WIDE SARGASSO SEA E AS CARTAS DE JEAN RHYS: DESSACRALIZANDO O DISCURSO COLONIAL¹

WIDE SARGASSO SEA AND THE LETTERS OF JEAN RHYS: DESACRALIZING THE COLONIAL DISCOURSE

Naylane Matos²

¹ Este trabalho é resultante da minha dissertação de mestrado "A representação da personagem Antoinette em Wide Sargasso Sea (Jean Rhys – 1966) e na sua tradução brasileira (Léa Viveiros de Castro – 2012): uma crítica feminista pós-colonial", defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2018. 2 Doutoranda em Estudos da Tradução, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar quão contextual é o processo de escrita de mulheres, em especial, o do texto literário, tomando como objeto as cartas de registro da produção do romance feminista pós-colonial *Wide Sargasso Sea*, da escritora Jean Rhys. Por meio das cartas de Rhys, abordamos os fatores que envolveram a produção da obra, desde o conflito da autora diante da representação da personagem crioula louca no romance inglês, *Jane Eyre* (1847), da escritora canônica Charlotte Brontë, às estratégias para validação da sua obra na Inglaterra. Tomamos como referência perspectivas pós e decoloniais para análise dos aspectos elencados nas cartas e suscitados pelo texto literário.

Palavras-chave: *Wide Sargasso Sea*, feminismos pós-coloniais, cartas de Jean Rhys.

Abstract: The aim of this article is to analyze how contextual the women's writing process is, especially the literary text, taking as an object the letters of the writer Jean Rhys about the production of her post-colonial feminist novel Wide Sargasso Sea. By means of Rhys' letters, we approach the factors involved in the production of the work, from the author's conflict in the face of the representation of the mad Creole character in the English novel Jane Eyre (1847), by the canonical writer Charlotte Brontë, to the strategies to validate her work in England. We are based on post and decolonial perspectives to analyze the aspects pointed in the letters and raised by the literary text.

Keywords: *Wide Sargasso Sea*, postcolonial feminisms, Jean Rhys's letters.

1 Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar quão contextual é o processo de escrita de mulheres, em especial, o do texto literário, tomando como objeto as cartas de registro da produção do romance feminista pós-colonial *Wide Sargasso Sea (WSS)*, da escritora dominicana Jean Rhys. Jean Rhys (pseudônimo literário de Ella Gwendolen Rees Williams) nasceu em 1890, em Roseau, Dominica – quando esta ainda era uma colônia britânica. Filha de pai médico galês e mãe crioula,³ Rhys mudou-se para estudar na Inglaterra em 1907, onde permaneceu – tendo também vivido em outras partes da Europa – e publicou suas obras literárias: *The Left Bank* (1927), *Postures* ou *Quartet* (1928), *After Living Mr. Mackenzie* (1930), *Voyage in the Dark* (1934), *Good Morning, Midnight* (1939) e *WSS* (1966).

Apesar de ter vivido grande parte de sua vida na Inglaterra, tendo retornado ao Caribe uma única vez em 1936, Rhys sempre se sentiu deslocada em meio à cultura inglesa. Muitas circunstâncias impossibilitaram sua volta para Dominica, como falta de dinheiro, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, a vivência de vários casamentos, fases depressivas e a mudança política e social das colônias britânicas. Esses fatores também influenciaram a sua vida literária, especialmente a escrita de *WSS*, que lida com questões colo-

³ Leia-se mulher branca de descendência europeia nascida em uma colônia tropical (ASCROFT et al., 2007).

nialistas, com a dominação da Inglaterra sobre o Caribe e com a hipocrisia da cultura inglesa (RAISKIN, 1999).

Rhys trabalhou 21 anos na obra que viria a ser WSS. Durante esse período, a autora escreveu cartas falando sobre os diversos fatores que envolviam o projeto da sua nova obra. De antemão, registra-se o conflito da dominicana diante da representação da personagem crioula louca no romance inglês de 1847, Jane Eyre (JE), da escritora canônica Charlotte Brontë.⁴ As cartas de Rhys foram editadas e publicadas por Francis Wyndham e Diana Melly, no volume intitulado The Letters of Jean Rhys, em 1984. Neste trabalho, utilizo uma edição crítica publicada pela Norton Critical Editions (1999) que apresenta uma seleção de treze cartas, nas quais busco acessar as percepções de Rhys sobre o processo de escrita da sua obra desde sua experiência como leitura de *IE*, incluindo questões da sua subjetividade, seus receios em relação à cultura literária inglesa, as motivações do seu projeto e as estratégias utilizadas para validá-lo.

