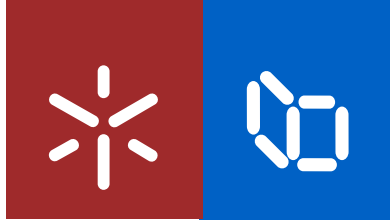


**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Andréia Patrícia Martins Neto

**Jean Rhys e a escrita de *Wide Sargasso Sea*:  
as tessituras do eu e as revisitações da  
memória**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Andreia Patrícia Martins Neto

**Jean Rhys e a escrita de *Wide Sargasso Sea*:  
as tessituras do eu e as revisitações da  
memória**

Dissertação de Mestrado em Língua, Literatura e  
Culturas Inglesa

Trabalho realizado sob a orientação da  
**Professora Doutora Ana Gabriela Macedo**

Junho de 2013

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## Resumo

### **Jean Rhys e a escrita de *Wide Sargasso Sea*: as tessituras do eu e as revisitações da memória.**

*Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys, foi escrito entre 1957 e 1966 como resposta às injustiças coloniais apresentadas por Charlotte Brontë em *Jane Eyre*. Rhys queria escrever um romance no qual fosse mostrada toda a realidade por detrás do fim trágico da crioula Bertha Mason; fê-lo através da criação da personagem Antoinette (Bertha) Mason, até certo ponto um alter-ego da escritora. Desta forma os leitores entram em contacto com o mundo dos crioulos (mundo esse que Rhys tão bem conhecia por, também ela, fazer parte dele) e das dificuldades sentidas pelas colónias britânicas neste período de colonização.

O objectivo desta dissertação é explorar a forma como o *eu* feminino busca incessantemente a sua identidade, identidade esta que lhe é *roubada* pela sociedade patriarcal que a vê como um ‘segundo sexo’ (como refere Simone de Beauvoir) e que a confina a um determinado papel – social, pessoal e político –, impedindo-a de se confrontar com o seu verdadeiro *eu*. Esta é a missão de Rhys, expressa na escrita deste romance e, paralelamente, da sua personagem Antoinette, a luta pela sua verdadeira identidade.

A identidade é um tema transversal nas obras de Jean Rhys e em especial de *WSS*; este seu último romance, sobejamente reconhecido pela crítica, é o culminar de uma carreira literária que se afirmou muitas vezes à margem do cânone literário europeu. Mas trata-se, ao mesmo tempo, da obra-prima da escritora, revelando a influência de vários movimentos e teorias críticas do século XX, nomeadamente oriundas no modernismo e como prenúncio do pós-modernismo, assim como das teorias feminista e pós-colonial. Este é igualmente um texto fundamental para o estudo do género autobiográfico, sendo que a memória e a sua revisitação são elementos chave deste romance e constituem objectivos fulcrais desta dissertação.



## **Abstract**

### **Jean Rhys e a escrita de *Wide Sargasso Sea*: as tessituras do eu e as revisitações da memória.**

*Wide Sargasso Sea* by Jean Rhys was written between 1957 and 1966 as a fictional response to the colonial world presented in *Jane Eyre* by Charlotte Brontë. Rhys wanted to write a novel which displayed the reality behind the tragic end of the creole Bertha Mason; she accomplished it through her portrait (and to a certain extent, her self-portrait) of Antoinette (Bertha) Mason. Thus the readers get in touch with the creole world – a world Rhys knew so well since she was part of it, and the hardship experienced by the British colonies in this late period of the colonial Empire.

The purpose of this dissertation is to explore how the female self constantly seeks to find a ‘stolen’ identity, of which women had for long been deprived of – socially, politically and emotionally. As stated by Simone de Beauvoir in her famous book, patriarchal society regards women as a ‘second sex’; in this novel Jean Rhys, through her protagonist Antoinette, is engaged in a mission – to restore the true identity of her main female character.

As it will be discussed in this dissertation, identity is clearly a cross-cutting theme in the work of Jean Rhys. *WSS*, Rhys’ last novel, was acclaimed by critics as the culmination of a literary career often developed at the margins of the literary and critical canon. Here the writer reveals her sympathy with various twentieth century literary movements and theories, from modernism to the onset of post-modernism, issues of gender, feminism and post-colonialism. This novel is also a fundamental text to study the autobiographical genre, since memory and its revisitation play here a central role, and for that reason they are key words in this dissertation.



# Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I – Influências na Escrita de <i>Wide Sargasso Sea</i> .....</b>	<b>5</b>
I.I - A escrita à frente do seu tempo – Modernismo e Pós-Modernismo.....	5
I.II - Identidade e Género: Leituras no Feminino .....	10
I.III - A colonização do Império Britânico e as suas consequências .....	20
I.III.I - As vivências coloniais e /ou pós-coloniais de Rhys .....	23
I.III.II - <i>Wide Sargasso Sea</i> como contradiscurso .....	27
I.III.III - <i>Wide Sargasso Sea</i> e os excessos do imperialismo britânico .....	28
<b>Capítulo II – Rhys e a Questão da Autobiografia.....</b>	<b>33</b>
II.I - Fragmentos da Vida de Jean Rhys nos seus Romances .....	33
II.II - Revisitações da memória .....	42
II.II.I - Jean Rhys e a autobiografia.....	42
II.II.II - Da memória ao processo narrativo.....	47
II.II.III - A narrativa e os seus narradores.....	50
II.II.IV - Infância e adolescência de Rhys em <i>WSS – autobiografia ficcionada</i> .....	55
Conclusão .....	63
<b>Bibliografia.....</b>	<b>65</b>
Bibliografia primária:.....	65
Bibliografia secundária:.....	66
Webgrafia.....	69
<b>Anexo .....</b>	<b>73</b>



## Lista de abreviaturas e siglas

*ALMM (After Leaving Mr. Makenzie)*

*SP (Smile Please, An Unfinished Autobiography)*

*VD (VD)*

*WSS (Wide Sargasso Sea)*

## Introdução

Ella Gwendoline Rees Williams, conhecida por Jean Rhys (1890 - 1979), uma crioula de Dominica (ilha pertencente ao antigo império britânico), muda-se para Inglaterra na juventude e, anos mais tarde, surge discretamente no campo literário europeu, no início do século XX, em 1927 com a publicação de *The Left Bank and Other Stories*, uma coletânea de pequenos contos escritos durante a juventude da escritora. A sua carreira começou a crescer quando conheceu Ford Madox Ford, que se tornou seu patrono e a apresentou à comunidade literária europeia. Ford tornou-se também seu amante, história de amor no qual ela se inspira para escrever o seu próximo livro, que publica sob o nome de *Postures*, em 1928.

Publica vários romances, entre os quais *After Leaving Mr. Mackenzie* (1931), *Voyage in the Dark* (1934), *Good Morning, Midnight* (1939). Mas o seu reconhecimento surge tardiamente, como Diana Athill afirma no prefácio de *Smile Please, An Unfinished Autobiography* (Rhys, 1979, 9), com a publicação de *Wide Sargasso Sea* (1966). Rhys queria escrever um romance no qual fosse mostrada toda a realidade por detrás do fim trágico da personagem alter-ego de Bertha Mason; fê-lo através de Antoinette (Bertha) Mason. Desta forma os leitores entram em contacto com o mundo dos crioulos (mundo esse que Rhys tão bem conhecia por, também ela, fazer parte dele) e das dificuldades sentidas pelas colónias britânicas neste período de colonização.

WSS recebeu dois prémios literários, *W. H. Smith Award* e *Royal Society of Literature Award*, um ano depois da sua publicação e relançou a carreira da escritora, que até à data da publicação de WSS estava esquecida (de notar que Rhys esteve sensivelmente vinte e sete anos afastada da vida literária ativa). Este reconhecimento que Rhys ambicionava surge nos últimos anos da sua vida, não tendo a escritora oportunidade de o desfrutar.

Após os prémios literários que recebeu em 1967 todos os seus contos e romances foram reeditados e alcançaram o sucesso que não tiveram anteriormente. Rhys vem marcar a contemporaneidade literária pelos temas que retrata na sua obra, nomeadamente "isolation, absence of society or community, the sense of things falling apart, dependence and loss", tal como afirma Helen Carr, utilizando "poetic language, irony, and a concern for subjectivity and language to develop her themes of anxiety and loss" (Carr, 1996: 15/16). Os seus romances e os seus contos revelam uma busca incessante sobre o seu verdadeiro *eu*, a sua identidade, utilizando para isso elementos autobiográficos que entrelaçava com elementos ficcionais, resultando em romances cujos temas permanecem intemporais.

Destaca-se entre os escritores do seu tempo por combinar características de movimentos literários que ainda estavam em ebulição na Europa nomeadamente o modernismo e anunciando, de certo modo, o pós-modernismo, tornando-se assim uma escritora à frente do seu tempo.

Este trabalho de investigação pretende ilustrar como a obra de Rhys, em especial *WSS*, é rica, do ponto de vista literário, uma vez que são várias as correntes crítico-literárias que se debruçam sobre a sua obra para estudar questões de identidade e género, raça, política, autobiografia, etc.

Assim sendo, nesta dissertação, o primeiro capítulo debruçar-se-á sobre as influências que marcaram a escrita de *WSS*, abordando questões fulcrais na obra da escritora tais como o movimento literários onde o romance se insere (o modernismo e alguns traços do que viria a ser identificado como o pós-modernismo), questões de identidade e género (estudos feministas), raça e política (estudos pós-coloniais). O segundo capítulo analisará a autobiografia de Rhys existente na sua obra ficcional (estudos autobiográficos) e a forma como se combinam, havendo espaço para discutir o processo narrativo do romance em foco.

Como estratégia de análise serão utilizadas várias metodologias oriundas da teoria crítica, nomeadamente, tal como em cima referi, os estudos pós-coloniais, feministas e autobiográficos, de uma forma transversal,

questionando conceitos de identidade, cultura e gênero, presentes no romance, assim como analisando a questão do poder, especialmente do poder patriarcal, como forma de opressão e veículo de ideologias políticas, abrangendo a questão das desigualdades sociais, culturais e de gênero.



# Capítulo I – Influências na Escrita de *Wide Sargasso Sea*

## I.I - A escrita à frente do seu tempo – Modernismo e Pós-Modernismo

O modernismo teve origem formal no final do século XX e surgiu no contexto de uma rutura estética em relação aos cânones do romantismo e do realismo, mas também como uma reação à instabilidade social e emocional criada pela Primeira Guerra Mundial. Foi um movimento que se alargou às mais diversas áreas, desde a arquitetura, a pintura e, em especial, a literatura. As inovações trazidas por este movimento à literatura focaram sobretudo o exacerbamento do individualismo, a fascinação pelo novo e pelo *moderno*. Os temas considerados mais banais da atualidade foram os escolhidos pelos autores, o que fez com que a linguagem por estes usada sofresse alterações, cortasse com os cânones literários até então vigentes, tornando-se mais experimental e criativa, introduzindo o discurso coloquial, o verso livre, a narração passou a ser fragmentada e descontínua em termos temporais, fruto da experiência da subjetividade e da identidade igualmente fragmentadas.

No seu período inicial, o modernismo literário revelava a incerteza dos seus próprios escritores no que toca à relação existente entre o texto e a sua organização formal, mas também na relação entre o texto e o autor. Douwe Fokkema afirma que “o texto nunca é definitivo” (Fokkema, 1931: 29/30), o que vem comprovar a predileção dos modernistas pelo género autobiográfico. Há um questionamento constante sobre a individualidade e a subjetividade. O leitor assume uma importância nova e um novo lugar de destaque na literatura.

Os autores experimentam novas formas de organização do romance, daí o abandono dos capítulos tão tradicionais, sendo substituídos por secções; a introdução da prosa poética; o uso de fortes imagens visuais; o uso de analepses e prolepses rompendo com a tradicional ordem cronológica da

narrativa; a utilização da narrativa partilhada por várias personagens, isto é, a focalização múltipla. Todas estas confluem em WSS.

Neste mesmo sentido, defende Peter Childs, o modernismo apresenta um corte com a literatura do realismo, havendo um enfoque na representação dos sentimentos e das emoções, espelhando “consciousness, perception, emotion, meaning and the individual’s relation to society through interior monologue, stream of consciousness, tunneling, defamiliarisation, rhythm, irresolution” (Childs, 2000: 3). As inovações do modernismo são, todas elas, uma separação com “the world’s appearances and of finding deeper meanings behind the ‘common sense’ spatiotemporal framework of superficial representation” rompendo desta maneira com o realismo (Falck, 1989: 150).

Paralelamente o modernismo surge em simultâneo com o aparecimento da *new woman*, com o declínio do imperialismo britânico, com o pós-guerra, e em plena revolução industrial, abrindo espaço para que a literatura tratasse de novos temas, como por exemplo: o feminismo, a homossexualidade, a bissexualidade, a androginia, o questionamento das relações familiares e patriarcais (Childs, 2000: 14,19).

O modernismo é o movimento que permite às mulheres escritoras debruçarem-se sobre a sua própria subjetividade, tal como Rhys o fez (Sniader, 2002:102). Mas ao fazê-lo, as escritoras, como mulheres, não vão usar exclusivamente a autobiografia (o género autobiográfico é discutido adiante). Vão ser introduzidos elementos ficcionais que se enquadram no seu tempo e que vão de encontro às preocupações do seu público-alvo, o que nos remete para a questão da *morte do autor* uma vez que estas mulheres usam a narrativa modernista para retratar questões anulando-se em função da narrativa.

Por sua vez, o pós-modernismo, movimento estético que se desenvolve a partir dos anos setenta do século XX, é considerado por muitos como sendo um marco que inicia a representação do homem e do seu *eu*, até então minimizada. Assume-se como um ato de resistência, uma forma de

“intervenção na realidade” como afirma Susan Rubin Suleiman (apud Macedo, 2008: 18).

O prefixo, “pós”, não indica uma mera temporalidade, mas um “para além de”, assumindo-se como “a radicalization of turning away from narrative and representation” (Bertens, 1995:5). O pós-modernismo, representando uma radicalização de muitos pressupostos modernistas, tem um grande impacto na literatura e crítica feministas. Segundo Patricia Waugh, o pós-modernismo “has been engaged in a re-examination of the Enlightenment concepts of subjectivity as autonomous self-determination; the human individual as defined without reference to history, traditional values, God, nation” (Waugh, 1992: 120/1).

Assim sendo, o pós-modernismo demarca-se do modernismo pela sua capacidade de *rever*, de analisar os textos produzidos em períodos anteriores e de lhes inculcar uma nova abordagem, *reescrevendo-os*, muitas vezes combatendo as ideologias políticas vigentes, de modo a problematizar conceitos, tais como os de género e de identidade. “The act of looking back” (Rich, 1995:35) traz à literatura uma nova perspectiva, uma perspectiva histórico-cultural na qual a intertextualidade, a par da revisão, abrem espaço para um diálogo entre os textos do passado e aqueles que no presente vão ser o resultado deste. Rhys reescreveu o texto de Brontë de forma a poder dar voz a Antoinette e o resultado foi *WSS*, um romance complexo com características políticas, feministas, coloniais e pós-coloniais, modernas e pós-modernas.

Rhys, assim como outras escritoras deste período, trazem para a literatura temas do quotidiano que até então não ocupavam um lugar de destaque na literatura. Para isso utilizam valiosos recursos estilísticos, sendo que a ironia ocupa um lugar primordial. O monólogo interior, utilizado para enfatizar a consciência de si e o *stream of consciousness* são estratégias narrativas fundamentais do modernismo (Childs, 2000:78). Do mesmo modo são a ironia e a autorreferencialidade (Sass, 1996:32). É através desta consciência feminina de si que a literatura se transforma:

...Their [women] displaced identity and marginal consciousness reveal a modernist subjectivity, not as



a retreat into the self, but as a response to a social crisis – the transformation of power in a breakdown of distinctions between public and private lives. (Emery, 1982:429)

Waugh defende que a fragmentação do “eu” é o resultado possível da nostalgia e da esquizofrenia que frequentemente se apoderavam de algumas escritoras modernistas e também pós-modernistas. Esta doença era definida como:

a splitting of thought and feeling: the ‘schizophrenia’ of Postmodernism can be seen as a fin-de-siècle parody or caricature of a dualism inherent in the western tradition of thought where the self is defined as a transcendent rationality which necessitates splitting off what is considered to be the irrational, emotion, and projecting it as the ‘feminine’ onto actual women (Waugh, 1992: 130)

Louis Sass sustenta a tese de que a loucura e o modernismo estão dependentes um do outro e que o modernismo é a manifestação de algumas características da doença “a quality of being hard to understand or feel one’s way into.” (Sass, 1996:8). Esta doença era vista como um defeito do Homem e já na *República* de Plato o louco é descrito com “lawless wild-beast nature” (apud Sass, 1996:3), tal como Brontë faz na sua descrição de Bertha, e Rhys na descrição de Antoinette. Estas mulheres não conhecem limites e são sempre descritas como seres *bestializados*: “nearly always insanity involves a shift from human to animal, from culture to nature, from thought to emotion, from maturity to the infantile and the archaic” (Sass, 1996:4).

