



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

LUÍSA DE ASSIS VIEIRA

**O EU E A OUTRA DA COLONIZAÇÃO EM *JANE EYRE* E
*VASTO MAR DE SARGAÇOS***

GOIÂNIA
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Luísa de Assis Vieira

3. Título do trabalho

O EU E A OUTRA DA COLONIZAÇÃO EM JANE EYRE E VASTO MAR DE SARGAÇOS

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Luísa De Assis Vieira, Discente**, em 05/01/2024, às 09:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tarsilla Couto De Brito, Professora do Magistério Superior**, em 08/01/2024, às 07:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4300241** e o código CRC **67932BD0**.

LUÍSA DE ASSIS VIEIRA

**O EU E A OUTRA DA COLONIZAÇÃO EM *JANE EYRE* E
*VASTO MAR DE SARGAÇOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Mestra em Letras e Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Tarsilla Couto de Brito

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura Comparada e Estudos Culturais

GOIÂNIA
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Vieira, Luísa de Assis

O eu e a outra da colonização em Jane Eyre e Vasto Mar de Sargaços [manuscrito] / Luísa de Assis Vieira. - 2023.
cxv, 115 f.: il.

Orientador: Prof. Tarsilla Couto de Brito.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

1. Literaturas de Língua Inglesa. 2. Literatura Pós-Colonial. 3. Colonialismo. 4. Literatura Caribenha. I. Brito, Tarsilla Couto de, orient. II. Título.

CDU 82.091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata Nº **26** da sessão de defesa de dissertação de **LUÍSA DE ASSIS VIEIRA** que confere o título de **Mestra** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **dezesesseis** dias do mês de **novembro** do ano de **dois mil e vinte e três**, a partir das **quatorze** horas, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "**IDENTIDADE E DIFERENÇA NO SILÊNCIO E NA LOUCURA DE BERTHA MASON/ANTOINETTE COSWAY EM JANE EYRE E WIDE SARGASSO SEA**". Os trabalhos foram instalados pela orientadora, **Profa. Dra. Tarsilla Couto de Brito** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação das demais membras da banca examinadora: **Profa. Dra. Tânia Ferreira Rezende** (PPGLL/FL/UFG), membra titular interna e **Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa** (PPGLitCult/UFBA), membra titular externa. Durante a arguição, os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da dissertação tendo sido a candidata **aprovada** pelas suas membras. Proclamados os resultados pela **Profa. Dra. Tarsilla Couto de Brito**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelas membras da banca examinadora, aos **dezesesseis** dias do mês de **novembro** do ano de **dois mil e vinte e três**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

O EU E A OUTRA DA COLONIZAÇÃO EM JANE EYRE E VASTO MAR DE SARGAÇOS



Documento assinado eletronicamente por **Tarsilla Couto De Brito, Professora do Magistério Superior**, em 16/11/2023, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tania Ferreira Rezende, Professora do Magistério Superior**, em 16/11/2023, às 16:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Júlia Morena Silva da Costa, Usuário Externo**, em 16/11/2023, às 16:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4151466** e o código CRC **A7131B46**.

Referência: Processo nº 23070.058349/2023-15

SEI nº 4151466

Dedico este trabalho à minha mãe, Lúcia, à minha irmã, Laura, e minhas avós, Laura e Maria Jacob.

AGRADECIMENTOS

À força divina que me sustenta e me inspira a ter fé todos os dias.

À minha mãe, Lúcia, que é minha maior fonte de admiração pelo ofício da docência e da pesquisa, e por sempre me incentivar a crescer.

Ao meu pai, Márcio, por me abraçar, mesmo que de longe, a cada oração.

Ao meu padrasto, Nelson, por acolher meus sintomas e me levar para a terapia, que salvou a minha vida.

Aos meus irmãos: Laura, por ser tão presente em minha vida e me ajudar a ser forte nos momentos mais desafiadores, e a aproveitar os instantes passageiros e preciosos que chamamos de felicidade; Matheus, por todo seu carinho, afeto e o abraço mais gostoso.

Ao meu companheiro Geraldo, que me escolhe todos os dias. Obrigada por segurar minha mão nas tempestades de ansiedade, e por me abraçar e amar.

À minha orientadora, professora Dra. Tarsilla Couto de Brito, a quem admiro imensamente. Obrigada por acolher minha escrita com tanta dedicação, presença e olhar atento.

Às minhas amigas, amigos, familiares e professoras/professores que, direta ou indiretamente, estiveram presentes e torceram por mim ao longo deste processo.

Agradeço especialmente ao Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca, que escolheu meu projeto para compor o quadro discente do Programa, e que me deu as primeiras orientações no processo de qualificação.

RESUMO

Esta dissertação propõe a leitura do romance inglês *Jane Eyre* (1847) e do romance caribenho *Vasto Mar de Sargaços* (1966), com o objetivo de traçar uma análise da representação feminina colonizada da personagem Bertha Mason/Antoinette Cosway ao longo das duas obras. Partimos da análise de que a narração da protagonista Jane reforça o estereótipo da mulher colonizada e corrobora para que o leitor construa a imagem de uma Bertha louca, violenta e desumanizada. Por outro lado, a escritora dominicana Jean Rhys constrói um romance cuja narrativa central é feita pela voz de Bertha/Antoinette, de maneira que a imigrante garante seu espaço de fala e pode contar aquilo que ficou confinado no sótão de Thornfield Hall. A metodologia a que se recorreu para realizar o trabalho foi a literatura comparada. Para fundamentar as análises propostas, o texto aborda produções científicas sobre o tema, a saber: Gabriela Souza Pinto (2017) Danielle Marques (2010); Ana Maria Zukoski e Wilma dos Santos Coqueiro (2017). Também lança mão de produções teórico-críticas e estudos acerca de identidade, colonialismo e estudos pós-coloniais, tais como: *Retrato do Colonizado Precedido Pelo Retrato do Colonizador* (MEMMI, 2007); *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (GILBERT & GUBAR, 2000); e *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures* (ASHCROFT et al., 2002). Ao final, apresentamos argumentos que sustentam que a narração de Jane Eyre desumaniza Bertha, e que em *Vasto Mar de Sargaços*, Antoinette conta ao leitor o que está por trás da desumanização de Bertha Mason.