Considerando as leituras feministas viabilizadas pela obra de Charlotte Brontë, convém refletirmos sobre as diferenças existentes entre as próprias mulheres e como outros marcadores sociais podem ge-

⁴ Essa questão é anteriormente abordada no texto "A representação da personagem Bertha Antoinetta Mason no romance *Jane Eyre*", de minha autoria, publicado nos Anais eletrônicos da III Jornadas do Legh: Feminismo e Democracia (2018), disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/188285.

rar relações hierárquicas para além do gênero. Nesse sentido, tomamos como referência perspectivas pós e decoloniais para análise dos aspectos apresentados por Jean Rhys em suas cartas acerca de *WSS* e a relação hipertextual estabelecida com *JE*. Por relação hipertextual, conforme defendida por Genette (1997), compreende-se a relação/referência estabelecida entre um determinado texto – hipertexto – que se origina de um texto anterior – hipotexto.

Também convém ressalvar que uma obra literária feminina, digo, de autoria de mulher, não é necessariamente uma obra feminista, ou seja, com uma posição política que reflete a condição da mulher na sociedade e os limites impostos a ela. Igualmente, não necessariamente uma obra feminista deixa de reproduzir hierarquias e opressões entre as próprias mulheres, como contesta Jean Rhys em relação à representação da personagem caribenha em *JE*, como podemos ver a seguir.

2 A escrita como re-visão⁵

Na perspectiva pós-colonial, temos foco na contestação das grandes narrativas universalizantes por meio de processos de reescrita, metaforicamente compreendidos por Homi Bhabha (1998) como processos de tradução. Tradução em um sentido mais

⁵ Referência ao texto "Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão" (RICH, 2017).

amplo, ontológico e não apenas linguístico. Posto que um texto/discurso originário nunca está acabado, sempre haverá a abertura para a revisão e reformulação de forma descentrada, logo, para a tradução cultural. Essa tradução cultural é possibilitada no espaço de enunciação, conforme denomina Bhabha (1998), ou seja, um terceiro espaço proporcionado pelo discurso que rompe com o binarismo colonial colonizador/a vs. colonizado/a. É no espaço da enunciação que podem ocorrer subversões e revisões por meio da tradução cultural (FUNCK, 2016).

Nesse sentido, *WSS* poderia ser compreendido como uma tradução cultural, na medida em que sua autora revisa o clássico colonial *JE*, contestando-o e reescrevendo a narrativa acerca da mulher caribenha representada de forma estereotipada por meio da personagem Bertha Antoinetta Mason.⁶ A respeito da representação dessa personagem em *JE*, Rhys aponta:

Li e reli *Jane Eyre*, claro, e estou certa de que a personagem deve ser reconstruída. [...] A crioula no romance de Charlotte Brontë é uma figura passiva – ninguém se importa se ela é repulsiva, tampouco se é ou não ativa. Ela é necessária ao enredo, mas aparece sempre gritando, esbravejando, gargalhando terrivelmente, atacando tudo e todos – *fora de cena*. Pra mim (e espe-

⁶ A personagem de Charlotte Brontë é Antoinetta, grafada com "a" final. A grafia na obra de Jean Rhys, no entanto, aparece como Antoinette, grafada com "e" final.

ro que pra você também), ela deve estar bem *em cena.*⁷ (RHYS, 1999, p. 136, grifos da autora, tradução minha)

Vemos na leitura de Rhys seu incômodo com a representação da personagem e sua necessidade em reconstruir uma nova história, oferecendo ao público leitor inglês uma narrativa alternativa ao discurso feminista ocidental que, ao representar mulheres do "Terceiro Mundo", acabam por promover um discurso simplificado e estereotipado, de modo que, como aponta Bahri, "mesmo no projeto feminista, então, não há garantia de que a perspectiva da mulher do Terceiro Mundo será representada ou respeitada" (2013, p. 666). Em *JE*, a personagem crioula é uma louca bestializada e agressiva que aparece como impeditivo para a felicidade da protagonista europeia.

Evidentemente, escritos do século XIX, como *JE*, carregam as limitações e circunstâncias de sua época e ainda que possam fomentar uma discussão feminista, não estão isentos de reproduzir hierarquias e relações de poder entre as próprias mulheres. Assim, vemos em *JE* que a reivindicação da protagonista Jane em relação à falta de liberdade de que dispõem as mulheres não se atribui à personagem Bertha. Nesse

⁷ No original: "I've read and read "Jane Eyre" of course, and I am sure that the character must be "built up". [...] The Creole in Charlotte Brontë's novel is a lay figure – repulsive which does not matter, and not once alive which does. She's necessary to the plot, but always she shrieks, howls, laughs horribly, attacks all and sundry – off stage. For me (and for you I hope) she must be right on stage".

sentido, nota-se como o pertencimento da escritora à cultura dominante conduz à reprodução de ideais culturalmente recebidos. Para Spivak (2017), essa seria uma tendência textual de criação de um incipiente "outro", tal qual criado pelos escritores (homens) para que se diferenciem das escritoras (mulheres), assim também escritoras de culturas dominantes o criam para diferenciação em relação às mulheres não pertencentes a essas culturas.