A esquizofrenia e a histeria eram consideradas doenças que afetavam sobretudo as mulheres. Era frequente que estas tratassem os seus familiares

como se estes fossem completos estranhos (Sass, 1996:14). É deste modo que Anette – mãe de Antoinette no romance de Jean Rhys -, age depois da morte do seu filho, não reconhecendo o seu marido nem a sua própria filha. Mais tarde, Antoinette também tem, o que se pode considerar, um comportamento esquizofrénico, na medida em que também não reconhece as pessoas que a rodeiam quando está presa no sótão, mas isso dever-se-á ao facto de a sua noção temporal e espacial se ter transformado, perdido, tal como ela se perdeu espacialmente durante a viagem da sua ilha natal para a Inglaterra inóspita geográfica e culturalmente.

De acordo com Michel Foucault e Jacques Lacan, o conhecimento está vinculado ao poder instituído e desta forma é um meio de transmissão político, o que faz dele suspeito, pois só dá a conhecer os meios necessários para atingir os seus fins. O pós-modernismo vem assim expor o conhecimento que não é veiculado politicamente, criticando-o, dando voz ao *outro* (Bertens, 1995: 8). É com este intuito que Rhys reescreve o romance da crioula de *Jane Eyre*, dando oportunidade de falar à heroína crioula, de contar a sua história, de fazer o leitor perceber todos os antecedentes que a levaram a ficar confinada a um sótão. *WSS* é a história vista através da perspetiva de Antoinette/Bertha e para tal Rhys sabia que “She [Antoinette/Bertha] must be...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” (Angier, 1992: 478).

William Spanos refere mesmo que o pós-modernismo é o resultado da busca incessante do homem pelo conhecimento e pelo entendimento daquilo que o rodeia, mas também sobre si próprio (apud Bertens, 1995: 49). Neste sentido, é fácil perceber que com o modernismo, mas sobretudo com o pós-modernismo, o conhecimento sobrepôs-se aos bens materiais, fazendo com que estes movimentos acontecessem nas economias mais avançadas ou nos países em desenvolvimento (Bertens, 1995: 123).

A autora Rhys, ao longo da sua autobiografia *Smile Please, An Unfinished Autobiography* transmite que a razão que a leva a escrever é para que as pessoas que a conheceram, os seus leitores, a conhecessem, não só

como a excelente escritora que foi, mas sobretudo que a conhecessem como mulher. É também através da escrita ficcional que ela vai procurando descobrir quem realmente é, numa busca incessante pela sua personalidade, pela sua identidade, tal como surge no texto *WSS*, através da sua mais reconhecida personagem Antoinette. O questionamento da identidade é, assim, um elemento essencial para a escrita feminista e pós-modernista.

Esta antecipação a muitas das estratégias narrativas e questionamento típicos do pós-modernismo estão presentes na escrita de Jean Rhys. Daí se afirmar que Rhys foi, indubitavelmente, uma escritora à frente do seu tempo.

## **I.II - Identidade e Género: Leituras no Feminino**

“Jean Rhys cannot be considered exclusively as a Caribbean writer, or as a woman writer, a novelist of a demi-monde, or as a modernist. She is all...” (Carr, 1996: XIV).

A obra de Jean Rhys tem vindo, ao longo dos anos, a ser analisada por diferentes áreas. Alguns estudiosos consideram-na como uma autora feminista, outros como pós-colonialista, modernista, pós-modernista, outros ainda como autobiográfica. Neste estudo pretendo demonstrar que nenhum deles está errado. Helen Carr (1996), com a sua afirmação, vem atestar isso mesmo: Jean Rhys foi uma escritora multidisciplinar que não pode ser estudada/interpretada apenas à luz de uma área disciplinar. Devem, todas essas áreas, se unir de forma a entender o todo da obra da autora. Nesta secção dedicar-me-ei à questão da identidade, do género, vistos pela perspectiva feminista.

A identidade é construída com base naquilo que nos distingue do outro, mas identificando-se sempre com um grupo, seja ele o de raça, de género, de sexualidade, sendo que estes dois últimos são para Judith Butler o ponto de partida para uma política feminista. Para Butler, o sexo é natural, enquanto que

o género vai sendo construído. Susan Friedman, no seu ensaio sobre as *Geografias da Identidade*, divide a identidade em seis discursos diferentes. O primeiro discurso a que se refere é apelidado de opressão múltipla, no qual o género feminino será o mais atingido, uma vez que a opressão é um dos elementos principais para a construção da identidade. Com base neste discurso surgem vitimizações de género, sobretudo no feminino, baseados na raça, na classe, na religião, na sexualidade, na nacionalidade e em muitos outros (Friedman, 1996: 16). Rhys como mulher, mas também como escritora, foi vítima deste primeiro discurso. Ao longo da sua infância nunca conseguiu definir a sua identidade no que diz respeito à sua raça porque não sabia ao certo a sua origem, a sua descendência, o que fez com que mais tarde, como escritora, ela quisesse partilhar com os seus leitores os efeitos deste sentido de não pertença. Já na sua idade adulta, em Londres, é vítima de uma sociedade fortemente Imperialista, masculinizada, onde o poder patriarcal vigente não aceitava a sua conduta errante e na qual a classe social tinha um papel determinante. Todos estes elementos opressivos podem ser encontrados nos seus romances.

O segundo discurso proferido por Friedman acrescenta ao primeiro o facto de o “eu” não ser visto apenas individualmente, ele tem de ser encarado como múltiplo, isto é, ele vai depender dos contactos que tem com os outros indivíduos e com as outras categorias (género, classe, religião, etc) (Friedman, 1996:17). Rhys pode ser vista como crioula pertencente à classe média, descendente das políticas do Imperialismo e do Colonialismo que tenta enfrentar ao reescrever o romance de Charlotte Brontë. Mas mesmo ao tentar subverter os papéis que a sociedade lhe exigia, ela casou e foi mãe, tal como a sociedade esperava das mulheres, tornando-se *the angel of the house*. Este aspeto quase contraditório vai de encontro ao terceiro discurso de Friedman: posições contraditórias do sujeito. Antoinette, uma mulher oprimida pelo género, pela raça, pela origem, era uma privilegiada em termos de classe social por ser detentora de uma grande fortuna, apetecível, sobretudo ao sexo oposto, pela lei do casamento vigente segundo a qual, depois do casamento, o marido fica com todos os bens que pertenciam à esposa. Depois de casar com

Antoinette, Rochester recebe um dote de “thirty thousand pounds...without question or condition. No provision made for her” (WSS, 42).

A rede de relações é o discurso seguinte (Friedman, 1996: 18). Um indivíduo para formar a sua identidade está dependente do seu círculo de relações. Antoinette relaciona-se com escravos, com brancos, com crioulos, com colonizados e colonizadores e vai-se identificando mais com uns do que com outros. Ela identifica-se mais com os negros, com os escravos, porque desde criança que foi criada com eles, mas isso não faz com que não se sinta oprimida porque eles não a vêem como uma dos seus: “White cockroach, go away, go away, go away. Nobody want you. Go away” (WSS, 9), canta uma menina dirigindo-se a Antoinette.

O quinto discurso defendido por Friedman é o situacional, no qual um indivíduo se distingue de outro em relação à sua situação geográfica (Friedman, 1996: 19). Rhys e Antoinette posicionaram-se sempre entre dois mundos, entre duas localizações geográficas - Caraíbas e Inglaterra - nunca se adaptando a nenhuma destas localizações. Rhys cresceu em Dominica sendo filha de pai irlandês e mãe crioula, mas escreveu os seus romances em contacto com a cultura inglesa e a cultura europeia. Esta indefinição da sua localização resulta na indefinição da sua própria identidade. Este discurso está fortemente ligado ao pós-colonialismo, às viagens e à etnografia. Das viagens, das (e)migrações resultam o contacto com novas culturas, novas sociedades, a que Friedman apelida de hibridismo – o seu sexto discurso (Friedman, 1996: 20). Estes temas estão também presentes em *WSS* e serão posteriormente abordados.

Rhys, na sua adolescência (com dezassete anos) saiu do meio cultural onde fora criada, Dominica, e foi morar para Londres onde estudou e teve várias profissões, mas também onde encontrou o seu primeiro marido, Jean Lenglet, e com quem viajou para a Holanda, Paris e Viena. Estas viagens permitiram a Rhys contactar com outras culturas, outros cenários, que mais tarde, na escrita, foram os cenários das suas personagens, em especial as ruas e a vida boémia de Paris.

Judith Gardiner refere que a identidade feminina é um processo, que se vai formando, sendo que a relação entre mãe e filha é um fator determinante. Esta relação maternal reflete-se na literatura pois há indiscutivelmente uma relação entre a escritora e os seus personagens, mas também com os seus leitores (Gardiner, 1981: 349). A relação mãe-filha na vida de Rhys foi difícil. Desde o nascimento que Jean queria agradar à sua mãe, que a via como o fantasma de dois outros bebés que perdera anteriormente, sendo Jean a “filha substituta”, colocada de parte, e isso marcou a sua identidade, mas também a dos seus personagens. Com *WSS* Rhys pretende mostrar o amor que ela nunca partilhou com a sua mãe, e fá-lo ao escrever sobre “the failure of a society and a culture that creates parents who are unable to protect their children from repeating their errors” (Pizzichini, 2009: 278). Mas a identidade de Antoinette é roubada pelo seu marido quando este a renomeia (a loucura da qual Bertha é acusada foi herdada da sua mãe, um traço identitário na relação entre mãe e filha). A renomeação assume um papel importante neste romance, desde logo com o (re)descobrir, por Cristóvão Colombo em nome do rei de Espanha, duas ilhas Caribenhas - Jamaica e Dominica – pensando que se tratava do seu objetivo (as Índias ou a Ásia), renomeando-as West Indies, e renomeando as Bahamas, já povoadas, como símbolo da sua conquista e poder, como San Salvador (<http://www.crossref-it.info/textguide/Wide-Sargasso-Sea/29/1913>). Como nativa da ilha Rhys teria conhecimento deste facto histórico. Em *WSS*, Antoinette é renomeada também como símbolo de poder, de conquista. O seu marido, que não tem nome próprio, brinca com ela como se de uma marioneta, sem vontade própria, se tratasse. Christophine diz a Rochester:

‘She tell me in the middle of all this you start calling her names. Marionette. Some word so.’

“Yes, I remember, I did.’

(Marionette, Antoinette, Marionetta, Antoinetta)  
(*WSS*, 99).

Ao tratá-la como uma boneca está a reduzi-la a um objeto do qual se apodera. “Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name” (WSS, 94) diz Antoinette, mas submete-se aos caprichos do marido, fazendo uma luta interna que culmina na sua loucura. Esta loucura é um sinal da sua libertação de toda a opressão. Os nomes definem a identidade de um indivíduo, e ao renomear uma pessoa estamos a tentar modificar esse indivíduo à luz da nossa própria individualidade. Neste caso, Rochester queria que a sua esposa fosse semelhante ao estereótipo da mulher britânica, mas desde o início que duvida da sua descendência “Creole of pure English descent she may be, but they are not English nor European either” (WSS, 40) e acaba por lhe roubar a identidade. Mas ao invés de se tornar a esposa perfeita, britânica, de descendência pura, ela transforma-se na louca, na Bertha de *Jane Eyre*<sup>1</sup>: “When I saw her I was too shocked to speak. Her hair hung uncombed and dull into her eyes which were inflamed and staring, her face was very flushed and looked swollen.” (WSS, 93) Para Jean os nomes eram importantes, “Her name oughtn’t to be Grace. Names matter, like when he wouldn’t call me Antoinette, and I saw Antoinette drifting out of the window...”(WSS, 117) e com esta renomeção sugere que a identidade humana pode ser determinada pelas políticas do imperialismo, tal como Gayatri Spivak afirma em *Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism* (Belsey, 1997: 154)

Ela não vê outra saída se não aquela que o psicoanalista Heinz Lichtenstein propõe: “The self is defined by ‘total potential range of all possible variations of the individual which are compatible’ with its primary identity, and a person may risk death rather than give up identity” (Gardiner, 1982: 350).

Elaine Showalter, em *A Literature on Their Own* fala sobre uma tradição feminina, fazendo parte dessa tradição o uso da escrita para denunciar o poder patriarcal, ao mesmo tempo que essa literatura funcionaria como uma arma contra esse poder vigente (Showalter, 2011: 16). A literatura feminina veio representar a reação contra o poder masculino (Showalter, 2011:189) porque

---

<sup>1</sup> Em *Jane Eyre*, *Bertha* é descrita de forma animalesca: “What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight tell: it groveled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face”.( Brontë, 1994: 291)

“[t]he feminists challenged many of the restrictions on women’s self-expression, denounced the gospel of self-sacrifice, attacked patriarchal religion, and constructed a theoretical model of female oppression” (Showalter, 2011: 29). Mas inicialmente a tarefa não era fácil pois a literatura escrita pelo género feminino não era bem vista e os críticos teciam os comentários mais ferozes sobre os seus romances, para além da discriminação que elas e os seus familiares sentiam por irem contra o poder estabelecido. A utilização do pseudónimo veio marcar a literatura escrita por mulheres. O uso de um pseudónimo masculino reflete esta luta para entrar na corrente literária que era dominada pelos homens (Showalter, 2011:19). Exemplo disso mesmo foi *Jane Eyre*, inicialmente publicado com um pseudónimo masculino de Currer Bell. Mas, os críticos viam no romance indícios de que o seu escritor possuía conhecimentos muito específicos das lides domésticas femininas, e ficaram curiosos por conhecer quem realmente era a sua verdadeira escritora. A descoberta provocou surpresa nos críticos/leitores pela falta de convencionalidade da escrita de Charlotte Brontë (Showalter, 2011:91/2). Para uma sociedade tão tradicionalista era uma afronta para a família que as mulheres ganhassem o seu sustento com a publicação das suas obras. Para Ella Gwendoline Rees (ou Rhys como aparece já em algumas publicações) Williams, o pseudónimo escolhido – Jean Rhys - representava os dois homens da sua vida, o pai - Rhys Williams - e o primeiro marido – Jean Lenglet - conferindo-lhe assim uma certa proteção masculina (Howells, 1991: 11) e ao mesmo tempo um tributo a duas pessoas tão significativas na sua vida.

Em 1920 R. Brimley Johnson explica que o realismo feminino da época (período seguinte à primeira Guerra Mundial) abandonou o realismo que até ali era típico da literatura produzida por mulheres. A partir do século XX a mulher não aceita o que é simplesmente observado, “[s]he is seeking, with passionate determination, for that Reality which is behind the material, the things that matter, spiritual things, ultimate truth” (Showalter, 2011:241). É desta forma que Rhys escreve *WSS*, consciente de que a verdade está por revelar. De acordo com o modelo pós-modernista de Linda Hutcheon “it uses the reappropriated forms of the past to speak to a society from within the values and history of that society, while still questioning it. It is in this way that its historical



representations, however parodic, get politicized” (Hutcheon, 1989: 12). Rhys reapropriou-se de um texto do passado de forma a poder mostrar os valores nos quais acreditava, os quais defendia, escrevendo o seu lado da história. Ela usa a paródia, a representação, a revisitação do passado de forma a dar voz à mulher, à louca, porque também ela é mulher, também ela uma crioula, também ela sofre com distúrbios psíquicos e emocionais, apelidados pela psiquiatria moderna, de acordo com Showalter, de esquizofrenia. Esta corrente psiquiátrica via a mulher esquizofrénica como símbolo linguístico, religioso, e sexual, assim como de rebeldia (Showalter, 1996:204). Esta doença representava: “[w]omen’s lack of confidence, dependency on external, often masculine definitions of the self, split between the body as sexual object and the mind as subject, and vulnerability to conflicting social messages about femininity and maturity” (Showalter, 1996: 213).

“Feminine realism, feminine protest, and female self-analysis are combining in the context of twentieth-century social and political concern” (Showalter, 2011: 304). Esta combinação entre o social e o político aparece muitas vezes representada nos romances de Rhys. Adrienne Rich refere a “articulação entre a luta política e a natureza” (apud Macedo, 2002: 8), fazendo a conexão entre a opressão de sexo à de raça e classe, temas estes também retratados na obra da autora.

Rishona Zimring afirma que nos seus romances, Rhys, usa os cosméticos, as roupas, como forma de definir a condição da mulher, como um símbolo, talvez, da libertação da mulher do poder patriarcal: “Rhys’s first four novels, ..., are modernist literary experiments with cosmetics defining woman’s real condition of existence, serving as a metaphor, and emerging as the ambivalente symbol of women’s liberation” (Zimring, 2000: 216/7). Ela refere também que no século XX poder comprar maquilhagem significava para a mulher poder comprar a sua própria identidade, a sua libertação daquela sociedade (Zimring, 2000: 219). Em *WSS*, o vestuário era um símbolo de identidade, de distinção entre classes/raças. Quando Antoinette é roubada por Tia e tem de vestir as suas roupas sucede, tal como Veronica Gregg afirma:

[a] focus on [the] dress (...) through the narrative to inscribe an examination of the roles of Creole women within the racialized hierarchies of plantation society of the nineteenth-century West Indies. When Tia switches the dresses, leaving Antoinette her shabbier one, the text reverses in a microcosmic way, the white-over-black paradigm, destabilizing categories of victim/victimizer, haves/have-nots. Tia's action consummates the discursive invention of Antoinette as a white nigger. Forced to put on Tia's dress, Antoinette, the poor white, takes on the mantle of the nigger. (Gregg, 1995:)

Antoinette, e mais tarde Bertha, sentem necessidade de ter vestidos bonitos, como por exemplo o vestido vermelho que na Parte III Bertha segura: "I took the red dress down and put it against myself" (WSS, 121). Este vestido funciona como símbolo da feminidade perdida de Bertha, mas também da sua castidade "Does it make me look intemperate and unchaste?" (WSS, 121) uma vez que este vestido era da cor do vestido que usou quando se despediu de Sandi "...I was wearing a dress of that colour when Sandi came to see me for the last time" (WSS, 120). O vestido simboliza também a identidade crioula uma vez que está fortemente associado ao cheiro do vestido que faz com que Bertha recorde as suas origens:

The scent that came from the dress was very faint at first, then it grew stronger. The smell of vetivert and frangipini, of cinnamon and dust and lime trees when they are flowering. The smell of the sun and the smell of the rain. (WSS, 120).

