lee. "Like in a looking-glass": history and narrative in Wide Sargasso Sea. *NOVEL: A Forum on Fiction*, v. 22, n. 2, p. 143-158, 1989. Disponível em: www.jstor.org/stable/1345800. Acesso em: 28 maio 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EdUFF, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GAY, Peter. *Guerras do prazer: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GILCHRIST, Jennifer. Women, slavery, and the problem of freedom in *Wide Sargasso Sea*. *Twentieth Century Literature*, v. 58, n. 3, p. 462-494, 2012. Disponível em: www.jstor.org/stable/24246943. Acesso em: 28 maio 2019.

HITE, Molly. Writing in the margins: Jean Rhys. In: HITE, Molly. *The other side of the story, structures and strategies of contemporary feminist narratives*. London: Cornell University Press, 1989. p. 19-54. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g66s.5. Acesso em: 31 jan. 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje*. Perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MATOS, Naylane Araújo. A tradução brasileira de *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys. *Revista Letras Raras*, [S.l.], v. 7, n. 2, p. 87-109, 2018. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1140>. Acesso em: 31 jan. 2019.

MELLOWN, Elgin W. Character and themes in the novels of Jean Rhys. *Contemporary Literature*, v. 13, n. 4, p. 458-475, 1972. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1207442>. Acesso em: 31 jan. 2019.

MOHANTY, Chandra Talpade. Sob os olhos do Ocidente: estudos feministas e discursos coloniais. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). *Traduções da cultura*. Perspectivas críticas feministas (1970-2010). Maceió: Editora da UFAL, Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 309-353.

MORAN, Patricia. *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the aesthetics of trauma*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

PIZZICHINI, L. *The Blue Hour: A Life of Jean Rhys*. New York/London: W. W. Norton & Company, 2009.

RHYS, Jean. *The left bank, and other stories*. London: Jonathan Cape, 1927.

RHYS, Jean. *Vasto Mar de Sargaços*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 1982.

SAVORY, Elaine. *Cambridge Studies in African and Caribbean Literature: Jean Rhys*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SGHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Tendências e Impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry*, v. 12, n. 1, p. 243–261, 1985. Disponível em: www.jstor.org/stable/1343469. Acesso em: 28 maio 2019.

STALEY, Thomas F. *Jean Rhys A Critical Study*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 1979.

WILSON, Lucy. European or Caribbean: Jean Rhys and the Language of Exile. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, v. 10, n. 3, p. 68–72, 1989. Disponível em: www.jstor.org/stable/3346446. Acesso em: 28 maio 2019.

ZUKOSKI, Ana Maria Soares; COQUEIRO, Wilma dos Santos. A representação feminina em Jane Eyre e Wide Sargasso Sea: diálogos entre o romance de autoria feminina nos séculos XIX e XX. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 6, n. 1, p. 221-240, 2017.