O discurso de Charlotte Brontë sobre a crioula louca se situa em um determinado tempo histórico e simboliza sua percepção da realidade pautada em uma identidade que se constrói na diferença estabelecida ante a uma identidade outra. A crítica feminista pós-colonial impulsiona a revisão desses discursos com o objetivo de contestar determinadas representações identitárias e suas produções. Contestar essa representação, desestabilizar o discurso universalista eurocentrado que invisibiliza outras subjetividades e reconstruir uma identidade para a personagem crioula é o *leitmotiv* de *WSS*.

Não estranhamente, o contexto histórico da publicação de WSS remonta ao surgimento dos "novos movimentos sociais" no Ocidente, nos anos de 1960, definidos por políticas de identidade. Conforme explica Woodward: "a política de identidade concentra-se em afirmar a identidade de determinado grupo oprimido ou marginalizado. Essa identidade torna-se, assim, um fator importante de mobilização política" (2000,

p. 34). Destarte, tomam força os movimentos por pautas específicas: feministas, negras, gays, ambientais, etc. Esses "novos movimentos sociais" foram marcados pela profunda preocupação com o significado de identidade, com sua produção e sua contestação.

Em sua dissertação de mestrado, Maria Eduarda Fonseca (2016) menciona como grandes eventos, tais como as Guerras Mundiais, a Grande Depressão, as mudanças econômicas no Ocidente e os processos migratórios decorrentes das guerras, influenciaram o debate de questões identitárias. No caso de Jean Rhys, além de vivenciar este dado momento histórico, ela mesma deslocou-se do Caribe para a Inglaterra e, portanto, tinha material suficiente para abordar o deslocamento, mais especificamente deslocamento como uma experiência de gênero, tendo explorado a perspectiva de personagens mulheres.

Sem dúvida, as obras de Rhys marcam grande preocupação com as questões identitárias sob a perspectiva de gênero. Em WSS, a autora explora tais questões a partir da contestação de uma identidade silenciada pelo projeto patriarcal imperial explicitamente expresso em um romance já consagrado na Inglaterra. Evidentemente, contestar uma obra inglesa, escrita por uma escritora inglesa, e criticar o projeto imperialista britânico era de causar receio/dúvida.

3 Revisar para dessacralizar

Em uma carta de 1949, Rhys menciona o receio de escrever e publicar na Inglaterra em função da crítica inglesa ser "linha dura" (RHYS, 1999). Seu receio aponta para o desafio que muitos/as escritores/as enfrentam ao tentar publicar textos literários onde já existe uma literatura bem estabelecida, como é o caso da Inglaterra. Isso pode estar relacionado à construção romântica de uma "literatura nacional", a qual se espera ser mantida intocável. Nesse sentido, as revisões poderiam ser vistas com desconfiança por aqueles/as que supervalorizam essa literatura. Hermans (2014) aponta que a concepção de uma "literatura nacional" está ligada às noções restritas do que a constitui, tais como "gênio artístico", "originalidade", "criatividade", "excelência estética", etc.

Nesse prisma, o trabalho de um/a artista literário "nativo/a" será envolto em uma aura sagrada de intocabilidade, como argumenta Hermans: "se o/a artista literário é visto/a como um/a gênio/a excepcionalmente dotado/a de profundo conhecimento e maestria de sua língua nativa, o trabalho produzido será naturalmente considerado elevado, intocável, inimitável, sagrado" (2014, p. 7, tradução minha). 8

⁸ No original: "If the literary artist is viewed as a uniquely gifted creative genius endowed with profound insight and a mastery of his native language, the work he produces will naturally come to be regarded as exalted, untouchable, inimitable, hallowed".

Além disso, o conjunto de textos canônicos que compõe essa "literatura nacional" também estará envolto nessa aura. No caso de Rhys, seu objetivo em contestar uma obra já consagrada na Inglaterra não poderia deixar de lhe causar receio, especialmente diante do sucesso que Charlotte Brontë atingiu com *JE*. Ironicamente, *WSS* foi premiado no mesmo ano de sua publicação e, tal qual *JE*, tornou-se um clássico da literatura inglesa, tanto que, aos 88 anos, Rhys foi reconhecida pela Ordem do Império Britânico por seu trabalho literário.

O receio de Rhys também estava associado à sua própria experiência com suas publicações anteriores que, como coloca Wyndham (1999), embora tenham sido apreciadas pela crítica, não tiveram suas verdadeiras qualidades valorizadas. Para o editor, a razão foi simples: os livros de Rhys estavam à frente do seu tempo, tanto em espírito quanto em estilo. Suas obras apresentavam conteúdos pouco esperados pela sociedade das décadas iniciais do século XX, como a honestidade brutal sobre o psicológico feminino. Também, seu estilo modernista era pouco compreendido.