O vestido é tão importante que Bertha questiona-se se lhe terão feito a ele o que lhe fizeram a ela: modifica-lo/roubar-lhe a identidade. Claro que a cor

vermelha está fortemente ligada à cor do fogo, ao seu calor e ela tem essa percepção:

I let the dress fall on the floor, and looked from the fire to the dress and from the dress to the fire. (...) But I looked at the dress on the floor and it was as if the fire had spread across the room. It was beautiful and it reminded me of something I must do. I will remember I thought. I will remember quite soon now” (WSS, 121/2).

Ao longo da sua vida Antoinette sempre precisou ter um espelho onde se pudesse ver, onde se pudesse arranjar. A imagem refletida no espelho era uma parte visível da sua identidade. Quando não tem essa possibilidade de se ver ela deixa de saber quem é, perde a sua identidade:

There is no looking glass here and I don't know what I am like now. I remember watching myself brush my hair and how my eyes looked back at me. The girl I saw was myself yet not quite myself. Long ago when I was a child and very lonely I tried to kiss her. But the glass was between us - hard, cold and misted over with my breath. Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I? (WSS, 117)

“Not only does [Jean’s] fiction represent women’s attempts at intervention into patriarchal discourse, but this is itself a form of *écriture féminine* in her use of ‘mother languages’ and her writing of the female body as, quite literally, ‘le corps souffrant’” (Howells, 1991: 12). As suas intervenções contra o poder patriarcal existem apesar de as personagens não se pronunciarem diretamente

sobre a questão. Não é com este tipo de atitude desafiante que elas solucionariam os seus problemas, mas “they are radical investigations of the social and psychological constructions of gender as Jean writes in suppressed female narratives which deconstruct ready-made definitions of women in favor of representations of individual women” (Howells, 1991: 12).

As personagens de Rhys bebem e dormem demasiado numa tentativa de esquecer o passado, e escreverem o presente, de se irem construindo dia-a-dia. Mas esta reconstrução é forçosamente feita de acordo com as regras estabelecidas pela sociedade patriarcal, da qual a mulher não se pode libertar. De certa forma, a sociedade espera que a mulher seja como a página em branco, da qual Susan Gubar fala no seu artigo com o mesmo nome, uma página na qual se vai escrevendo, projetando-lhe uma vida à semelhança do que a sociedade masculinizada espera que ela venha a ser. As mulheres, por vezes, só se podem servir do seu corpo como uma forma de mostrarem a sua arte, de se afirmarem, de controlarem a escrita da sua própria folha, fugindo aos mandamentos da sociedade. Rhys, foi considerada por muitos críticos uma escritora à frente do seu tempo exatamente por desobedecer aos cânones literários aplicáveis à escrita feita por mulheres. As suas heroínas refletem os seus humores e as suas ansiedades, mas sobretudo os papéis da mulher na sociedade “the chorus girl, the flapper, the working girl, the respectful wife, and the ‘horrid colonial’” (Haliloglu, 2011:7). São estes sentimentos de marginalidade, de exclusão, que Rhys transporta para os seus romances e para os seus contos, focando-se sempre nos aspetos negativos das experiências das mulheres e das suas fantasias assim como da sua exclusão dos discursos de poder e de autoridade. As suas mulheres são aquelas que, em silêncio, protestam e lutam contra uma sociedade masculinizada que as destrói (Howells, 1991: 11). Às mulheres resta-lhes apenas uma saída, a vingança e posteriormente a autodestruição, saída apontada por Angier e executada por Bertha Mason.

O facto de Rhys ter escrito os seus romances com base na sua vida, de ter deixado várias cartas, diários, cadernos, revela que a sua vida foi experimentada como uma arte, como uma forma de vida, onde o escrever

numa folha em branco mostrava a luta da escritora por escrever a sua própria vida (Macedo, 2002: 108/9).

Algumas teorias feministas têm-se focado na falta de poder da posição de gênero dos personagens de Rhys por elas não lutarem pela alteração da sua situação, da sua posição. As mulheres de Rhys são sempre vistas como vítimas dos homens, e por isso mesmo, sofrem com a sua opressão e a sua dependência deles (sobretudo financeira). Mas estas mulheres podem ser vistas como o reflexo da própria Rhys (a questão autobiográfica será tratada adiante).

### **I.III - A colonização do Império Britânico e as suas consequências**

O imperialismo consistiu na formação do império através da aquisição de colônias distantes e, segundo Edward Said, está relacionado com a teoria, a prática, as atitudes e as regras dominadoras da metrópole sobre um território distante conquistado. O colonialismo seria assim a consequência direta do imperialismo (apud Tiffin, 1998: 46).

Os Europeus, colonizadores, levaram a sua cultura, os seus costumes e os seus mais variados hábitos para as colônias conquistadas através da força e, com ela, tentaram incutir a cultura europeia aos colonos. Mas, mesmo exercendo um poder muito forte sobre esses povos, as questões que se prendem com a cultura/raça não ficaram enraizadas nos povos conquistados, ou seja, não existiu um processo de aculturação. Isto acontece porque mesmo existindo uma mistura entre as raças (entre colonos e colonizadores), a cultura e os costumes dos colonos persistem, bem como as diferenças raciais entre cada um dos interlocutores (Tiffin, 1994: 154). As tradições e a cultura de um povo são, por assim dizer, resistentes ao processo de colonização.

A literatura veio afirmar-se como um veículo condutor da realidade vivida nas colônias através do que ficou conhecido como discurso colonial. Este tipo de discurso tornou-se parte da modernidade e pode ser definido como um

sistema de afirmações acerca das colónias e dos seus habitantes nativos e também sobre as relações de poder da colonização e da relação entre ambos (Tiffin et al, 1998: 42). Bridget Orr, no seu ensaio intitulado “The Only Free People in the Empire: Gender Differences in Colonial Discourse” afirma que o discurso colonial se debate com algumas transformações de carácter das quais os colonizadores são protagonistas. Uma vez nas colónias estes homens, sedentos de poder e de riqueza, tornam-se demasiado ansiosos para atingir o seu fim e adotam comportamentos, dos povos que pretendem dominar e que anteriormente criticaram. Sofrem uma espécie de mutação social adotando os seus comportamentos mais selvagens para atingir os seus fins. Na literatura, esta transformação do colonizador, pelos seus atos, no colono, é representada através da loucura, sobretudo do género feminino. Em *WSS* a mãe de Antoinette, Annette, adota costumes tradicionais, como se verifica quando Antoinette a vê a dançar e a beijar outro homem que não o seu marido (*WSS*, 13), uma conduta reprovável para uma mulher britânica contudo aceitável entre os escravos. Mas, Annette, uma mulher cujas origens não são totalmente conhecidas, enlouquece quando o seu filho Pierre morre vítima da fúria dos seus escravos e culpa Mr. Mason, o colonizador, pelo sucedido ameaçando matá-lo: “Coward. Hypocrite. I’ll kill you.” (*WSS*, 25), tal como os escravos fizeram com o seu filho.

Outro aspeto salientado por Orr diz respeito à violência exercida e que é, muitas vezes, metaforizada através das relações de amor ou com a representação do que é exótico (a paisagem, os elementos da natureza). A escravatura representa também a violência e a repressão do império e a sua necessidade de regulação soberana sobre os mais fracos, sobretudo sobre as mulheres (apud Tiffin, 1994: 155) - subalternas coloniais, como Spivak as identifica (apud Young, 1995: 159/160). Em *WSS* a relação de amor entre os personagens principais baseia-se no sexo, um jogo entre colonizador e colonizado culminando na *morte* da mulher, de Antoinette: “ ‘Die then! Die!’ I watched her die many times. In my way, not in hers” (*WSS*, 57), e com o despedimento de Amélie, a escrava “You send the girl away quicker, and with no money” (*WSS*, 94). A paisagem das ilhas é exótica pelas suas cores e pelas suas espécies: “We pulled up and looked at the hills, the mountains and the

blue-green sea...What an extreme green...Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red...” (WSS, 42). A violência entre o casal durante o sexo, as cores vivas da natureza que ferem os olhos de Rochester que acha tudo *demasiado* são retrato da violência existente nas colônias culminando com a loucura no feminino e posterior imolação.

Pode então concluir-se que o processo de colonização, através dos seus poderes representava a posição do império. Demonstrava-o pelo meio da repressão política e social, mas também económica (Tiffin, 1994: 19). A colonização estava ao serviço da afirmação da hegemonia europeia uma vez que o colonialismo era “a question of repositioning European systems of knowledge so as to demonstrate the long history of their operations as the effect of their colonial other” (Young, 1995: 119).

Chris Prenttice refere que os elementos da nação são exaltados pelos colonizadores de forma a mostrarem a sua supremacia mas também para afirmarem o Eu através das imagens da identidade nacional (apud Tiffen, 1994: 47).

Transpondo esta afirmação de Prenttice para a literatura é possível verificar que esta afirmação do Eu imperial está presente em várias obras pertencentes ao cânone literário britânico, entre as quais *Jane Eyre*. Spivak refere em “A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present” (1999), no capítulo referente à literatura, que a mulher da cultura dominante, Charlotte Brontë, escreve sobre o outro, um outro colonial, representado na figura de uma mulher – Bertha Mason. Mas Brontë, como elemento da cultura dominante descreve um ser colonial à imagem da construção imperialista da sua cultura, não lhe sendo possível ter uma posição de neutralidade na relação com o outro colonial que não a de um ser incompleto e sem voz própria que representa um grupo. Esse grupo ganhará voz, séculos mais tarde, através da reposição da verdade contada por Jean Rhys em *WSS*.

A dissipação dos impérios no século XX e a valorização da cultura das antigas colônias fazem com que, a partir deste século, a literatura colonial se

altere, deixando de se representar exclusivamente a cultura imperial e passando a serem representadas as ideias culturais dessas mesmas antigas colônias. Silvia Cappello refere que estas novas literaturas definem novas vozes, as vozes que até então estavam silenciadas pelas políticas imperiais eurocentristas, as vozes do *Eu marginalizado* e reclamam a sua identidade cultural, questionando a identidade até então predominante e questionando os conceitos de superioridade cultural propagados pelos colonizadores (Cappello: 2009).

### **I.III.I - As vivências coloniais e /ou pós-coloniais de Rhys**

O último romance da escritora é publicado em 1966, altura em que o processo de descolonização estava em marcha, mas o espaço onde decorre a ação, Dominica, não se tornara ainda independente, o que só aconteceu a três de Novembro de 1978. *WSS* foi escrito por uma mulher branca, com ascendência crioula, mas cujo pai era britânico, pertencendo à classe mais abastada da ilha, mas Rhys nunca conseguiu identificar-se totalmente com os ingleses nem com os colonos, criando um problema relativo à sua identidade, tal como acontece com a personagem que cria em *WSS* - Antoinette.

A categorização de Rhys como escritora pós-colonial não é simples, assim como não é a definição do próprio termo. Rhys, durante os anos em que escreveu, sobretudo durante o período da conclusão do seu último romance (1957-1966), encontrava-se a viver em Inglaterra, mas não manteve contacto com outros escritores caribenhos, por se encontrar longe do mundo cultural e literário, tanto das colônias caribenhas, como de Inglaterra e por dedicar a maior parte do seu tempo a tratar do marido, que se encontrava doente. Mas o seu último romance reflete sobre questões sociais, políticas e históricas imanentes ao período colonial e pós-colonial do território caribenho, assim como as imagens que utiliza situam geograficamente o desenrolar da ação nas Caraíbas (Wielewicki, 2004: 31).



Mary Lou Emery estuda a literatura pós-colonial do ponto de vista das suas representações visuais através de uma estratégia clássica retórica apelidada de *ekphrasis*. Este dispositivo pode ser definido como a descrição verbal escrita a partir de uma obra de arte (Emery, 1997: 262), que no caso de *WSS* se pode considerar toda a ilha pela sua beleza natural e as ricas descrições que a autora proporciona ao leitor como é exemplo a descrição do jardim nas páginas iniciais da obra: “Our garden was large and beautiful...Orchids flourished out of reach...the scent was very sweet and strong” (WSS, 6) Este dispositivo, defende Emery, está relacionado diretamente com o poder social e com as relações de poder dos homens sobre as mulheres, onde a identidade feminina é esquecida. É através dos desafios da literatura colonial que as mulheres conseguem combater o poder vigente e que tentam recuperar as suas identidades e os seus corpos colonizados. Esta estratégia visual – *ekphrasis* – ajuda-as nesse combate contra o domínio imperialista (Emery, 1997: 264) na medida em que as mulheres escrevem utilizando imagens que melhor as retratam e que melhor as ajudam a traçar a sua própria identidade, não estando sujeitas à identidade que o império reservou para elas. Através desta estratégia visual as escritoras conseguem fazer chegar ao leitor uma mensagem reacionária contra o poder patriarcal que as oprime. Rhys, ao dar voz a Antoinette pretende denunciar as políticas imperialistas e fá-lo através dos quadros que nos pinta da ilha, dos colonos e dos colonizadores e sobre a relação entre eles. Em *WSS* esta representação visual aparece também no quadro “The Miller’s Daughter” (anexo), sendo este descrito pela jovem Antoinette como o seu preferido “a lovely English girl with brown curls and blue eyes and a dress slipping off her shoulders” (WSS, 18). Nesta situação, mesmo sendo feita uma representação visual do quadro não se pode considerar que Rhys tenha escolhido esta imagem para invocar a presença visual e ao mesmo tempo física do domínio imperialista. Rhys pretende sim, reafirmar a necessidade que Antoinette tem de se identificar, neste caso, com uma menina inglesa. Esta necessidade de encontrar a sua real identidade advém do facto de a sociedade patriarcal não permitir às mulheres que elas ganhem voz, que elas se afirmem como seres humanos plenos.

A sua identificação como mulher e como escritora (pós)colonial traduz a mesma condição de inadaptação, de falta de identidade. A sua formação/educação como crioula é colonial, mas a sua escrita é pós-colonial, defende Howells, pela forma como utiliza a linguagem no combate ao imperialismo britânico (Howells, 1991: 20).

Esta tendência que Rhys demonstra, através da sua escrita, reflete os princípios coloniais segundo os quais os escritores sentem necessidade de mostrar, ao mesmo tempo que rejeitam, alguns dos elementos que constituem a literatura imperialista dando voz aos colonos. O discurso colonial surge então quando há necessidade de se discutir a própria condição de colonizado, e foi o que Rhys fez, tentando (re)contar a versão colonial utilizada em *Jane Eyre* através da escrita pós-colonial utilizada em *WSS*. Rhys dá, de facto, voz aos colonos evidenciando assim a tensão e a contradição existentes no seio de um marido dividido entre vozes, culturas, línguas – a do colonizado e a do colonizador. Chris Tiffin tenta explicar que o discurso pós-colonial exige uma desconstrução dos pressupostos do discurso dominante e que se consiga, dessa forma, compreender as suposições imperialistas existentes. Tiffin argumenta que:

Wide Sargasso Sea directly contests British sovereignty - of persons, of place, of language. It reinvents its own hybridized world with a provisionally authoritative perspective, but one which is deliberately constructed as provisional since the novel is at pains to demonstrate the subjective nature of point of view and hence the cultural construction of meaning. (apud Iversen, 1987: 73)

Esta afirmação de Tiffin vem reforçar a ideia de que ao analisar *WSS* não podemos deixar de lado a história local da ação, as suas gentes e a sua linguagem tão própria. É através do conjunto de todos estes pressupostos que

o romance se debate contra as políticas imperialistas/coloniais e é também através destes aspetos que Rhys reescreve o texto canónico de Brontë.

Mas Rhys não escreveu apenas o lado do *outro* colonial. A narração de WSS (tema abordado com maior profundidade adiante) é tripartida, assumindo-se Antoinette e Rochester como os narradores principais que vão alternando a sua visão dos acontecimentos. Rochester surge como o representante do poder e do discurso europeu. O discurso de Rochester é de certa forma um discurso defensivo, do ponto de vista do colonizador e daqueles que detêm o poder. Rhys ao reescrever a história de Brontë não discrimina o personagem masculino pois também ele se revela ser uma vítima das políticas imperiais. De acordo com as leis do império o filho mais velho herda todos os bens do pai e Rochester, não sendo o mais velho, teve de procurar uma esposa rica de modo a satisfazer as exigências do pai e da sociedade, tornando-se assim numa vítima do poder vigente: “The thirty thousand pounds have been paid to me without no question or condition...I will never e a disgrace to you or to my dear brother the son you love” (WSS, 42). Rochester refere que “[e]verything is too much” (WSS, 42), desde as cores vivas da ilha: “What an extreme green...Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red...” (WSS, 42) à língua falada, pois não entende crioulo, não o reconhece como língua, rejeitando igualmente outras variedades de inglês que eram faladas nas colónias, assim como o império só reconhece a língua inglesa: “Two women...gesticulating, talking not English but the debased French patois they use in this Island” (WSS, 40).

Rhys pode também ser estudada como fazendo parte de um grupo de mulheres que escreveu de acordo com as teorias pertencentes ao feminismo pós-colonial. Robert Young sustenta que este tipo de escrita feita por mulheres ligadas de alguma forma às colónias desafia as ideologias patriarcais vigentes nas sociedades, sobretudo imperialistas, e que pode ser materializada através da contestação a esse poder institucionalizado localmente ou desafiar as visões eurocentristas em relação à posição do homem e da mulher na sociedade (Young, 2003: 109). Rhys, embora não se defina como feminista, uma vez que a sua escrita surge da necessidade de mostrar aos outros quem

ela era verdadeiramente: “she wanted to get the facts down” (SP, 3), e não tanto exaltar as questões feministas, ela pretende combater a opressão exercida sobre as mulheres pelos homens/império, algo que a escritora experienciou ao longo da sua vida.

Laura Ciolkowski concorda com Tiffin, Griffiths e Ashcroft, que o “lugar, o deslocamento e a preocupação incessante com os mitos da identidade e da autenticidade são características comuns à literatura pós-colonial inglesa” (Ciolkowski, 1997: 350, tradução minha<sup>2</sup>). Rhys assume-se assim como uma escritora pós-colonial pois *WSS* reflete esta procura da identidade, do que é autêntico. Antoinette e Christophine não sabem se a Inglaterra existe de verdade, assim como Rhys não sabe se o *ser britânico* realmente existe. Ao reescrever um texto canônico da literatura inglesa de forma a desconstruir a sua ideologia Rhys é considerada uma escritora pós-colonial pois desafia os pressupostos do império (Ciolkowski, 1997: 350/1). Emery sintetiza *WSS* como o romance onde os interesses imperiais se sobrepõem à cultura dominante onde os sonhos de Antoinette são o único modo que a heroína tem para escapar ao imperialismo:

Jean Rhys’s novel confronts the conflicts of imperialism and cultural subordination through the fragmented perception and impossible dreams of heroines denied a place in the system of empire, a system dependent on sex and gender organized in discrete private and public worlds(Emery, 1982:429).

### **I.III.II - *Wide Sargasso Sea* como contradiscurso**

*WSS* contém elementos que caracterizam a sua escrita como pós-colonial, uma vez que, de acordo com Vera Wielewicksi, é rico em elementos relacionados com a história da colonização das Índias Ocidentais,

---

<sup>2</sup> Sempre que haja necessidade de recorrer à tradução, as mesmas serão de minha autoria, salvo haja referência do contrário.

nomeadamente de Dominica, onde a ação se inicia (Wielewicki, 2004: 27). De acordo com o termo aplicado por Richard Terdiman, podemos afirmar que *WSS* é um “contradiscurso” ou uma contra narrativa anti hegemónica, uma vez que se trata de uma subversão de um texto pertencente ao cânone literário britânico e que, como tal, deve ser lido como pós-colonial, uma vez que lida com os efeitos da colonização na Jamaica (Tiffin, 1998: 156/186).

A personagem que melhor retrata este tipo de discurso é Antoinette, uma crioula branca. “[*WSS*] is the most rebellious of Jean Rhys’s counter-discourses, as it writes against the representation of white Creole woman in a female text which is also one of the classic texts of nineteenth century British imperialism” (Howells, 1991: 24), ou seja, a escritora vai rebater a posição da crioula que Brontë imortalizou com *Jane Eyre*. Assim, o pós-colonialismo pode ser visto como uma escrita que recupera textos do passado, cânones da literatura e os reescreve a partir de outra perspetiva que a não a imperialista. *WSS* é assim um bom exemplo de reescrita pós-colonial.

Por sua vez, Peter Hulme defende que *WSS* é um texto literário que deve ser visto não como fruto da criatividade individual mas sim como fruto de da criatividade resultante de gerações anteriores, um texto “transgeracional” de eventos para memórias familiares e textos literários (apud Iverson, 1996: 75).

### **I.III.III - *Wide Sargasso Sea* e os excessos do imperialismo britânico**

Os excessos do imperialismo, defende Bill Ashcroft, estão repartidos por três grandes categorias: insistência, suplementaridade e hibridismo (Tiffin, 1994: 34). Na primeira categoria – insistência – Ashcroft refere que o espaço físico, a realidade do território colonizado é alvo de várias representações e afirma que “The ‘real’ is always a site of contestation; insistence upon the real is curiously a strategic insistence upon the *marginality* of all experience” (Tiffin, 1994: 34). Esta marginalidade é representada através da linguagem, também considerada como marginal. No período pós-colonial podemos falar na “morte do autor” à semelhança do que Roland Barthes defendia. Segundo Barthes, o

ato de escrita pressupunha uma certa neutralidade onde a identidade do autor é anulada em prol do texto. O sujeito assume assim mais relevância uma vez que a sua existência é suficiente para que a linguagem da obra escrita seja perceptível. A existência de um autor pressupõe que um determinado texto seja estudado mediante os parâmetros previamente atribuídos a esse mesmo autor, fazendo com que a interpretação e a subjetividade imanentes ao texto desapareçam. Por isso, Barthes refere em vez de *autor* o *Sriptor*, considerando que este se abstém do seu *eu* e se preocupa totalmente com a *escrita performativa*:

the modern writer (scriptor) is born simultaneously with his text; he is in no way supplied with a being which precedes or transcends his writing, he is in no way the subject of which his book is the predicate; there is no other time than that of the utterance, and every text is eternally written here and now. This is because (or: it follows that) to write can no longer designate an operation of recording, of observing, of representing, of “painting” (as the Classic writers put it), but rather what the linguisticians, following the vocabulary of the Oxford school, call a performative, a rare verbal form (exclusively given to the first person and to the present) (Barthes, 1967: 4).

Na literatura pós-colonial é importante que as vivências do autor sejam esquecidas pelo menos no momento da escrita para que o resultado possa representar todo um grupo, uma civilização e não ser representativo das suas vivências pessoais. Ashcroft defende a ideia de que “a morte do autor é uma sinédoque da escrita pós-colonial, uma abstração que não pode ser separada da realidade material de uma morte verdadeira” (Tiffin, 1994: 36). Desta forma os escritores pós-coloniais, embora escrevendo autobiograficamente, como no caso de Rhys, anulam-se para representarem as vivências da sua classe, do seu povo, da sua cultura, embora o façam respeitando o império, porque mesmo distantes temporalmente do período do apogeu britânico, o projeto

britânico vingou e dispersou-se na literatura, mesmo nas formas mais modernas de literatura. Rhys, é no entanto uma escritora cuja obra não reflete apenas a questão colonial, sendo que é estudada sobretudo como fazendo parte do gênero autobiográfico. Todos os seus romances, todos os seus contos, refletem as suas vivências enquanto mulher, crioula, habitante de uma colônia, embora sejam escritos num período onde a literatura pós-colonial se afirma e essas questões estejam presentes.

As estruturas narrativas existentes em *WSS* são representativas da identidade colonial e do poder repressivo que o império tinha sobre as colônias. Exemplo disso é o facto de Rhys ter usado a voz autoral (que desenvolverei adiante), e ter alternado as vozes dos narradores da história fazendo com que o leitor conhecesse ambos os lados da mesma história. Antoinette não é responsável pela total narração dos eventos, mesmo estando Rhys a escrever o romance sob o ponto de vista do mais fraco, do “outro” colonizado. Rochester assume a narração da segunda parte do romance dando ao leitor a sua perspetiva dos acontecimentos. A narração de Antoinette é feita com a incerteza que domina os crioulos mas que enfrenta o poderio britânico. (Ciolkowski, 1997: 340). A sua dependência do poder patriarcal é o espelho da dependência existente entre a colônia e a sua metrópole, Inglaterra. Ao sentir-se reprimida pelo contexto que a rodeava, Antoinette manifesta-se através do silêncio, dando voz ao marido, que assume a narração da segunda parte do romance. Antoinette conta a sua infância e a sua adolescência mas, após o seu casamento, uma vez que se torna também dependente do seu marido, este passa a controlar a narração assumindo a voz e o poder da narrativa, impondo-lhe o silêncio e adotando o poder patriarcal, assim como o império assume o poder sobre a colônia e a domina (Wielewicki, 2004: 32). Rochester simboliza assim o império numa tentativa de se localizar, de se afirmar perante uma cultura e uma esposa que ele não consegue, nem se esforça por entender. Ele vê Antoinette como um colono que deve ser dominado, como o “outro colonial” que é inferior assumindo assim a política do imperialismo (Agustini, 2011: 12). Ao renomear a sua esposa de Bertha, a nativa jamaicana branca do romance

de Charlotte Brontë (personagem elaborada pela autora baseada nos princípios axiomáticos do império), Rochester sugere que até a própria identidade humana é definida pela política do imperialismo. Ele é, de certa forma, responsável pela transformação de Antoinette em Bertha, pois ao não aceitar as suas diferenças, ao querer que ela se tornasse numa esposa que obedecesse aos princípios britânicos, rejeita e anula com a sua identidade, à semelhança da personificação utilizada por Rhys, ironicamente brincando com o ser humano como se fosse uma marioneta: “(*Marionette, Antoinette, Marionetta, Antoinetta*)” (WSS, 99). Antoinette, que sempre viveu entre esta política do império britânico e a política dos nativos negros vê-se aprisionada por ambas as políticas (Spivak, 1999:27). Um desses exemplos diz respeito à alimentação que passa a ser britânica após a chegada de Mr. Mason, e que de certa forma faz Antoinette feliz porque a ajuda a sentir-se britânica, mas ao mesmo tempo fá-la sentir saudades das refeições típicas da Jamaica: “I was glad to be like an English girl but I missed the taste of Christophine’s cooking” (WSS, 17).

A tensão existente entre Inglaterra e as colónias era fruto da riqueza produzida nas colónias com base na escravatura e nas inúmeras plantações que aí prosperavam. Mas, uma vez que os britânicos decidiam tentar a sua sorte nas colónias rapidamente se voltavam contra o império britânico pois elas eram uma fonte rápida para o seu enriquecimento pessoal, o que aos olhos do império era ilícito (Ciolkowski, 1997: 341/2). Muitos foram os que uma vez nas colónias voltaram costas a Inglaterra embora mantivessem alguns dos seus costumes britânicos. Esta situação também é representada em WSS. O padrasto de Antoinette contrata criadas novas, como Myra, para que as refeições deixassem de ser as tradicionais e passassem a ser britânicas: “We ate English food now, beef and mutton, pies and puddings.” (WSS, 17)

O processo de aculturação era rápido e em WSS o pai de Antoinette, Old Cosway, era disso exemplo. Uma vez na Jamaica, como dono de escravos, começou a comportar-se como os colonos, bebendo, jogando, tendo filhos ilegítimos. Este e outros comportamentos eram já do conhecimento de



Rochester quando ele chega à ilha, assim como do conhecimento do povo britânico que condenava tais comportamentos.

A promiscuidade entre colonos, escravos, e crioulos, é um símbolo da violação do corpo e vai contra os princípios britânicos em que o corpo da mulher deve ser preservado em função do poder patriarcal. (Ciolkowski, 1997: 347).

Mas Rochester acultura-se facilmente depois do seu processo de adaptação à ilha (aquando da sua chegada), traindo a esposa com Amélie, e Antoinette acusa-o de se ter tornado numa pessoa cujos princípios ele abominava: “You abused the planters and made up stories about them, but you do the same things. You send the girl away quicker, and with no money or less money, and that’s all the difference” (WSS, 94).

Também à semelhança dos donos dos escravos que lhes atribuíam nomes que não os seus, transformando-os numa outra pessoa, numa espécie de objeto, Rochester renomeia a sua esposa de Bertha e brinca com ela como se de uma boneca, de uma marioneta se tratasse, rasurando-lhe a identidade. Esta atitude iguala-o a um dono de escravos, ambicionando o poder absoluto sobre a sua esposa/escrava (Ciolkowski, 1997: 349).

A não identificação de Antoinette com os crioulos ou com os ingleses, a falta de afeto, o sofrimento causado pelas políticas imperialistas fizeram com que a única escapatória possível fosse a sua morte (tema a ser aprofundado adiante). A imolação de Bertha em *WSS*, de acordo com Spivak, é o culminar da violência colonial e funciona como a glorificação da missão social do colonizador (apud Young, 1995: 155).

## Capítulo II – Rhys e a Questão da Autobiografia

### II.I - Fragmentos da Vida de Jean Rhys nos seus Romances

Ella Gwendoline Rees Williams nasceu a vinte e quatro de agosto de 1890 em Dominica. Até à data da sua morte, catorze de maio de 1979, alterou o seu nome, morada, profissão, marido (ou amante), sem nunca alterar o motivo que a levou a escrever. Jean Rhys, nome pelo qual se consagrou na escrita, fazia-o, de forma a suprimir a dor da sua história de vida, uma vez que nunca conseguiu contar verbalmente aos outros a sua verdadeira história. Sentia-se uma *prisioneira*, e a libertação deu-se através da escrita de vários romances, contos e inúmeras cartas (dirigidas à sua filha, aos seus seguidores e amigos).

Os seus romances, *Quartet*, *After Leaving Mr. Mackenzie*, *Voyage in the Dark*, *Good Morning*, *Midnight* e, *Wide Sargasso Sea*, surgiram em alturas que Rhys sentiu urgência de partilhar com os outros as suas experiências, esperando sempre que os leitores aprovassem as suas heroínas, logo, a aprovassem a ela. Este reconhecimento não foi fácil uma vez que a obra que a imortalizou, *WSS*, foi publicada tardiamente, estando a escritora com setenta e seis anos. Para ela, este reconhecimento veio tardiamente.

Rhys foi uma escritora, uma mulher à frente do seu tempo, colocando na sua escrita as suas vivências mundanas mas, com um cunho feminista e pós-colonialista. Ao ler a sua obra, o leitor não pode nunca esquecer as origens da escritora, do caminho árduo que teve que percorrer. O seu objetivo era que a aceitássemos, que a entendêssemos e a reconhecêssemos, sobretudo como mulher:

The story in the four novels is that of the spiritual progress of a woman from the joy of childhood into the ordeal of adolescent love and sexual experience, through a resulting bitterness, grief, and selfish isolation, toward a

position which will allow her to develop a com-passionate understanding of the human situation. (Mellown, 1972:6)

Todos os romances retratam um período da sua vida (WSS também, embora mais discretamente), no entanto a sua escrita não foi cronológica. A cronologia aparece mais explícita com a ordenação feita dos romances em *Jean Rhys: Complete Novels*. Diana Athill, na introdução, refere que Rhys estava consciente de que não podia basear exclusivamente a sua escrita na sua biografia, mas que a sua natureza dizia que era assim que ela tinha de fazer, uma vez que não possuía outros conhecimentos. Apesar do carácter autobiográfico, a escritora demonstra que é assim que as coisas acontecem na vida e não que aconteceram assim na sua vida (Rhys, 1985: viii).

This is some of the most intriguing of all the paradoxes about Jean Rhys, that she knew so little, and wrote only about herself, and yet she managed to write novels which were completely modern, full of feelings, ideas, even techniques that were absolutely of her time...She absorbed those that fitted her own experience; and in her intense, brilliant and simple way she explored them in her fiction. (Angier, 1992: 218)

*VD* é o primeiro romance em *Complete Novels*. Anna Morgan partilhou uma parte da sua vida com Rhys (a infância) por, também ela, ser de Dominica, por ter ido para Inglaterra estudar e por ter sido corista (partilhando a paixão de Rhys pelas artes dramáticas), por ambas terem ficado órfãs e se sentirem sozinhas e abandonadas pelos restantes familiares. Anna, refere Carole Angier, é o arquétipo da própria Rhys (Angier, 1992:314).

*VD*, publicado pela primeira vez em 1934, recebeu várias críticas positivas e foi o romance que usufruiu de uma melhor aceitação por parte dos leitores. Também ela, Rhys, afirma que este foi o romance mais prazeroso em

que trabalhou, apesar dos cortes que foram necessários realizar, sobretudo na última parte, onde inicialmente a heroína morria depois de realizar o aborto. Esta era já a sua terceira publicação e apresentava uma escrita melhorada, apesar de simples. Mas, a aceitação da obra deu-se, principalmente, pela aceitação de Anna como uma jovem bonita, simpática, amável, que teve um percurso conturbado com a dor de perder os pais, de não ser aceite, mas sobretudo porque era uma vítima (especialmente dos homens). Ao aceitarem Anna estavam-na a aceitar a ela própria porque *VD* demonstra a expressão mais pessoal da escritora. Carole Angier refere mesmo que este é o romance que mais aproxima Jean Rhys do resto da humanidade (Angier, 1992:295/6).