Muito antes de publicar WSS, Rhys já utilizava enredos e técnicas literárias destoantes da poética dominante. Isso possivelmente fez que ela e suas obras caíssem no esquecimento, ficando anos longe do cenário literário – a última publicação de Rhys antes de WSS havia sido Good morning, midnight, em 1939. Até que em 1958, em uma carta para o amigo e editor

Francis Wyndham, ela fala de uma obra que há tempos estava tentando escrever, naquele momento sob o título provisório de "The first Mrs. Rochester" (RHYS, 1999, p. 135). Nesta carta, Rhys diz que o escrito, a que chamava de "Creole" (RHYS, 1999, p. 135), tinha como base suas lembranças das Índias Ocidentais, embora ainda fosse algo sem forma. Foi então que, relendo *JE*, ela se deu conta de que teria material para a história da primeira esposa do Mr. Rochester (Bertha Antoinetta Mason) e sentia-se motivada a escrever sobre isso. Para Rhys, haveria uma explicação para a aparente loucura da mulher trancafiada no sótão. Era preciso que ela falasse. Era preciso que o marido também se explicasse.

Em diversas cartas, Rhys menciona a importância de reescrever a crioula de Brontë como uma forma de fazer ecoar a voz desta mulher. Ela também se coloca como a própria crioula,⁹ deixando indefinida a fronteira entre a sua identidade e da personagem:

⁹ Em *Post-colonial studies: The key concepts,* Ascroft et al. (2007) explicam que, em sua origem, o termo *creole* (crioulo/a) era usado para referir-se à pessoa branca, de descendência europeia, nascida e crescida em uma colônia tropical. Mais tarde, o termo estendeu-se para indígenas nativos e outras pessoas de origem não europeia. Também passou a designar línguas faladas pelos crioulos no Caribe e na África Ocidental. No entanto, do século XVII ao XIX, o uso mais comum do termo em inglês referia-se aos povos nascidos nas Antilhas e, embora não tives-se conotação racial, aos olhos da Europa, estava cada vez mais associado à ameaça da miscigenação colonial.

Outro "Eu" deve falar, quem sabe dois outros. Então, a crioula em mim ganhará vida. 10 (RHYS, 1999, p. 137, tradução minha)

É a Crioula que importa, claro, os outros a explicam. Eu vejo isso e posso fazê-lo – em um livro.¹¹ (RHYS, 1999, p. 137, tradução minha)

Eu *tinha* que escrever o livro. 12 (RHYS, 1999, p. 145, grifo da autora, tradução minha)

Eu tinha material para a história da primeira esposa do Sr. Rochester. A verdadeira história – como poderia ter sido. Estou lutando loucamente para escrever a história dela. (RHYS, 1999, p. 136-137, tradução minha)

Rhys sente-se autorizada a escrever a história de Bertha, aquela que acredita ser a "verdadeira" história, a partir da identificação estabelecida com a personagem: mulheres crioulas que saíram do Caribe para a Inglaterra, não obstante as diferentes circunstâncias. A hostilidade da supremacia branca euro-

¹⁰ No original: "Another 'I' must talk, two others perhaps. Then the Creole's 'I' will come to life". O mesmo trecho é traduzido de modo diferente na seção a seguir, com o intuito de abordar a ambiguidade da fala de Rhys, na qual "Creole's 'I' pode referir-se tanto ao 'Eu' narrativo Antoinette, quanto ao 'Eu' crioula da própria autora.

¹¹ No original: "The Creole is of course the important one, the others explain her. I see it and can do it – as a book".

¹² No original: "I had to write the book".

¹³ No original: "I had material for the story of Mr Rochester's first wife. The real story – as it might have been. I'm fighting mad to write her story".

peia e o deslocamento cultural vivenciados por Rhys (RAISKIN, 1999) tornam-se presentes na sua narrativa, bem como o próprio descolamento provocado pelo processo de "crioulização". Ademais, em excertos de *Smile Please: an unfinished autobiography* (1999), pode-se identificar várias características da vida de Rhys que estão presentes em *WSS*: a referência às práticas afro-caribenhas aprendidas através dos relatos de Meta, sua babá (que no romance aparecem pela figura de Christophine), a indiferença de sua mãe (também vivida por sua protagonista), o período no internato, os conflitos com a comunidade negra, a instabilidade identitária decorrente da questão étnico-racial.

4 "Outro "Eu" deve falar, quem sabe dois outros"

Ela deveria ao menos ter um passado plausível, a *razão* pela qual o Sr. Rochester a trata tão abominavelmente e acha justificável, a *razão* pela qual ele pensa que ela é louca e porque, claro, se torna louca, inclusive a *razão* pela qual ela tenta atear fogo em tudo e eventualmente consegue (Eu particularmente acho que a questão é simples. Ela sente frio – e fogo é a única coisa calorosa que ela conhece na Inglaterra). Eu realmente vejo como a louca de Charlotte Brontë poderia transmitir tudo isso. Mas se assim fosse, duvido que convenceria. Outro "Eu" deve falar, quem sabe

dois outros. E então o "Eu" Crioula ganhará vida. 14 (RHYS, 1999, p. 136-137, grifos da autora, tradução minha)