A história de Anna é contada na primeira pessoa, por uma adolescente imatura que não vive o presente, sonhando, refletindo sobre o passado (em Dominica) e imaginando um futuro ideal (em Londres). A ação desenrola-se ao sabor do pensamento de Anna e vai alternando entre o sonho e a realidade (Angier, 1992:299). Esta foi a maneira que Rhys utilizou para nos mostrar que não há uma saída para todos os problemas do presente, pois Anna não consegue, tal como ela, integrar-se na realidade, não consegue sentir-se, nem agir, como uma mulher inglesa.

A terra natal aparece sempre representada nos sonhos, nos flashbacks da consciência de Anna (tal como em Antoinette em *WSS*) como o tempo em que fora verdadeiramente feliz. É assim que Jean nos mostra como a sua infância foi igualmente feliz em Dominica pois ao contar a infância das suas heroínas está a dar-se a conhecer contando a sua verdadeira história, embora de uma forma ficcionalizada. A imaturidade e a ingenuidade de Anna (e posteriormente também na personagem de Antoinette) são propositadas. Na infância, Anna estava inserida na região porque estava junto dos negros (onde se sentia bem), embora estes não a vissem como uma dos seus, ou seja, embora feliz, não estava totalmente inserida na comunidade. Tal como Rhys, Anna (mas também Antoinette em *WSS* e Julia em *ALMM*) teve de lidar cedo com a morte de alguém próximo. A temática da morte é constante na obra de Rhys assim como também o foi na sua vida pessoal. Este facto marca a passagem da infância para a vida adulta, para a maturidade – “The real death

in Jean's world is always the death of the soul: it happens with the loss of love and the coming of madness, but it happened first with the end of childhood" (Angier, 1992:317). Mas Anna adocece e isso poderá ter sido decisivo na imaturidade que a heroína revela ao longo do romance.

Outra temática expressa em *VD* é a da escravidão. Domicia era uma colônia britânica onde a escravatura persistiu, mesmo depois de ter sido decretado o seu fim (Ato de Emancipação, 1834). Jean cresceu lado a lado com escravos, de quem se foi tornando amiga e com quem se foi identificando, daí a necessidade deste tema aparecer na sua obra. Neste romance, o tema está, de certa forma, camuflado. Anna sonha ser amada tal como os escravos sonhavam com a liberdade. Mas é este amor, que tanto deseja, que a escraviza. No fundo, Anna desejava um pouco de estabilidade financeira e emocional, que estavam apenas ao alcance dos homens. A única maneira que encontrava para retribuir esse amor era através do seu corpo, e esta é também uma forma de escravidão (Angier, 1992:326).

A vida em Londres não era fácil para uma jovem. A cidade, o país, eram para Anna (assim como para Antoinette, em *WSS*, e Sasha, em *GMM*) como um muro, que a impedia de se aproximar, que a bloqueava e que a excluía. Era assim que Rhys se sentia - excluía da sociedade. A forma encontrada para o sentimento de pertença, que Rhys tanto buscava, foi a escrita.

Depois da jovem adolescente, com pouca experiência de vida, seguindo a ordem cronológica de *Jean Rhys: Complete Novels*, deparamo-nos com Marya de *Quartet* (ou *Postures*, nome com o qual foi publicado pela primeira vez em Inglaterra).

*Quartet* foi um romance que surpreendeu os críticos da sua época sobretudo porque Rhys era mulher e, os temas que abordava, embora já abordados por autores consagrados, como Hemingway ou Fitzgerald, mostravam os piores valores da sociedade. "[S]he described not just vice and immorality, but poverty, prison and crime" (Angier, 1992, 177). Este era o mundo de Jean, onde a opressão do mais fraco é fortemente demarcada na heroína - Marya. Este romance foi o primeiro a ser publicado, embora

anteriormente *The Left Bank* desse Rhys a conhecer aos leitores. Através desta publicação Rhys conhece Ford Madox Ford que se torna seu editor e seu amante. Este relacionamento durou apenas dois anos, mas foi importante na vida literária de Rhys por dois motivos: primeiro, porque Ford apresentou-lhe outros escritores e a colocou dentro de cena literária em Paris e, em segundo lugar, porque depois de terminada a relação, surge a sua publicação do romance que conta a sua versão deste relacionamento. *Quartet* é a história ficcionalizada dessa relação vivida a três entre Rhys, Ford e Stella (mulher de Ford).

Marya é casada com Stephan, que lhe proporcionou um casamento feliz, apesar de desconfiar dos seus negócios. Mas, Stephan é preso e, Marya fica exposta à solidão, procura encontrar alguém que a possa ajudar; encontra os Heidler. Sheila Kineke define os temas que estão por detrás deste triângulo amoroso:

The central issues that circulate in all accounts of the affair are race, class, identity, and sexual mastery. But at the center of these, and tying them all together, is the issue of discursive mastery, the power to create the terms by which a person or thing will be defined. (Kineke, 1997:9)

Marya, depois de o marido ser preso, não tem qualquer interesse ou ambição de arranjar um rumo para a sua vida, o único ato que tem no sentido de tentar a sua subsistência é a venda dos seus vestidos, venda essa dificultada pela falta de praticidade dos vestidos, simbolizando a falta de saber de Marya em relação à sua vida. Recorre à ajuda oferecida pelos Heidler e logo de imediato se apercebe das intenções de Heidler. A partir daqui todos os temas indicados por Kineke se tornam bem visíveis. Marya não era inglesa, não pertencia aquele mundo, pertencia a um estrato social inferior, para além de ser mulher e, Heidler e Lois aproveitam-se desta sua falta de condição “to play the game”. Esta expressão, tipicamente inglesa significava que Marya teria de ser inglesa para o conseguir jogar, para entender as regras do jogo. Como não era, não conseguia jogar, “she didn’t fit in a world, that life was a game she

had never learned how to play” (Angier, 1992:200). Jogar implicava ser submissa, mas é o que Marya se torna quando desiste de resistir aos avanços de Heidler, porque ele representava a proteção que ela buscava porque ele era o Homem, a única pessoa que realmente importava. Angier refere que o mote para este romance é que “life is cruel and horrible to unprotected people...victims are necessary so that the strong may exercise their will and become more strong” (Angier, 1992:183). Aqui, se Heidler é visto como o mais forte, elevado mesmo a um Deus que tem de ser venerado, Marya pode ser vista como uma vítima, mas não completamente inocente porque ela deixa de lutar porque o que lhe importa é ter alguém para a ajudar. Mesmo assim ela ama Heidler e deixa-se escravizar por esse sentimento, embora saiba que ele não sente o mesmo.

Marya, tal como vai acontecer com Antoinette sente-se traída, presa num quarto de hotel, sozinha, enquanto Heidler está com Lois (que apesar de ser mulher domina a relação a três, ditando as regras do jogo). Marya quase incendia a casa dos Heidler a determinada altura, como uma vingança, mas não o faz (a única heroína capaz desse tipo de vingança, desse modo de redenção, é Antoinette). No final ela fica sozinha. Temos aqui todos os elementos que marcam os romances de Rhys: “opression – anger – indirect revenge – failure and self destruction” (Angier, 1992: 257).

*ALMM* descreve a importância que a morte de um familiar tem, tanto na vida de um personagem como, o teve também, na vida pessoal da escritora. Ao escrever a história de Julia, Jean questionava quais os motivos que levaram o personagem a ter uma vida infeliz, uma vida falhada onde ninguém a aceitava, ninguém a compreendia (era assim que ela própria se sentia, alienada dos outros). Assim, o tema central deste romance será a solidão (este é o único romance em que não há uma história de amor). Nos primeiros capítulos Julia tenta aproximar-se das pessoas e, tal como Rhys, tenta ser aceite, aproxima-se mais dos homens pois sabe que eles são os únicos capazes de lhe proporcionarem o que deseja – conforto e estabilidade. Tal como Anna, Julia usa o seu corpo para atingir os seus objetivos (obter dinheiro apenas) e apercebe-se que a sua beleza ainda continua a ser uma arma muito forte,

reconhecendo que “I’m not finished at all”. Rhys também passou por um período semelhante na sua vida e, na obra de Angier, encontramos uma afirmação da própria Rhys onde ela refere que busca a verdade, “the truth about myself and about the world and about everything that one puzzles and pains about all the time” (Angier, 1992: 240). Julia é a metáfora da escritora. A primeira deseja vingar num mundo em que os homens imperam e são magnânimos, mas onde sem eles não é sequer possível às mulheres viver com as mínimas condições. A segunda quer impor-se na sociedade como escritora mas, numa sociedade fortemente masculinizada, esse caminho possui inúmeras barreiras. As mulheres, nesta altura, eram realmente pobres e totalmente dependentes das ajudas dos homens e *ALMM* é a prova de como as mulheres eram desprezadas neste período (Angier, 1992:245). Todas as heroínas de Rhys procuram subir na sociedade com a ajuda dos homens mas falham porque existem sempre entraves para sucederem nessa escalada social. Julia sente-se ameaçada pela loucura que assombrou Rhys e tem noção disso: “I’m going dippy, I suppose”. Citando Angier “Madness makes philosophers of its victims. For being mad is being outside the consensus of what is real and what is true” (Angier, 1992: 246). É por isso que Rhys se torna uma filósofa ao questionar algo que pode nunca ser respondido. O narrador, os outros personagens, os leitores, todos julgam Julia pelos seus atos, nomeadamente pelos seus momentos de embriaguez que são, muitas das vezes, elevados à loucura, como é retratado no comentário que uma senhoria remete para Julia “mad, slightly pricked”. A loucura emerge e supera o estado de alcoolémia. Mas, para Julia, este era um estado ao qual não podia fugir pois era fruto da vida condicionada que tinha pelo simples facto de ser mulher “I think people do what they have to do, and then sometimes comes when they can’t any more, and they crack up”, e no fundo isto foi o que sucedeu com ela e com a própria escritora (Angier, 1992:251). O medo de Julia é deixar de controlar a loucura que existe dentro dela uma vez que:

she was herself divided – fractured – between a lady above  
and a savage below...her desire to give up and ‘die’ – not  
just out of fatigue, but because madness and death were



defeated only for the lady; for the savage they were liberation and triumph. (Angier, 1992:274)

Mais tarde, em *WSS*, Antoinette, também ela, terá este dilema entre a sanidade e a insanidade, deixando-se derrotar pela loucura.

Como foi referido anteriormente, Rhys descreve a infância dos seus personagens como o tempo que efetivamente foram felizes e Julia não é exceção. Na vida adulta a sua vida ficou dependente da dos outros e por esse motivo não foi ela verdadeiramente. É uma forma de culpabilizar a sociedade pelos seus atos e não a ela mesma. Esta foi uma teoria aplicada por quem a defendia:

Julia breaks up time and herself in order to break down the link between cause and effect, act and consequence. If there is no single time, past present and future, through which her single self moves, then she need not regret her youth, mind her present or fear her future” (Angier, 1992: 247/8).

Como já referido, a base dos romances de Jean, com exceção de *VD*, envolve uma progressão da opressão sentida que culmina com a autodestruição do personagem. (Angier, 1992: 257).

Em *GMM*, Sasha, tal como Julia, é já uma mulher. Mas mais do que representar uma mulher amadurecida, Rhys pretendeu com esta heroína, escrever sobre a farsante que foi. Esta vida de (des)ilusão que escritora e personagem viveram deve-se aos homens (mas também às mulheres) que se cruzaram com elas, por as terem magoado, (des)iludido, traído. Sasha pretende vingar-se deles, imaginando os cenários mais macabros de como seria fácil, por exemplo, tirar a vida a alguém. Mas Sasha, nestes momentos, não se reconhece, sabe que tem um outro *eu*, o lobo, a dominá-la. Este desejo de vingança dita a sua sentença, a sua própria autodestruição. “Jean both take us inside Sasha, where the lily hides, and shows us her outsider, in merciless detail – the pig, laughing and squalid” (Angier, 1992:378), sendo este romance

o que mais claramente mostra quem a heroína realmente é. Esta escalada, que culmina na sobreposição do lobo ao cão dócil, deve-se ao facto de a heroína encontrar no álcool a solução para os seus problemas. Mas, quando bebia, Sasha expunha-se revelando-se como lobo. Esta exposição/exibição do seu verdadeiro eu são os indícios dos sonhos que, tal como Antoinette tem em *WSS*, Sasha tem também e sabe que o caminho para essa exposição será, possivelmente a sua salvação, tal como Jean estava receosa de escrever este romance, mas no fim descobre que o resultado foi positivo: “[Jean was] struggling against writing this book...felling it was horrible and degrading...but after all it was beautiful, and what she wanted” (Angier, 1992:381).

Rhys mostra como ela nunca foi bem-sucedida profissionalmente, afetivamente, nem até mesmo, como mãe, para que pudessem ser os leitores a “a julgá-la, a rirem-se dela” (Angier, 1992:379) (usando o humor negro, em várias ocasiões, para o fazer). A morte do filho de Sasha é um tema ao qual Rhys não poderia escapar, por também ela ter perdido um filho. Colocar essa parte da sua história, anos mais tarde, neste romance, dever-se-á ao facto de Rhys, enquanto o seu próprio filho perecia, estar “drinking champagne in the Rue Lamartine. She knew her son was dying, and she never sent one word”, apenas vinte anos depois ela o faria, com este romance (Angier, 1992:387).

Heidler, um homem mais velho, dominou Marya, obrigando-a a jogar, impondo a suas regras. Aqui é Sasha, uma mulher que se sente a ficar velha e feia, que planeia uma vingança contra os homens. Escolhe René como sua vítima, apesar de este nunca lhe ter feito mal, tal como aconteceu entre Heidler e Marya, tornando-se Sasha em Heidler “motionless malevolente, playing God or the devil” (Angier, 1992: 394). Mas esquece que René poderá ser a sua última oportunidade de ser verdadeiramente amada e acaba por sofrer novamente.

No final, podemos ver a heroína derrotada pelo seu outro eu (lobo), possivelmente o eu em que ela mesma se transformara, querendo desistir da vida por ser a solução mais fácil e Rhys, por mais dolorosa que a verdade pudesse ser, tinha de a escrever para poder triunfar através da sua escrita, procurando junto dos leitores a aceitação e a compreensão que sempre ansiou.

A tese que serve de base para os romances de Rhys, tal como referido segundo Angier a gradação entre “opressão, raiva, vingança indireta, derrota e autodestruição”, só é completamente executada em *WSS*, que posteriormente analisarei.

## **II.II - Revisitações da memória**

### **II.II.I - Jean Rhys e a autobiografia**

Ao escrever, Jean Rhys colocava no papel aquilo que ela era, o que ela queria que os outros vissem nela, servindo-se para isso da sua autobiografia, revisitando a sua memória. De acordo com Leigh Gilmore a autorrepresentação sugere que a noção de género agrega em si vários termos de valor, como a identidade, autoridade, verdade, e todos eles fazem parte da elaboração de uma autobiografia feminina, feita por mulheres (Gilmore, 1994: 11).

Rhys vai para além do que os modelos culturais que a sua sociedade lhe permitiam e é isso que faz com que a sua escrita fosse considerada, por diversas vezes, à frente do seu tempo. Gilmore define o género autobiográfico como “a collection of the discourses and practices individuals have used to represent themselves in relation to cultural modes of truth and identity production” (Gilmore, 1994: 41). A autobiografia da autora, que pode ser encontrada de forma ficcionada nos seus romances e nos seus contos, vai ao encontro desta definição. As suas heroínas contam sempre como as mulheres são marginalizadas pela sociedade “focus[ing] on the negative aspects of women’s experience and female fantasy and on their exclusion from discourses of power and authority” (Howells, 1991: 11), mas ao mesmo tempo, todas elas tentam encontrar a sua verdadeira identidade, apesar de todas as dificuldades que vão encontrando, “In Rhys’s novels the need for self-possession is manifested in the heroine’s quest to possess a socially accepted subject-position, or to find herself a ‘pose’” (Haliloglu, 2011: 3).

Helen Carr define a posição de Rhys, enquanto escritora, enquanto mulher, enquanto crioula, como um *inbetween world* onde as identidades das suas personagens são um mistério, são incertas, confusas, assim como ela mesma se sentia, especialmente perante a sociedade britânica (Carr, 1996: 29). As suas heroínas vivem todas, assim como a autora durante um longo período da sua vida adulta, em pensões e hotéis pouco dignos, sempre em constante mudança, rodeadas de estranhos, de senhorias que odiavam e que as odiavam. Todas estas indicações reforçam esta posição entre mundos que Carr refere. É esta inconstância que determina que por mais que as mulheres na ficção de Rhys lutem, a guerra jamais poderá ser vencida. Todas as personagens femininas têm poucos poderes para lutarem num mundo onde o homem é soberano e são vítimas de parálise (Carr, 1996: 30), dão-se por vencidas, deixam de lutar, por saberem antecipadamente que numa sociedade tão fortemente dominada pelo homem e pelo dinheiro não há espaço para sobreviverem.