Esse trecho é parte de uma carta de Jean Rhys, escrita em 1958, na qual ela menciona a necessidade de explicar um passado silenciado, questionando as possíveis razões para o comportamento cruel de Mr. Rochester em relação à sua esposa e as circunstâncias que poderiam tê-la levado à loucura. Para Rhys, era necessário explicar as razões, trazer a personagem secundária e louca de *IE* para a cena, deixa-la falar. No entanto, para convencer o público inglês de que a versão de Charlotte Brontë sobre Bertha Antoinetta era equivocada e unilateral, demandava perspicácia. Ademais, era preciso desestabilizar identidades fixas, desconstruir os velhos binarismos coloniais, mobilizar as diferentes subjetividades que a narrativa envolvia. Desse modo, Rhys valeu-se de recursos estilísticos destoantes da poética dominante e apresentou ao público suas personagens sob diferentes focos narrativos, dividindo o romance em três partes.

¹⁴ No original: "She must be at least plausible with a past, the *reason* why Mr Rochester treats her so abominably and feels justified, the *reason* why he thinks she is mad and why of course she goes mad, even the *reason* why she tries to set everything on fire, and eventually succeeds. (Personally, I think *that* one is simple. She is cold – and fire is the only warmth she knows in England).

I do see how Charlotte Brontë's madwoman could possibly convey all this. It *might* be done but it would be convincing. At least I doubt it. Another 'I' must talk, two others perhaps. Then the Creole's 'I' will come to life".

Na primeira parte, a infância de Antoinette na Jamaica é narrada por ela própria e a autora explora o contexto de pós-escravidão no Caribe e o conflito e não-pertencimento da personagem crioula às culturas negra e branca. A segunda e maior parte tem outro narrador, Rochester – embora seu nome nunca seja mencionado na história de Rhys –, e aborda as circunstâncias do casamento da jamaicana com o inglês e o choque cultural entre eles. Na terceira, Antoinette já está enclausurada na Inglaterra e a narração ocorre entre seus devaneios. Esta última parte apresenta o evento do incêndio causado por Antoinette/Bertha em Thornfield Hall, em *JE*, pela perspectiva de Antoinette.¹⁵

Ao dividir seu romance em três partes, com diferentes perspectivas narrativas, a autora mobiliza duas subjetividades diferentes e opostas: a de Antoinette, que narra a primeira parte do romance, relativa à sua infância, e a terceira parte, na qual está presa no sótão da casa inglesa; e a do marido, que narra a segunda e maior parte, referente ao casamento e à convivência no Caribe. Quando, na carta acima, Rhys menciona que "another I must talk", ela está evidentemente se referindo ao Eu silenciado em *JE*, Bertha, a crioula louca. Contudo, ela também acreditava que outro Eu deveria ter voz: "two others perhaps". Uma voz, a de Antoinette e a outra, do seu marido.

 $^{15~{\}rm A}$ personagem de JE chama-se Antoinetta. Em WSS ela aparece como Antoinette e a própria narrativa explica as diferenças em relação ao nome da personagem.

Essa mudança de foco narrativo se configura tanto como uma validação da sua obra quanto como uma estratégia para suscitar diversas reflexões. Enquanto validação, Rhys menciona em outra carta: "Uma louca falando o tempo todo já é demais"16 (RHYS, 1999, p. 138). Diante de experiências anteriores com suas protagonistas femininas e a preponderância de suas vozes, Rhys se deparou com críticas de que seus textos eram confusos e incompreensíveis. Portanto, quem aguentaria um romance inteiro com uma louca falando? Nesse sentido, Rhys possibilita que o próprio homem branco europeu fale, como uma forma de validar sua história. Por outro lado, essa estratégia também permite expandir como esse homem torna-se vítima do patriarcado e do projeto imperial e como, embora pareça uma simples oposição binária homem/mulher, colonizador/colonizada diferenças não são simples e estáticas, como observa Funck (2016) em sua análise de WSS.

Friedman (2017), que também usa o exemplo de WSS, trabalha com a perspectiva do discurso da posicionalidade como algo situacional. Ou seja, os eixos de identidade não são igualmente enfatizados em todas as situações. Há momentos em que uma categoria se torna mais evidente que outra. Assim, como coloca a autora:

¹⁶ No original: "A mad girl speaking all the time is too much".

uma mulher pode ser simultaneamente oprimida pelo gênero e privilegiada pela raça, cor, religião, sexualidade, ou origem nacional. Um homem, ao contrário, pode gozar de privilégios decorrentes do gênero, mas ser oprimido pela sexualidade, raça, classe ou religião. (2017, p. 30)

Caso operássemos somente em termos binários, enfatizaríamos a diferença entre Antoinette e seu marido apenas como homem/mulher, opressor/oprimida. Contudo, como coloca Funck, "[n]ão há dicotomias simples para Jean Rhys" (2016, p. 380). Embora seja evidente que Antoinette fica em desvantagem em vários momentos da narrativa pelo fato de ser mulher, há momentos em que ela exerce poder sobre outros/ as personagens por sua classe social e por sua cor e essas mesmas categorias a colocam em desvantagem em outras situações. Igualmente, o marido goza dos privilégios decorrentes do gênero, mas é oprimido pela classe social de sua esposa. Portanto, WSS não se opõem a *IE* apenas em conteúdo, mas também em forma e perspectiva, buscando, sobretudo, desconstruir as dicotomias latentes na obra preliminar.