Rhys é estudada como uma escritora modernista, uma vez que a sua versão do modernismo abarca questões sobre género, colonialismo e pós-colonialismo, sob o ponto de vista exterior, sob a perspetiva de alguém que não possui dinheiro, poder, estatuto social, alguém que se encontra marginalizado (Howelles, 1991: 25). A ficção que Rhys escreve é baseada nas suas experiências e é, ao mesmo tempo, justificação para a sua posição perante a vida. “Rhys’s postcolonial, modernist/postmodernist fiction draws on the circumstances of her own ‘unhomely’ life” (Carr, 1996: 32/3), isto é, da indefinição perante a vida, pela sua marginalização, por isso é que Jean sente esta necessidade de se justificar, de se tentar posicionar perante a sociedade. Isto revela uma resistência da sua parte, bem como uma procura da sua identidade, da sua posição, de mulher num mundo hostil. Ao contrário do que se pensa, todas as suas personagens lutam, mas não conseguem vencer as batalhas porque isso não lhes é permitido pela sociedade, e vivem como zombies, alheadas da sua identidade.

Like the women surrealists, she is not painting a realist portrait but descending into the unknown and

uncharted, both within her inner psychic world and inbetween world in which she lived on the margins. In her fiction those inner and outer worlds, the psychic and the cultural, are deeply intermeshed. One of the achievements of her fiction was finding a form through which their complex interrelation could be conveyed. (Carr, 1996: 32)

Na sua obra frequentemente se confunde com o que é autobiográfico do que é ficcionado, como Diana Athill escreve no prefácio de *Smile Please, An Unfinished Autobiography*. Esta autobiografia surge da necessidade que a escritora tinha de clarificar os aspetos da sua vida que tão frequentemente eram confundidos com a sua ficção (adiante farei uma abordagem mais profunda sobre esta autobiografia). Rhys soube alternar, juntar estes géneros literários e o resultado é aquele que conhecemos. Mas a sua ficção foca as ansiedades e as obsessões do modernismo.

Betty Bergland divide o seu ensaio *Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the "Other"* (publicado em *Autobiography & Postmodernism*) em três discursos: pós-modernismo, feminismo e estudos étnicos. No primeiro a autobiografia está ao serviço da cultura e é ao mesmo tempo uma categoria literária, uma forma popular de expressão, mas sobretudo, um género com uma forte ideologia política (apud Ashley, 1994: 131). Rhys é, por isso mesmo, considerada uma escritora modernista e pós-modernista, e a sua obra reflete o cunho político do período em que as suas personagens, e ela mesma, viveram. Em *WSS* a ação inicial localiza-se em 1833, ano em que o Ato de Emancipação foi aprovado e revela os constrangimentos e os tumultos políticos e sociais vividos em Coulibri por esta altura. Exemplo disso é o facto de os escravos incendiarem a casa dos pais de Antoinette e por se mostrarem tão indignados com a sua posição social/política “But look the black Englishman! Look the white niggers!...Look the damn white niggers!’ A stone just misses Mannie’s head...” (WSS, 22). Mas este ato revolucionário culmina na destruição total da casa e na morte de Pierre, o irmão de Antoinette, e na posterior loucura da sua mãe:

'Pierre is dead, isn't he?'

He died on the way down, the poor little boy,' she said.

'He died before that,' I said. 'Why did she [the mother] go away?'...heard my mother screaming 'Qui est là? Qui est là?' then 'Don't touch me. I'll kill you if you touch me. Coward. Hypocrite. I'll kill you.'  
(WSS, 25)

No discurso feminista Bergland defende que o eu autobiográfico deve ser interpretado à luz de factos sociais e históricos e posicionado em diferentes e complexos discursos (apud Ashley, 1994: 131). Até ao século XX as mulheres só podiam ser o que os homens esperavam delas (esposas, mães...) e Bergland define o Outro cultural como "not-male, not-white, not-American", etc. As mulheres tinham de escrever colocando-se no papel do opressor, ou seja, tinham de escrever como *male, white, American/English* (apud Ashley, 1994: 132). Numa sociedade patriarcal as mulheres estavam confinadas aos modelos de escrita que lhes eram permitidos, seguindo o exemplo que os homens estabeleceram. Tinha assim, de seguir o modelo de autorrepresentação imposto pela sociedade opressora (Gilmore, 1994:11). Esta era a maneira da sociedade impor o seu tipo de discurso moldando a identidade das escritoras. Sniader refere que a linguagem das mulheres torna-se uma resposta calculada à alienação e à censura, uma evasão contra a ameaça constante da sociedade. (Sniader, 2002: 11). Rhys liberta-se destas imposições e escreve uma autobiografia ficcionada daquilo que foi a sua vida, abordando temas que a sociedade não aceitava, sobretudo se escritos pelas mãos de uma mulher. Ela falou das ruas mais sórdidas de Paris, dos seus cafés e dos vícios a eles associados, dos hotéis mais degradados, das profissões que as mulheres tinham para sobreviver naquele mundo. A esta resistência Gilmore chama "autobiografia multicultural": "a contemporary example of the rhetorical strategies shared by many women writers who have already crossed boundary of the dominant representations of identity by resisting the codes of gender in a particular culture" (Gilmore, 1994: 33).

No terceiro discurso, estudos éticos, Bergland afirma que as autobiografias étnicas oferecem um campo de estudo vasto uma vez que, e cita Michael Fisher, as etnias não são estáticas, não existem modelos absolutos a seguir e que as autobiografias étnicas incorporam vários elementos constituintes da identidade. Fisher para estudar este tipo de autobiografias utiliza o que apelidou de “noncognitive mappings of consciousness”, que são a psicanálise, a interpretação dos sonhos, a metáfora e a transferência (apud Asley, 1994:133). Em *WSS* (romance que se enquadra no género autobiográfico étnico) Antoinette vive em Coulibri, é criada com escravos mas contacta com a cultura Britânica do colonizador (os seus pais). Aqui pode-se encontrar a questão étnica que assombra mais tarde Rochester sobre a questão da descendência da sua esposa. Antoinette e a sua mãe eram crioulas mas o seu pai não (tal como na família de Jean). Eram considerados crioulos todos aqueles que eram descendentes Europeus ou Africanos que nasciam e eram naturalizados nas Caraíbas, assim como os descendentes dos escravos. Mas o crioulo também se aplica à linguagem usada pela população, muito mais simples e direta, que teve como origem a falta de comunicação entre escravos e colonizadores Britânicos. Exemplo dessa linguagem são os discursos de Christophine “she pretty like pretty self” (*WSS*, 6) e “Read and write I don’t know” (*WSS*, 104). Christophine representa outros dos símbolos fortes presentes nas Caraíbas e na infância de Rhys, a feitiçaria – “obeah”:

Originally obeah practitioners cast spells and used witchcraft against their victims, harming them through psychic powers and the use of the kinds of magical objects listed in the law. Practitioners were believed to be able to turn people into zombies through spirit theft, leaving them as the living dead. (*WSS*, 136)

Tanto Jean como Antoinette cresceram com amas que as acostumaram a ver objectos relacionados com esta prática assim como a respeitar os seus poderes: “I was certain that hidden in the room ... there was a dead man’s dried hand, white chicken feathers, a cock with its throat cut, dying slowly...No one ever told me about obeah – but I knew what I would find if I dared to look”

(WSS, 14/15). Jean, aos seis anos, era tratada pela sua ama Meta. “It was Meta who talked so much about zombies, souciantes and loup-garous [lobisomens]” (SP, 23). “Meta expressed her feelings of fear and fatalism in terms of voodoo and obeah, the Caribbean black magic” (Pizzichini, 2009: 18/19) o que assustava a pequena Rhys. Esta ama ensinou Jean a temer e a não confiar no que a rodeava, o que na sua vida adulta teve uma grande relevância.

Gilmore defende que o género autobiográfico se situa entre os discursos que originam a verdade, a identidade e o poder, e que estes mesmos discursos produzem uma distinção entre os sujeitos (Gilmore, 1994: XIV). Paul Eakin concorda com Gilmore encarando a autobiografia como uma arte de auto invenção pois defende que os escritores autobiográficos do século XX acrescentam ficção para tornarem a vida que querem representar em arte. Para ele o género autobiográfico é uma arte de memória e de imaginação onde os eus (re)construídos sob a forma de arte não são uma cópia da verdade, do original, nem podem existir porque vão sendo construídos ao longo do desenvolvimento do ser humano (Eakin, 1988: 5/8). Então a vida pode ser encarada como uma causa da autobiografia e a criação de uma nova vida – ficcionada – é a sua consequência direta, tal como De Man defende (Eakin, 1988: 185).

### **II.II.II - Da memória ao processo narrativo**

A identidade e o género são fatores importantes na construção de qualquer obra literária. Tanto o género masculino como o feminino vai projetar na sua escrita partes da sua própria vida, de forma consciente ou inconsciente, dando origem a autobiografias. Estudos académicos revelam que as autobiografias escritas pelo género feminino tendem a ser menos lineares, menos unificadas mas respeitam uma ordem cronológica superior àquelas escritas pelo género oposto (Gardiner, 1981: 355). Os romances de Rhys retratam momentos específicos da sua vida embora a publicação dos mesmos



não reflita essa cronologia. Como já foi referido anteriormente, a sequência dos romances em *Complete Novels* permite-nos ler e identificar mais facilmente a biografia “camuflada” da autora. Ela construiu os seus personagens baseada nos conhecimentos que possuía de ambos os géneros, embora o género feminino seja predominante nas suas descrições, alcançando assim aquilo que Susan Sniader designa como autoridade discursiva. Este termo caracteriza a capacidade de um autor passar para a sua obra literária credibilidade intelectual, validade ideológica e valor estético, mesmo que para isso, e em especial no caso de escritoras mulheres, seja necessário lutar/desafiar o poder vigente, no caso de Rhys, uma sociedade patriarcal. O resultado final, o romance, mostra a autoria e a busca pela autoridade discursiva porque os romances são muito mais do que simples ficção, eles vão além, cultural e historicamente (Sniader, 2002: 6/7). Todos os personagens centrais são mulheres e todas elas têm algo em comum pois a autora recria a sua experiência feminina através delas. Estas personagens são a construção da identidade que Rhys desejava ter e que desejava que os outros conhecessem.

[T]he female self is shaped by its times and circumstances by making all the main characters avatars of one woman, superimposed on one another in alternative futures and presents[...]These characters are not split personalities; rather, they are potential parts of a yet unformed and unmolded whole woman. (Gardiner, 1981: 356/7)

Rhys é o avatar de que Gardiner fala, a sua busca de identidade, do sentido de pertença fazem dela uma mulher cuja personalidade não está totalmente moldada e usa as suas personagens para irem preenchendo o “molde” da sua identidade, para se definir enquanto mulher. Esta identificação com as personagens acontece, de acordo com Gardiner, através de uma “narrativa defensiva” e de uma “representação da memória”. Todas as suas heroínas questionam a posição dos homens na sociedade, mas são totalmente dependentes (economicamente) e submissas (sexualmente) porque são oprimidas pela sociedade patriarcal. Então elas bebem, preocupam-se em

manter a aparência física (roupas, maquiagem) porque sabem que estão a envelhecer e que é essa aparência que lhes permite sobreviver num mundo onde os homens dominam e onde as mulheres não têm qualquer hipótese de sobreviver sem a ajuda masculina. Mas apesar de estas serem mulheres com as quais o leitor não se quer identificar, e que, por vezes, repele e se zanga com as suas atitudes, “Rhys never lets us identify with the oppressors [...] We are constantly seeing her characters from the outside, as ‘them’, then from the inside as ‘us’” (Gardiner, 1981: 358).

Sniader, em *Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice*, organiza o seu livro articulando três modos narrativos: autoral, pessoal e voz comum. Cada um destes modos narrativos possui poderes, perigos, proibições e possibilidades. Aponta duas distinções que considera importantes: a distinção entre a voz privada “narration directed toward a narratee who is a fictional character” e a voz pública “narration directed toward a narratee ‘outside’ the fiction who is analogous to the historical reader”, e a distinção entre situações que podem permitir ou não uma narrativa autorreferencial (Sniader, 2002: 15). A narração de Rhys destina-se aos leitores porque é autorreferencial, e é o veículo usado pela autora de encontrar reconhecimento, de encontrar autoridade discursiva. Rhys controla o desenrolar da narrativa de modo que o leitor vá compreendendo os pontos de vista das personagens.

A voz autoral é usada por Sniader para identificar narrações que sejam heterodieéticas, públicas e autorreferenciais. Estas narrações autorreferenciais são introduzidas pelas personagens sem que nenhuma referência seja feita pelo narrador ou situação narrativa (Sniader, 2002: 15/16). Quando anteriormente afirmo que os leitores de Rhys embora não se identifiquem totalmente com as personagens, reconhecem que determinadas situações também lhes poderiam acontecer, isso faz com que simpatizem e não que as julguem. Rhys, na sua vida pessoal, lutou sempre por ter a compreensão dos outros e passou isso para a sua obra através da voz comum (vozes coletivas que partilham autoridade narrativa), categoria que ainda não foi, segundo Sniader, nomeada pela narratologia contemporânea (Sniader, 2002: 21), o que vem mais uma vez confirmar como a autora esteve sempre à

frente do seu tempo. Esta categorização de voz comum está fortemente ligada às comunidades suprimidas ou marginais levando ao “heterosocial contract that has defined woman’s place in Western fiction” (Sniader, 2002: 22).

### II.II.III - A narrativa e os seus narradores

A narração e a maneira como ela é distribuída em *WSS* são fatores determinantes para a categorização do romance como vanguardista. A narração é levada a cabo por três personagens – voz coletiva - sendo Antoinette a narradora da primeira parte e da segunda metade da segunda parte, Rochester assume a narração do início da segunda parte, ficando a cargo de Grace Poole o início da narração da terceira parte, sendo Antoinette a narradora do desfecho do romance. O facto de este ser um romance de muitas vozes enriquece-o e permite que o leitor tenha acesso a diferentes perspetivas. Esta distribuição da narração pelas personagens, especialmente por Antoinette e Rochester, reforça a intenção da autora em repor a verdade escondida por detrás de *Jane Eyre*. Na sua autobiografia esta questão surge já durante a adolescência: “ I seem to be brought up willy-nilly against the two sides of the question. Sometimes I ask myself if I am the only one who is; for after all, who knows or cares if there are two sides?” (SP, 51). Se por um lado ficamos a conhecer a verdadeira história da louca Bertha e dos acontecimentos que levaram à sua loucura, por outro temos acesso à versão de Rochester de como tudo se desenrolou. Deste modo o leitor tem conhecimento das duas versões.

Na primeira parte Antoinette conta a sua infância, a sua adolescência, e o leitor sabe que o narrador é uma criança/adolescente pela linguagem simples que é usada e também pela forma como as situações e as personagens vão sendo introduzidas sem aparente explicação. Depois de referir a morte dos cavalos introduz o seu irmão Pierre “who staggered when he walked and couldn’t speak distictly” e logo de seguida descreve o jardim da casa “large and beautiful as that garden in the Bible” (*WSS*, 6). Como se trata do narrador na primeira pessoa o leitor tem acesso aos seus pensamentos e torna-se menos

crítico em relação à personagem, vai simpatizando com Antoinette. Mas ao longo da sua narração existem lacunas, segredos que ela escolhe não revelar para ter o leitor do seu lado. Um exemplo é o envolvimento que ela tem com Sandi e que o leitor só acredita quando na última parte ela confessa ao marido. Até aí o leitor toma o lado dela, imaginado que ele era apenas um amigo: “Oh, Sandi taught me [a fazer pontaria], a boy you never met” (WSS, 54); “Miss Antoinette and his son Mr Sandi get married, but that all foolishness” diz Amélie quando Rochester a questiona (WSS, 77); quando Daniel Cosway se encontra com Rochester insinua que Sandi e Antoinette tiveram um relacionamento amoroso “Your wife know Sandi since long. Ask her and she tell you. But not everything I think’. He laughed... ‘You are not the first to kiss her pretty face” (WSS, 79/80). Até aqui o leitor supõe que Antoinette está inocente das acusações que Daniel lhe faz por este querer chantagear e extorquir o seu marido. Mas na terceira parte o leitor confirma que realmente se enganou quando Bertha se recorda da sua vida em Coulibri através do vestido vermelho que lhe trás à memória o seu envolvimento com Sandi: “He found out that Sandi had been to the house and that I went to see him... ‘Infamous daughter of an infamous mother,’ he said to me” (WSS, 121).

Na segunda parte o narrador é Rochester. Rhys deu voz à crioula para agora dar voz ao britânico, reafirmando a sua necessidade de esclarecer os factos, de repor a verdade, possibilitando ao leitor que compreenda também o lado do homem branco. Quando Rochester chega à ilha sofre um choque cultural e perde um pouco a sua identidade ao não saber quais as atitudes a tomar num ambiente tão distinto do seu país de origem.

Esta incerteza relativa à identidade é demonstrada através do discurso e da linguagem utilizados. Exemplo disso é a carta que ele escreve ao pai, mas que nunca chega a enviar e esquece no fundo de uma gaveta, com frases curtas e que demonstram uma fragmentação do seu pensamento, das ideias, após a chegada à ilha: “Dear Father, we have arrived from Jamaica after an uncomfortable few days...All is well and has gone according to your plans and wishes....This place is very beautiful but my illness has left me too exhausted to appreciate it fully.” (WSS, 46). Mas, quando volta a ler a carta acrescenta um

*postscript* onde as frases são mais complexas, mais ordenadas e denotam o alheamento cultural a que ele sente estar exposto: “It was difficult to think or write coherently. In this cool and remote place it is called Granbois (the High Woods I suppose) I fell better already and my next letter will be longer and more explicit.” (WSS, 46).