5 Um passado plausível para a louca

Na tentativa de reconstruir um passado para Bertha Antoinetta, Jean Rhys escreve *WSS* como uma *prequel* de *JE*, ou seja, uma nova obra que desenvolve a história da personagem secundária na obra preli-

minar, narrando episódios não presentes antes. Entretanto, na obra de Rhys, a ordem cronológica dos fatos é alterada de 1790-1810 (quando se passa *JE*) para 1830-1845 (quando se passa *WSS*), para que fosse possível explorar os conflitos coloniais posteriores ao Ato de Emancipação das colônias britânicas, em 1833, e o Período de Aprendizagem, na Jamaica (1834-1838). O Período de Aprendizagem ocorreu após o Ato de Emancipação e, em nome da lei, configurava uma maneira disfarçada de escravidão, na qual os escravos "poderiam" continuar trabalhando como aprendizes nas plantações com carga horária semanal e sem remuneração (NELL, 2017).

Nesse contexto, Antoinette Cosway narra os episódios da sua infância na Jamaica, na primeira parte de WSS. Seu pai, já falecido, era um senhor de escravos, bem como seu avô materno e isso faz com que Antoinette e sua mãe Anette não sejam bem vistas pela comunidade negra, ademais a mãe é da Martinica que, ao contrário da Jamaica, era uma colônia francesa, o que gerava rivalidade política, econômica, cultural e religiosa. Igualmente, as personagens enfrentam os preconceitos por parte de brancos europeus, já que estes as colocam como culturalmente inferiores.

A história se passa na ficcional *Coulibri Estate*,¹⁷ onde Antoinette vive com sua mãe, seu irmão caçula Pierre, Christophine, Godfrey e Sass – os negros que

¹⁷ Embora seja um nome ficcional, Rhys conhecia uma *Coulibri Estate* na Dominica, que havia sido a casa dos ancestrais da sua bisavó (RAISKIN, 1999).

permaneceram com a família. A menina leva uma vida solitária, sendo rejeitada por sua mãe depressiva, sem amigos e numa situação financeira complicada, até que sua mãe se casa novamente com o inglês Mr. Mason, por isso Antoinette passa a carregar o sobrenome Mason. Assim, Rhys justifica o sobrenome de Bertha em *JE* e levanta a problemática da identidade pela nomeação, que depois é explorada tanto com a renomeação de Antoinette pelo marido quanto pela ausência de um nome para o homem.

Mr. Mason passa a viver junto com a família em Coulibri Estate, mesmo diante das insistências de Anette em mudarem dali, pois tinha receio que os/as negros/as se voltassem contra eles/as. Subestimando o povo negro, o inglês desdenha das preocupações da esposa, até que um dia o previsível acontece e a família é surpreendida com fogo na propriedade e precisa sair às pressas de lá. No episódio, Antoinette é agredida por Tia, aquela que considera ser sua única amiga, seu irmãozinho não resiste aos ferimentos e morre, agravando a situação depressiva da sua mãe, que é levada ao isolamento e, consequentemente, à loucura. A menina passa a viver com a tia Cora, uma irmã de sua mãe que estava presente no incêndio, até ser mandada para um orfanato. Nessa época, sua mãe já havia morrido por razões que ela desconhece e seu padrasto é o único a visitá-la.

6 Vendi minh'alma ou teria sido meu pai? As armadilhas do patriarcado¹⁸

A segunda e maior parte de *WSS* é narrada pelo marido de Antoinette. Como afirma Spivak: "[a]lguns críticos observam que *Wide Sargasso Sea* trata Rochester com compreensão e simpatia" (2017, p. 595). De fato, para Rhys, um outro Eu, uma outra subjetividade deve falar e, então, o homem narra a parte central do livro. Seu intuito, entretanto, é chamar atenção para o fato de os próprios homens tornarem-se vítimas do patriarcado. Na obra, o homem, filho mais novo, é enviado pelo pai à colônia para conseguir um casamento vantajoso. Ele se casa mesmo contra sua vontade, atendendo as ordens do pai e garantindo o projeto imperial, no qual o casamento é um negócio, como ele mesmo expressa:

Querido pai.