Estas mudanças denotam um deslocamento cultural responsável pelas falhas de memória aquando da sua chegada à ilha, bem como a sua indefinição identitária: “As for my confused impressions they will never be written. There are blanks in my mind that cannot be filled up” (WSS, 46). Esta situação faz com que as suas respostas em relação ao que o rodeia sejam umas vezes intuitivas, como quando se perde na floresta: “I was lost and afraid among these enemy trees, so certain of danger that when I heard footsteps and a shout I did not answer” (WSS, 66), outras racionais, como quando procura ler num livro de viagens sobre “obeah”: “I...took up the book I had been reading, *The Glittering Coronet of Isles* it was called, and I turned to the chapter of ‘Obeah’” (WSS, 67). Esta leitura permite-lhe aculturar-se e, é assim que, mais tarde, fica a saber que foi vítima deste tipo de magia. Toda a sua narrativa é fortemente marcada pelo discorrer dos seus pensamentos e da sua fragmentação, fruto do choque cultural. Como britânico ele sente uma certa pressão por estar no papel do colonizador, de dominador, quando no fundo é ele que se deixa dominar por vários sentimentos, incluindo o desejo que sente pela sua mulher e posteriormente pelo ódio.

Andrew Gibson defende que o princípio da narrativa assenta no princípio do crioulo: “not one thing not the other, displaced, modified by context, caught between identities, always suspended somewhere between absent origin and alien context” (Gibson, 1996:165). Assim, não é apenas Antoinette que se sente à deriva, perdida entre identidades. Também Rochester está alinhado, perdido no meio de uma cultura que não é a sua e com a qual não se consegue identificar.

Grace Poole, a guardiã de *Jane Eyre*, inicia a narração da terceira parte. O facto de não ser Bertha a iniciar a última parte da narração é relevante do ponto de vista do enlace que Rhys, nesta parte, pretende com os dois

romances. Dar voz a Grace Poole é situar WSS em *Jane Eyre*, dando ela a conhecer ao leitor onde a ação e o espaço se situam, assim como descrever quem é a prisioneira de Thornfield Hall.

O narrador do início da terceira parte inicia a sua narração em itálico e descreve os sentimentos da guardiã de Bertha. Quando me refiro a Bertha, aqui nesta terceira parte, é de Antoinette que falo na realidade, depois da transformação que sofre aquando da sua chegada a Inglaterra que a transforma em Bertha de *Jane Eyre*. Antoinette depois da transformação é descrita por Rochester com espanto:

Her hair hung uncombed and dull into her eyes which were inflamed and staring, her face was very flushed and looked swollen. Her feet were bare. However when she spoke her voice was low, almost inaudible. (WSS, 93)

Em *Jane Eyre* a imagem da louca Bertha é descrita como se de um animal se tratasse:

In the deep shade, at the farther end of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face".( Brontë, 1994: 291)

Rhys embora descreva Antoinette como uma louca não emprega adjetivos nem imagens tão fortes quanto aquelas que Brontë utilizou porque Rhys tenta humanizar a figura da crioula louca.

Para os leitores de *Jane Eyre* é fácil identificar este narrador da terceira parte como a guardiã de Bertha. É aqui, no início desta última parte que ambos os romances se fundem. Grace Poole dialoga com a governanta de Thornfield

Hall, Mrs Eff ou Mrs Fairfax, presente também em *Jane Eyre*, sobre a sua contratação para o posto de guardiã de Bertha, que aceita, apesar de não confiar em Bertha: “I don’t turn my back on her when her eyes have that look. I know it.” (WSS, 116). É através da sua narração que sabemos onde a ação desta última parte se vai desenrolar e quem são as personagens intervenientes:

The thick walls, she thought. Past the lodge gate a long avenue of trees and inside the house the blazing fires and the crimson and white rooms. But above all thick walls, keeping away all the things that you have fought till you can fight no more. Yes, maybe that’s why we all stay – Mrs Eff and Leah and me. All of us except that girl who lives in her own darkness. (WSS, 116)

Esta descrição da casa onde Antoinette é encarcerada é a concretização do esboço desenhado por Rochester na segunda parte de WSS:

I drew a house surrounded by trees. A large house. I divided the third floor into rooms and in one corner I drew a standing woman – a child’s scribble, a dot for a head, a larger one for the body, a triangle for a skirt, slanting lines for arms and feet. But it was in an English house.

English trees. I wondered if I ever should see England again. (WSS, 105/6)

Este esboço é mais um dos indícios que apontam para o desfecho trágico da heroína e da narração.

Este desfecho é narrado por Antoinette através do fluir dos seus sonhos, recordações, emoções e sensações (*stream of consciousness*). Rhys para dar voz à louca recorre a esta técnica utilizado pelo Modernismo para mostrar ao leitor como funciona a cabeça de um louco. As recordações dos tempos em

que fora feliz, a sua infância, a sua terra natal, fazem-na ter saudades do passado e fazem-na sentir ainda mais deslocada nesta Inglaterra que ela pensava ser um sonho “‘Is it true’, she said, ‘that England is like a dream?...London is like a cold dark dream sometimes” (WSS, 49) e fica confusa quando lá chega: “I think, that we changed and lost our way to England. This cardboard house where I walk at night is not England.” (WSS, 118). Ela fica na escuridão do sótão, sem conforto nenhum, presa como se prende um animal dentro de uma caixa. Mas este mundo de cartão pode também simbolizar o facto de a história da crioula louca ter sido aprisionado pelo romance de Brontë que Rhys pretende clarificar ao contar a verdade pela boca da própria crioula.

Todos os narradores, em especial Antoinette, relembram sonhos, imagens, fantasias, “they experience past as powerfully as, more intensely than the present, turn memories of looks and feelings into words.” (Carr, 1996: 85 ).

#### **II.II.IV - Infância e adolescência de Rhys em WSS – autobiografia ficcionada**

Em 1979 Rhys decide que é tempo de esclarecer o mundo sobre a sua vida, de maneira a que não restassem quaisquer dúvidas entre o que era autobiográfico e o que era ficcionado. Para ela, escrever os romances era terapêutico, o mesmo já não se passava com a escrita da sua autobiografia. A sua escrita exigia-lhe um esforço maior para se recordar do seu verdadeiro passado e, talvez, porque a verdade é sempre mais difícil de se contar, no caso, de se escrever. Esta autobiografia fica conhecida por *Smile Please, An Unfinished Autobiography* mas Rhys não chega a conhecer o resultado final porque morre nesse ano, sendo Diana Athill a editora desta autobiografia póstuma (organizando a segunda parte já sem a presença de Rhys).

Ella Gwendolen Rees Williams nasceu em 1890 filha de Minna Lockhart e de William Rees Williams sendo a quinta filha dos seis filhos do casal. Nasce numa ilha, Dominica, brindada pela beleza natural onde a vida e as espécies



mais diversificadas abundam. Este é o espaço escolhido por Rhys para o desenrolar de *WSS*. Várias são as ocasiões em que os narradores do romance fazem referência à beleza e à variedade existentes na ilha. Na primeira parte do romance Antoinette descreve o jardim da sua casa como sendo: “large and beautiful as that garden in the Bible” (*WSS*, 6). Este jardim, confessa Rhys em *SP*, é o mesmo que pertencia à Casa de Geneva, casa comprada pelo seu bisavô materno, James Lockhart nos finais do século XVIII, um homem de negócios (plantação e venda de açúcar) mas também detentor de escravos e com vários filhos ilegítimos entre os escravos, tal como Cosway em *WSS*. Lockhart e Cosway têm também em comum o facto de se terem casado com uma mulher mais jovem e de outra ilha. A bisavó materna de Rhys, Jane Maxwell, foi a inspiração para a imagem da mãe de Antoinette e de Anna (personagens principais de *WSS* e *VD* respetivamente): “She had dark hair, like Antoinette’s mother in *WSS*; so dark that, like Anna’s mother in *VD*, people might say she was coloured” (Angier, 1992: 7).

Para Rhys, “names matter” (*WSS*, 117). Os nomes dos seus familiares não são esquecidos porque marcaram a infância e a adolescência de Rhys. Mas a escritora, impotente no que concerne a verbalização dos seus sentimentos, só mostra o quão importante eles foram na sua vida quando atribui o seu nome ao nome às suas personagens. São exemplo disso a sua tia paterna Clarice, a sua tia-avó materna Sophia e a sua tia-avó materna Jane (que em *WSS* é Aunt Cora) (Angier, 1992: 7).

O filho mais velho de Jane Maxwell casa com Julia Woodock e têm sete filhos, entre os quais a mãe de Rhys, Minna. Em 1881 William Potts chega à ilha na condição de médico. O seu pai tinha o filho mais velho, Neville, como o seu favorito e herdeiro de todos os seus bens, por isso o pai de Rhys, tal como o pai de Antoinette teve de procurar trabalho nas colónias. Ao chegar à ilha conhece a mãe e a tia de Rhys (gémeas), de quem se torna próximo, adoecendo algum tempo depois, à semelhança do que acontece com Rochester. A sua recuperação deveu-se aos cuidados que as gémeas lhe prestaram. Pouco tempo depois da sua recuperação William e Minna casam (Pizzichini, 2009: 12/13). Rhys na sua autobiografia diz que a sua tia Clarice lhe

contou este incidente da chegada do pai à ilha: “he had fallen very ill with fever after he’d accepted a Government post in Dominica...As soon as he recovered he married my mother” (SP, 55). Anos mais tarde ela escreve este acontecimento pelas palavras de Rochester: “I was married a month after I arrived in Jamaica and for nearly three weeks of that time I was in bed with fever” (WSS, 40). Tanto William como Rochester sofreram com o desprezo do pai e a preferência do filho mais velho. Enquanto criança, Rhys viu o pai exaltado perante o retrato do avô e a sua mãe respondeu-lhe que isso se devia a “The old man grudged every penny spent on Willie. Everything must go to the eldest son, his favourite” (Angier, 1992: 8). Em WSS, Rochester, também expressa o rancor que sente pelo pai “I will never be a disgrace to you or to my dear brother the son you love” (WSS, 42) mas, tal como Rhys, fá-lo através da escrita, neste caso, de cartas. Quando chega à ilha escreve ao pai dizendo que “All is well and has gone according to your plans and wishes” (WSS, 46) o que denota já uma tristeza por o pai o ter afastado (tal como os pais de Rhys a afastam mandando-a estudar para Inglaterra sob a tutela da tia) e o ter forçado a um casamento por conveniência. No final da segunda parte anuncia ao pai que voltará a Inglaterra e estava certo de que ele “[he] know or can guess what has happened” (WSS, 105) sentindo que esta situação foi propositada para o afastar em definitivo da sua família, do seu país.

Rhys era a quinta filha do casal, nascida nove meses depois da morte, por doença, da sua irmã Brenda Gwenith. Ela foi fruto do luto que os pais fizeram para superar esta perda, e o nome de batismo de Rhys, Ella Gwendoline, é disso mesmo reflexo. Ella era o nome da falecida irmã de Minna e Gwen o diminutivo da filha que também perdeu. Mais uma vez aqui está expresso a ideia de que os nomes importam, e neste caso definem a relação que esta criança vai ter com os pais, “Like all her heroines Rhys often felt like a ghost, and from childhood she felt that she’d been fated” (Angier: 1992: 11).

A infância da escritora pode ser dividida em duas partes. A primeira, até ao nascimento da irmã mais nova, a segunda depois do seu nascimento. O marco desta divisão pode ser considerado o seu sexto aniversário. Na sua autobiografia Rhys refere-se a uma fotografia para a qual olha atentamente

com nove anos, tirada na festa do seu sexto aniversário e apercebe-se das diferenças entre a fotografia e a sua nova realidade. Nesse aniversário os pais ofereceram a Rhys um vestido branco, que recorda como sendo mágico (SP, 15). Em *WSS* os vestidos de Antoinette, um branco e outro vermelho, são também recordações, símbolos de algo muito importante do passado da personagem. Quatro meses depois deste aniversário ela deixa de ser a filha mais nova e deixa de ter os privilégios associados a esse facto. Nesta altura os seus pais tiveram de vender a propriedade de Bona Vista e os seus irmãos mais velhos são enviados para casa de familiares ou para Inglaterra, para estudarem e Rhys começa a sentir uma imensa solidão.

Como os criados eram escravos, negros, Rhys começa a identificar-se com eles. A sua mãe dizia que os bebés negros eram mais bonitos do que os brancos e como Rhys sentia que as duas se estavam a afastar “[she] prayed so ardently to be black...Dear God, let me be black” (Rhys, 1979: 33). Francine, uma menina negra que Rhys conhece na escola é Tia, a amiga de infância de Antoinette que ela admira “I never saw her cry” (WSS, 9) e é também Francine de *VD*: “I was happy because Francine was there” (Rhys, 1985: 18). Anna em *VD* afirma que “Being black is warm and gay, being white is cold and sad” (Rhys, 1985: 19). Em *SP*, Rhys dedica duas páginas a uma festa (Carnaval) que só os escravos celebravam nas ruas mas que a ela apenas lhe era permitido espreitar pela janela e assistir ao modo como se mascaravam, como cantavam e dançavam, sentindo que ser negro é mais alegre “I used to long so fiercely to be black and to dance, in the sun, to that music” (SP, 43). Já na adolescência a sua identificação com os negros era nítida, mesmo nos seus humores, tal como descrito por Antoinette “I was always happy in the morning, not always in the afternoon and never after sunset, for after sunset the house was haunted, some places are” (WSS: 84)

Mas Rhys temia algumas destas pessoas de cor, sobretudo a sua ama, Meta, pois ela ensinou-a a ter medo e a desconfiar de tudo à sua volta porque ela era uma *obeah woman*. Meta é Christophine em *WSS*, mas a sua personalidade é diferente. Christophine apesar de ser uma *obeah woman* nunca ensinou Antoinette a temer nada, sempre a ajudou a superar os seus

problemas, sempre gostou dela “She kissed Antoinette on the cheek” (WSS, 64) e sempre a tratou com carinho “Listen doudou ché” (dear little darling) (WSS: 72; 144).

A sua avó, que todos os anos lhes enviava presentes, certo ano enviou duas bonecas, uma loira outra negra. Como Rhys se identifica mais com os negros e como queria também ela ser negra, queria ficar com a boneca negra, mas que a irmã mais nova agarrou primeiro e a mãe obrigou-a a ficar com a outra. Este episódio enfureceu Rhys que com uma pedra esmagou a cabeça da boneca, o que desiludiu ainda mais a sua mãe e fez com que o distanciamento entre as duas se evidenciasse (SP, 30/32). Rhys escreve vários romances nos quais esta relação mãe/filha não é fácil. A mãe de Julia em *ALMM* batia-lhe sem motivo aparente; Annette desprezava Antoinette mesmo depois da morte de Pierre; em *GMM* Lise tem medo da sua mãe. Angier afirma que não há provas de que Minna alguma vez tenha batido em Rhys mas há registos de que a castigava (Angier, 1992: 24).

A casa de Geneva que pertencia à família de Rhys foi destruída pelo fogo logo depois do Ato de Emancipação (SP, 25). A destruição da casa pelo fogo é uma imagem que marca *WSS* mas também a infância de Rhys. Quando Rhys tinha cerca de doze anos há um tumulto e a sua mãe, assustada, acorda as crianças e pede-lhes para se vestirem e se prepararem para uma eventual fuga, mas o seu pai acha um exagero e considera, com razão, inofensivo aquele protesto, que afinal se destinava a um vizinho e não a eles (SP, 35). Mas o tumulto do romance é dirigido contra os donos dos escravos, contra os colonizadores, tendo terminado com o arremesso de pedras, incluindo uma pela amiga de Antoinette, Tia, e com a destruição da casa pelo fogo, a morte de Pierre e consequente loucura de Annette: “A horrible noise swelled up, like animals howling, but worse. We heard stones falling on to the glacis...they set fire to the back of the house...Pierre is dead. He looked dead” (WSS, 20); “I’ll kill you if you touch me. Coward. Hypocrite. I’ll kill you” (WSS, 25). Já no exterior da casa Antoinette vê Coco, o papagaio. A tia-avó de Rhys tinha um papagaio que ela adorava e que repetia: “‘Que est là?’ He cackled, and answered himself: ‘Chere cocotte. Chere cocotte’” (Pizzichini, 2009: 27).

Antoinette conta-nos, à semelhança de Rhys, que: “Our parrot was called Coco, a green parrot. He didn’t talk very well, he could say Qui est là? Qui est là? And answer himself Ché Coco, Ché Coco” (WSS, 22). Mas ver um papagaio a arder é um mau presságio, sobretudo para o povo Dominicano que tão fervorosamente acreditava em magia e que, tal como Meta, temia e desconfiava de tudo.

“When I first knew I was to be sent to the convent as a day scholar I was very frightened. I cried, shrieked, clung to my mother and licked up such a fuss that I didn’t go” (SP, 63) mas depressa muda de opinião em relação ao convento e aprende a gostar das práticas católicas e tenta colocá-las em ação. A superiora do convento deu-lhe aulas extra de Francês e música (SP, 64). Rhys fica tão fascinada que pensava no “convent as a safe place – there I would live happily” (SP,65). O mesmo acontece com Antoinette. Inicialmente não quer ir para o convento “The first day I had to go to the convent, I clung to Aunt Cora as you would cling to life if you loved it” (WSS, 26), teme as outras crianças “At each crack I jumped and my hands began to sweat...The girl said, ‘Look the crazy girl, you crazy like your mother...’” (WSS, 27), depois acha o convento o seu refúgio “The convent was my refuge, a place of sunshine” (WSS, 31).

Devido a umas quezílias familiares Rhys deixa de poder estar em contacto com a sua tia-avó Clarice de quem tanto gostava e que tanto gostava dela e, sobretudo, a entendia e aceitava. Dedicava o seu tempo a ler, sobretudo romances ingleses e Inglaterra passa a ser um sonho de “*glamour and excitement*” (Angier: 1992: 21). No convento, a nova professora de literatura coloca-a em contacto com a poesia, sobretudo a francesa (o que explica a proximidade que a escritora revela mais tarde nas suas influências literárias) e Rhys começa a escrever poemas no seu diário. Passar para o papel as suas frustrações, as suas dúvidas, incertezas, receios, era terapêutico e depois de escrito a sua tristeza passava (Angier, 1992: 23).

Rhys fica em regime de internato no convento porque os seus pais vão passar um mês a Inglaterra. Esta ideia agradou-lhe porque três amigas estavam na mesma situação. Hélène, Germaine e Louise de Plana, as amigas

de Rhys são as que Antoinette encontra no convento. “Hélène has perfect hair and Germaine perfect deportment, but Antoinette’s favourite is Louise. Louise is her connection to happiness” (Angier, 1992: 25). Mas os pais de Rhys regressam tristes da viagem uma vez que não há nenhuma ligação com Inglaterra, sobretudo para o seu pai. Rhys é a seguinte a viajar para Inglaterra, como todos os descendentes dos colonos de Dominica e como os seus irmãos mais velhos. Mas, ao contrário dos outros, Rhys sentia que não ia exclusivamente para lá para estudar. Ela sentia que estava a ser mandada embora para que de alguma maneira o seu carácter pudesse ser alterado, pois a sua mãe tinha muitas preocupações quanto ao seu futuro devido aos comportamentos desajustados que ela demonstrava. A sua tia Clarice torna-se sua tutora e vai com ela para Inglaterra, mas nunca de deram bem, Clarice, diz Angier, torna-se na madrasta má de Rhys (Angier, 1992: 34). Quando parte para Inglaterra sabe imediatamente que a sua infância em Domina terminara “Already all my childhood, the West Indies, my father and mother had been left behind; I was forgetting them. They were the past” (SP, 76).

A viagem para Londres foi feita de navio e a travessia do Sargasso Sea marcou a transição entre a sua infância e a sua adolescência, a passagem de Dominica (associada ao calor, ao calor das pessoas, às cores fortes, à natureza selvagem) para Londres (fria, cinzenta): “The ship’s crossing of the Sargasso Sea...signalled the end of the warmth that Rhys had grown up in. Cold descent...She could not stop shivering” (Pizzichini, 2009: 47). Quando Antoinette faz a mesma viagem as suas sensações são as mesmas que as da autora: “When I woke up it was a diferente sea. Colder. It was that night, I think, that we changed course and lost our way to England. This cardboard house where I walk at night is not England” (WSS, 118). Este sentimento de desilusão da personagem é o mesmo que Rhys tem ao chegar a Londres. Rhys idealizara uma cidade excêntrica, cheia de atrações, de pessoas interessantes, através das suas leituras e do que lhe era dito enquanto criança:

I thought a great deal about England, not factually but what I had read about it. I pictured it in the winter, a country covered with snow and ice but also with

millions upon millions of fires. Books, especially Dickens's, talked of hunger, starvation and poverty but very rarely of cold. So I concluded that either the English didn't feel the cold, which surely wasn't possible, or that everybody had a fire...I couldn't imagine being cold but hated the word (SP, 51).

Mas a verdade é que ela passou frio, fome, pobreza durante longos períodos da sua estadia em Londres.

O convento onde estudou tinha um currículo exigente e a escola passou a ser para Rhys como uma prisão. Esta prisão vai ser o sótão de Antoinette em WSS: "The dark corridors and heavy curtains found their way into her imagination and were transformed into Antoinette Cosway's attic in *Wide Sargasso Sea*" (Pizzichini 2009: 58).

Rhys decide lutar com todas as armas que possuía para continuar longe da família procurando trabalho como corista e altera o seu nome para Gray. Torna-se independente financeiramente, da família (com quem corta os laços), e passa a estar dependente dos homens que vai conhecendo. Só volta a ter contacto com os seus familiares quando regressa a Dominica para o funeral da mãe, episódio que retrata em *ALMM*.

Antoinette, como Rhys, trava uma luta pela sua independência, pela sua identidade, sobretudo quando está cativa na mansão de *Thornfield Hall*. Na sua cela, no sótão, sem saber quem é, sem ter um espelho onde se possa reconhecer, a única forma que encontra para se reencontrar consigo mesma é através do seu terceiro e último sonho: "*Now at last I know why I was brought here and what I have to do*" (WSS, 124). Este salto para o fogo, para a morte (que sabemos que a personagem tem apenas porque lemos *Jane Eyre*), é a forma de ela se libertar, de se vingar de tudo o que passou desde a infância. Este salto é a libertação que tanto autora como personagem buscam nas suas vidas.

## Conclusão

Na literatura existe sempre a possibilidade de o leitor fazer a sua própria interpretação do que lê. Os escritores por sua vez, e no caso concreto da autora em estudo, vão fazê-lo com outro objetivo. Jean Rhys leu e releu várias vezes o romance de Brontë de forma a poder encontrar uma forma de repor a verdade omitida em *Jane Eyre*. Numa das cartas que escreve para Diana Athill refere mesmo que o romance de Brontë é “only one side – the English side” mas que há sempre o outro lado “White West Indians...have a side and a point of view” (Windham, 1985: 297) o qual ela quer dar a conhecer, repondo assim a verdade omitida no romance britânico.

Ao ler *Jane Eyre*, Rhys sentiu que a sua história apenas retratava o casamento falhado entre uma mulher pertencente às colónias do império britânico e um britânico, transformando-o na vítima deste casamento entre as colónias e Inglaterra. Como mulher, como crioula, Rhys sentiu necessidade de repor a verdade, contando a história da crioula de *Jane Eyre*, mostrando o lado colonial e dando voz a essa mulher, o que em momento algum acontece no romance de Brontë.

O processo de reescrita não foi fácil para Rhys por todas as adversidades que teve que ultrapassar durante esse período de seis anos. No entanto, consegue surpreender-nos com inovações no que diz respeito à estrutura/forma do romance (deixa de usar capítulos e usa secções), ao processo de narração (voz coletiva – narração alternada entre Antoinette, Rochester, Grace Poole e Antoinette), aos temas introduzidos (género, raça, identidade, poder, colonialismo) e, até mesmo, à questão autobiográfica, uma vez que neste romance, e noutros de sua autoria, Jean Rhys entrelaça a sua própria vida e experiência subjetiva com a ficção, numa tentativa de também ela se reconhecer, de encontrar a sua identidade, em paralelo com a busca efetuada pela sua mais reconhecida personagem – Antoinette.

A reescrita de romances canónicos é uma característica da pós-modernidade cujo objetivo principal é redefinir conceitos anteriores parodiando-



os, tal como Matei Calinescu afirma: “The modernist/postmodernist prevalence of rewriting as a technique of composition has prompted some scholars of contemporary literature to redefine parody” (apud Bertens, 1997: 245).

WSS (a versão que conhecemos) começou a ser escrito em 1957 e só em 1966 ficou completo, situando-se no período em que o modernismo formal surge (início do século XX). Mas, os seus primeiros contos e romances mostravam já indícios das características deste movimento entrelaçadas com as do seu sucessor – o pós-modernismo, destacando Rhys como uma escritora com uma visão bastante mais prolixa e complexa do que vários dos seus contemporâneos. Esse é um dos motivos que evidenciam o interesse suscitado pela sua obra e pela sua personagem patente nas inúmeras conferências que abordam a sua vida e a sua obra.

Ao longo desta dissertação destaquei alguns movimentos e metodologias da teoria crítica para demonstrar o polifacetado trabalho de escrita literária e de modos de indagação do mundo contemporâneo de Jean Rhys, a partir de uma visão feminista que continuamente se auto reflete, se auto interroga, interrogando o mundo fragmentado ao seu redor, nomeadamente evidenciando a rutura do mundo colonial.

Estas e outras questões destacadas nesta dissertação através de uma análise focada privilegiadamente em WSS, sendo profundamente complexas e fulcrais à modernidade merecem uma contínua reflexão.

# Bibliografia

## Bibliografia primária:

- Rhys, Jean, *Collected Short Stories*, W.W. Norton & Co., New York and London, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Jean Rhys: The Complete Novels*, W.W.Norton & Company, New York and London, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Smile Please: An Unfinished Autobiography*, Creative Aets Book Company, Berkeley, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Wide Sargasso Sea*, London and Stoughton, cop, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Wide Sargasso Sea*, Penguin, London, 1997.

## **Bibliografia secundária:**

- Angier, Carole, *Jean Rhys*, Penguin, London, 1992.
- Ashley, Kathleen, Gilmore, Leigh, Peters, Gerald (eds.), *Autobiography & Postmodernism*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1994.
- Belsey, Catherine and Moore, Jane, eds., *The Feminist Reader*, Macmillan, Basingstoke and London, (1989) 1997.
- Bertens, Hans, Fokkema, Douwe (eds), *International Postmodernism, Theory and Literary Practice*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, 1997.
- Bertens, Hans, *The Idea of the Postmodern: a History*, Londres, Routledge, 1995.
- Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Penguin, London, 1994.
- Carr, Helen, *Jean Rhys*, Northcote House, Plymouth, 1996.
- Childs, Peter, *Modernism*, Londres, Routledge, 2000.
- Eakin, Paul John, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, N.J.: Princeton University Press, Princeton, 1988.
- Falck, Collin, Myth, *Truth and Literature Towards a True Post-Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Fokkema, Douwe, *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega, 1931.
- Gibson, Andrew, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburg, U.P. 1996.
- Gilmore, Leigh, *Autobiographics: a Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.

- Haliloglu, Nagihan, *Narrating from the Margins: Self-Representation of Female and Colonial Subjectivities in Jean Rhys's Novels*, Amsterdam; New York, NY: Rodopi, 2011.
- Howells, Coral Ann, *Jean Rhys*, Harvester Wheatsheaf, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo & Singapore, 1991.
- Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1989.
- Iversen, Margaret, Hulme, Peter, Barker, Francis (eds.), *Colonial Discourse, Postcolonial Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1996.
- Macedo, Ana Gabriela (org.), *Género, Identidade e Desejo*, Cotovia, Lisboa, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Narrando o Pós-Moderno: Reescritas, Re-visões, Adaptações*, Centro de Estudos Humanísticos, Coleção Hespérides n.20, Braga 2008.
- Pizzichini, Lilian, *The Blue Hour: a Life of Jean Rhys*, Norton, New York and London, 2009.
- Rich, Adrienne, *On Lies, Secrets, and Silence*, W.W.Norton & Company, New York and London, 1995.
- Sass, Louis Arnorsson, *Madness and modernism: insanity in the light of modern art, literature, and thought*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1996.
- Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: From Charlotte Brontë to Doris Lessing*, Virago Press, London, 2011.
- \_\_\_\_\_, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture 1830 – 1980*, Virago Press, London, 1996.
- Sniader, Susan Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, Ithaca, 2002.

- Spivak, Gayatri, *A Critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of Vanishing Present*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999.
- Tiffin, Helen, Griffiths, Gareth, Ashcroft, Bill, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London, Routledge, 1998.
- Tiffin, Chris, Lawson, Alan (ed), *De-scribing Empire: Post-Colonialism and Textuality*, London, Routledge, 1994.
- Waugh, Patricia, *Practicing Postmodernism; Reading Modernism*, Londres, Edward Arnold, 1992.
- Windham, Francis, Melly, Diana (eds), *Jean Rhys: Letters 1931-1966*, Penguin, London, 1985.
- Young, Robert, *Postcolonialism: a Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_, *White Mythologies: Writing History and the West*, London, Routledge, 1995.

## Webgrafia

- Agustini, Márcia, “Bertha After Jean Rhys’s Wide Sargasso Sea: New Dilemas?”, *Intersecções*, ano 4, nº.1, maio 2011. [consult. 27-10-2011]. Disponível na internet: [http://www.anchieta.br/unianchieta/revistas/interseccoes/pdf/Interseccoes\\_Ano\\_4\\_Numero\\_1.pdf](http://www.anchieta.br/unianchieta/revistas/interseccoes/pdf/Interseccoes_Ano_4_Numero_1.pdf).
- Barthes, Roland, “The Death of the Author”, *UbuWeb Papers*, 1967. [consult. 16-09-2012]. Disponível na internet: [http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death\\_authorbarthes.pdf](http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf).
- Cappello, Silvia, “Postcolonial Discourse in Wide Sargasso Sea: Creole Discourse vs. European Discourse, Periphery vs. Center, and Marginalized People vs. White Supremacy”, *Journal of Caribbean Literature*, Junho 2009 [consult. 18-10-2012]. Disponível na internet: <http://www.thefreelibrary.com/Postclonial+discourse+in+Wide+Sargasso+Sea+%3A+Creole+discourse+vs....-a0219075718>.
- Ciolkowski, Laura, “Navigating the Wide Sargasso Sea: Colonial History, English Fiction, and British Empire”, *Twentieth Century Literature*, Vol.43, Nº 43 (Outono 1997), [consult. 03-09-2012]. Disponível na internet: <http://www.jstor.org/stable/441916>.
- Gates, Henry Louis “‘Race’, Writing, and Difference”, *Critical Inquiry* Vol. 12, No. 1, (Autumn, 1985), pp.243-261. [consult. 03-09-2012]. Disponível na internet: <http://www.jstor.org/stable/1343469>.
- Emery, Mary Lou, “Refiguring the Postcolonial Imagination: Tropes of Visuality in Writing by Rhys, Kincaid, and Cliff”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, Vol.16, Nº2 (Outono, 1997), [consult. 03-09-2012]. Disponível na internet: <http://www.jstor.org/stable/464363>.

- \_\_\_\_\_, “The Politics of Form: Jean Rhys’s Social Vision in *Voyage in the Dark Wide Sargasso Sea*”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 28, N°4 (Inverno, 1982), [consult. 07-03-2012]. Disponível na internet: <http://www.jstor.org/stable/441252>.
  
- Friedman, Susan Stanford, “‘Beyond’ Gynocriticism and Gynesis: The Geographics of Identity and the Future of Feminist Criticism”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, Vol.15, No.1 (Spring, 1996), [consult. 07-03-2012]. Disponível na internet: <http://jstor.org/stable/463970>.
  
- Gardiner, Judith Kegan, “On Female Identity and Writing by Women”, *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 2, Writing and Sexual Difference (Winter, 1981), [consult. 30-11-2011]. Disponível na internet: <http://www.jstor.org/stable/1343167>.
  
- Gregg, Veronica Marie, “Jean Rhys’s Historical Imagination: Reading and Writing the Creole”, *University of North Carolina Press*, Chapel Hill (1995) [consult: 25-04-2012]. Disponível na internet: <http://www.angelfire.com/hi/JeanRhys/identity.html>.
  
- Kineke, Sheila, “‘Like a Hook Fits an Eye’: Jean Rhys, Ford Madox Ford, and the Imperial Operations of Modernist Mentoring”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, Vol.16, No. 2 (Fall 1997), [consult. 30-11-2011]. Disponível na internet: <http://www.jstor.org/stable/464363>.
  
- Mellown, Elgin W., “Character and Themes in the Novels of Jean Rhys”, *Contemporary Literature*, Vol. 13, No. 4 (Autumn, 1972), [consult. 30-11-2011]. Disponível na internet: <http://www.jstor.org/stable/1207442>.
  
- Spivak, Gayatri, “Three Women’s Text and a Critique of Imperialism”, *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1, (Autumn, 1985), [consult. 18-05-2012]. Disponível na internet: <http://www.jstor.org/stable/1343469>.
  
- Wielewicki, Vera, “A Voz do Pós-Colonial em *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys”, *Diálogos*, DHI/PPH/UM, v.8, n.2, p.27-34, (2004). [consult. 26-10-2011]. Disponível na internet:

[http://www.uem.br/dialogos/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=185&path%5B%5D=pdf\\_163](http://www.uem.br/dialogos/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=185&path%5B%5D=pdf_163).

- Zimring, Rishona, “The Make-up of Jean Rhys’s Fiction, Novel”, *A Forum on Fiction*, Vol.33, No.2 (Spring, 2000), [consult. 07-03-2012]. Disponível na internet: <http://jstor.org/stable/1346080>.
- *The context of Wide Sargasso Sea: Social / political context, Caribbean culture and history*, [consult: 26-03-2012]. Disponível na internet: <http://www.crossref-it.info/textguide/Wide-Sargasso-Sea/29/1913>.





## Anexo



Hughes, Arthur, *April Love*, 1855-1856