As trinta mil libras me foram pagas sem questionamento ou condição. Nenhuma provisão foi feita a ela (o que deveria ter ocorrido). Estou modestamente capacitado agora. Nunca serei uma desgraça para você ou para meu querido irmão, seu filho amado. [...] Eu vendi minh'alma, ou foi você quem a vendeu, e afinal

¹⁸ Referência ao trecho de *WSS*, no qual o Sr. Rochester escreve uma carta para o pai: "I have sold my soul or you have sold it".

seria este um mau negócio? A moça é considerada linda, ela é linda. 19 (WSS, p. 41)

Assim, Rhys não lida com identidades fixas, mas deslocadas, apresentando situações em que as relações de poder se abalam e extrapolam os binarismos homem/mulher, colonizador/colonizada. Spivak (2017) considera que Rhys usa a temática de Édipo em relação à identidade de Rochester, negando-lhe a autoridade, o Nome do Pai, por isso a personagem não tem nome. O consenso em chamá-lo de Rochester advém da explícita hipertextualidade com *IE*. Para Muste (2017), a falta de um nome para a personagem faz parte de uma estratégia de Rhys em negar--lhe uma identidade, espelhando o que foi feito com Bertha em JE. Privado de nome, o homem narra as circunstâncias do seu casamento com Antoinette e o choque cultural entre colonizador e colônia. Freitas (2014) compreende a incompatibilidade do homem com o Caribe em termos de tradução. Para ela, desde sua chegada à Jamaica, a personagem empenha-se na

¹⁹ As traduções de *WSS* apresentadas ao longo do texto são de minha autoria, embora reconheça a tradução de Léa Viveiros de Castro, publicada pela editora Rocco em 2012.

No original: "Dear Father.

The thirty thousand pounds have been paid to me without question or condition. No provision made for her (that must be seen to). I have a modest competence now. I will never be a disgrace to you or to my dear brother the son you love. [...] I have sold my soul or you have sold it, and after all is such a bad bargain? The girl is thought to be beautiful, she is beautiful...".

tarefa de traduzir um mundo culturalmente distinto e estranho:

A "atividade tradutória" de Rochester pode ser comparada à dos descobridores de novas terras, que buscavam nomear todas as coisas a fim de possuí-las, transformando o estranho em familiar, o desconhecido e ameaçador em algo conhecido, procurando, assim, dominar e controlar aquilo que lhes causava medo, desconforto ou estranheza. Significativamente, Rochester não usava as palavras locais para se referir a coisas que não possuíam equivalente exato na sua língua. Este fato pode ser ilustrado por um trecho em que ele e Antoinette usam palavras distintas para a mesma coisa: "Toda tarde nos assistíamos ao pôr do sol do abrigo coberto de sapê que ela chamava de ajoupa, e eu chamava de pavilĥão". Apesar de a palavra utilizada por Rochester possuir diferenças no contexto do seu uso em relação à palavra Creole "ajoupa", ele preferia usar um termo que lhe remetesse a algo familiar a adotar um pertencente a uma cultura estranha a sua. (FREITAS, 2014, p. 165)

Uma questão evidente na narração de Rochester é o seu incômodo em lidar com as coisas desconhecidas da ilha, que fogem à sua lógica racionalista, e o seu desejo em controlá-las, apropriando-se delas, principalmente Antoinette, por quem ele não nutre o menor amor, mas sente uma obsessão em dominá-la, em possuí-la:

Ela não vai rir novamente ao sol. Nem vai se enfeitar e sorrir para si mesma naquele maldito espelho, alegre e satisfeita. Criatura vaidosa e tola. Feita para o amor? Sim, mas ela não terá amante algum, pois eu não a quero e ela não encontrará nenhum outro".20 (WSS, p. 99)

Esta passagem, corroborada por muitas outras, evidencia uma face do sexismo ainda tão presente em nossa sociedade, da mulher objetificada como propriedade do homem. Embora o marido apresente desvantagem em relação à classe social de Antoinette – "Eu não a comprei, foi ela quem me comprou, ou é o que ela pensa" ²¹ (*WSS*, p. 41) –, seu poder sobre ela, em decorrência do gênero, a torna refém da autoridade masculina, inclusive perdendo sua tutela para ele: "E você tem que entender que eu não sou mais rica, eu não tenho mais meu próprio dinheiro, tudo o que eu tinha agora pertence a ele [...] É a lei inglesa" ²² (*WSS*, p. 66).

De acordo com a lei inglesa, até o Ato da Propriedade da Mulher Casada, em 1870, todos os bens pessoais da mulher (mesmo os adquiridos antes do casamento) tornavam-se absolutamente do seu marido (RAISKIN, 1999, p. 66). Alexandra Nell (2017) argumenta que a lei é uma parte constitutiva de *WSS*,

²⁰ No original: "She'll nor 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".

²¹ No original: "I have not bought her, she has bought me, or so she thinks".

²² No original: "And you must understand I am not rich now, I have no money of my own at all, everything I had belongs to him [...] That is English law".

pois, além da obra possibilitar que o/a leitor/a reflita sobre os termos da lei, especialmente para controlar mulheres e negros/as, ela expõe a violência de leis que garantiram a escravidão disfarçada no período de aprendizagem na Jamaica e a tutela da mulher casada.

Em *O segundo sexo*, Beauvoir discute a questão tutelar e como a mulher é "apenas mediadora do direito, não a detentora" (1980, p. 92). Em uma análise histórica sobre o casamento e as questões legais, a filósofa afirma que a mulher está sempre sob tutela de algum homem. A autoridade inicial do pai ou do irmão mais velho se estenderá ao marido e aos filhos. A tutela da mulher casada, como coloca Beauvoir (1980), desde o século XVI, era reforçada pelas declarações de Santo Agostinho a respeito da mulher como um animal instável incapaz de gerir seus bens. Esse empreendimento sexista, reproduzido na lei inglesa, permeia a história de Antoinette que, reduzida à loucura e com a permissão da lei, é trancafiada pelo marido em um sótão, em Thornfield Hall.

7 Triste, louca ou má²³

A terceira parte de *WSS*, narrada em meio aos devaneios de Antoinette, vai ao encontro de *JE* e, em poucas páginas, explora seu aprisionamento no sótão da mansão inglesa e as possíveis razões da sua lou-

²³ Referência à música de Francisco, el hombre. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lKmYTHgBNoE

cura – com pistas desde a primeira parte. Tendo tido uma infância difícil e isolada pelas circunstâncias de sua posição social enquanto crioula branca, no período pós-escravidão na Jamaica, a rejeição de sua mãe e depois a total rejeição do seu marido, Antoinette tem infinitas razões para manifestar instabilidade emocional, entendida por seu marido como a loucura herdada de sua mãe.

A redução de mulheres à loucura é outra característica presente na nossa sociedade sexista, especialmente quando se trata de mulheres que resistem e agem contrárias à ordem estabelecida pelo patriarcado. Em *WSS* vemos como toda manifestação de mulheres contra essa ordem é considerada loucura: Anette (mãe de Antoinette) e Antoinette são qualificadas como loucas por personagens masculinos. Obviamente, uma pessoa (independente do gênero) exilada, privada de liberdade, isolada do contato com o mundo, rejeitada e trancada em um sótão tem razões mais que suficientes para perder a sanidade. Antoinette nunca fora naturalmente louca, ela foi levada à loucura, principalmente ao se deparar com uma situação como essa, impossibilitada de sair dela.

Para Funck (2016), na terceira parte de *WSS*, Rhys retoma *JE* a partir de um novo ângulo, de um outro espaço de enunciação, no qual a Outra objetificada torna-se sujeita da própria história e inscreve um novo desfecho, destruindo o que a destruiu. Nesse sentido, o fogo em Thornfield Hall pode ser entendido como

uma metáfora da destruição da supremacia cultural europeia. Contudo, Rhys constrói um final ambíguo, aberto a interpretações: ou Antoinette ateia fogo no que a oprime ou concilia suas identidades e foge da condição de alteridade (FUNCK, 2016).

Referências

ASCROFT, Bill; GRIFFITHS, Garreth; TIFFIN, Helen. **Post-colonial studies**: the key concepts. Second edition. New York: Taylor & Francis e-Library, 2007.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980. Tradução de Sérgio Milliet.

BHABHA, Homi K. Como o novo entra no mundo: O espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. London: Penguin Popular Classics. 1994.

DEEPIKA, Bahri. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, 2013. Tradução de Andréia Guerini e Juliana Steil.

FREITAS, Viviane de. Tradução e diferença: o mais além da linguagem em Vasto Mar de Sargaços de Jean Rhys. **Cadernos de Letras da UFF**. Niteroi, v. 24, n. 48, p. 161-181, 30 jul. 2014.

FRIEDMAN, Susan Stanford. "Além" do gênero: a nova geografia da identidade e o futuro da crítica feminista. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília A. (Orgs.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 519-574. Tradução de Alcione Cunha da Silveira e Sandra Regina Goulart Almeida.

FONSECA, Maria Eduarda Rodrigues. **"There is always the other side"**: displacement and resistance in Jean Rhys's *Good Morning, Midnight* and *Wide Sargasso Sea.* 70f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167465. Acesso em: 20 jan. 2021.

FUNCK, Susana Bornéo. Mulher e literatura. In: FUNCK, Susana Bornéo. **Crítica literária feminista**: uma trajetória. Florianópolis: Editora Insular, 2016.

HERMANS, Theo (Org.). **The manipulation of literature**: studies in literary translations. NY: Routledge, 2014.

MUSTE, Peter. Authorial Obeah and naming in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea. **The explicator**, v. 75, n. 2, p. 73-76, 2017.

RAISKIN, Judith L. Preface to RHYS, Jean. RHYS, Jean. **Wide Sargasso Sea**. London; New York: W. W. Norton & Company, 1999.

RHYS, Jean. **Wide Sargasso Sea**. London; New York: W. W. Norton & Company, 1999.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Literatura. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília A. (Orgs.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 578-625. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e Alcione Cunha da Silveira.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso.

WYNDHAM, Francis. Introduction. In: RHYS, Jean. **Wide Sargasso Sea**. London; New York: W. W. Norton & Company, 1999. p. 3-7.