Palavras-chave: Literaturas de Língua Inglesa. Literatura Pós-Colonial. Colonialismo. Literatura Caribenha.

ABSTRACT

This dissertation proposes the reading of the English novel *Jane Eyre* (1847) and the Caribbean novel *Wide Sargasso Sea* (1966), with the aim of tracing an analysis of the colonized female representation of the character Bertha Mason/Antoinette Cosway throughout the two works. We start from the analysis that the narration of the protagonist Jane reinforces the stereotype of the colonized woman and corroborates for the reader to build the image of a crazy, violent and dehumanized Bertha. On the other hand, the Dominican writer Jean Rhys constructs a novel whose central narrative is made by the voice of Bertha/Antoinette, so that the immigrant guarantees her space of speech and can tell what was confined in the attic of Thornfield Hall. The methodology used to carry out the work was comparative literature. To support the proposed analysis, the text addresses scientific productions on the subject, namely: Gabriela Souza Pinto (2017); Danielle Marques (2010); Ana Maria Zukoski, and Wilma dos Santos Coqueiro (2017). It also makes use of theoretical-critical productions and studies on identity, colonialism and postcolonial studies, such as *Portrait of the Colonized Preceded by the Portrait of the Colonizer* (MEMMI, 2007); *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (GILBERT & GUBAR, 2000); and *The Empire Writes Back: Theory and practice in postcolonial literatures* (ASHCROFT et al., 2002). Ultimately, we present arguments that *Jane Eyre's* narration dehumanizes Bertha, and that in *Vast Sea of Sargassos*, Antoinette tells the reader what lies behind Bertha Mason's dehumanization.

Keywords: English Language Literatures. Postcolonial Literature. Colonialism. Caribbean Literature.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: CAMINHOS DA CRÍTICA LITERÁRIA À COLONIZAÇÃO.....	14
1.1 Wellek, Said, Kilomba e Spivak	19
1.2 Jean Rhys e a reescrita de denúncia	32
CAPÍTULO 2: <i>JANE EYRE</i>: A PERSONAGEM E A NARRADORA	37
2.1 Quem é a personagem Jane Eyre?	41
2.2 Desconfiar da narradora	48
2.3 Bertha Mason segundo Jane Eyre	59
CAPÍTULO 3: VASTO MAR DE SARGAÇOS	79
3.1 Bertha Mason segundo Antoinette.....	81
3.2 a falácia da retórica colonizadora.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação é resultado da trajetória acadêmica no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (PPGLL FL UFG), na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade. A pesquisa desenvolvida aqui pretende continuar e aprofundar os resultados obtidos no trabalho final do Curso de Especialização em Estudos Literários e Ensino de Literatura do PPGLL UFG, orientado pela professora Dra. Neuda Alves do Lago. Na ocasião, investigou-se o desenvolvimento da identidade da personagem Bertha Mason, no romance vitoriano *Jane Eyre* e na adaptação fílmica homônima, dirigida por Cary Fukunaga e lançada pela BBC em 2011, para fins de análise comparativa entre o romance e a adaptação, com base nos estudos intersemióticos.

O objeto de investigação desta dissertação constitui-se na mesma personagem da pesquisa anterior, que teve sua origem no romance *Jane Eyre*, escrito pela inglesa Charlotte Brontë e publicado pela primeira vez em 1847 na Inglaterra. Desta vez, o foco continua sendo Bertha Mason, tendo como ponto de partida o romance *Vasto mar de Sargaços*, escrito pela dominiquesa Jean Rhys e lançado em 1966 no Caribe. Os dois romances foram escritos e publicados em língua inglesa, em épocas e contextos muito distintos. E, para fundamentar a análise, faremos a leitura crítica de *Jane Eyre* como um recurso comparativo para analisar a estratégia narrativa de Jean Rhys, que, conforme cartas da autora durante seu processo criativo, buscou dar voz ativa à personagem aprisionada pela narração de Jane.

A pesquisa tem como objetivos específicos destacar os aspectos racistas (SAID, 1993) presentes no romance *Jane Eyre*, no tocante ao aprisionamento da imigrante mestiça Bertha Mason; e ainda analisar o romance *Vasto Mar de Sargaços* a partir de uma estratégia de leitura pós-colonial (ASHCROFT et al, 2002). Como objetivo geral, visamos apresentar partes do romance *Jane Eyre* que corroboram para a tese de que a narração em primeira pessoa de Jane parte de um ponto de vista imperialista e racista, e que por isso a personagem Bertha Mason é coisificada e marginalizada no romance, tornando-se uma outra no ponto de vista colonialista.

O trabalho é dividido em três capítulos, além desta apresentação e das

considerações finais. No capítulo 1, *Caminhos da crítica literária à colonização*, fazemos o levantamento bibliográfico que fundamenta teoricamente o nosso trabalho, a partir dos autores Renée Wellek (1994), Edward Said (2011), Grada Kilomba (2019), Gayatri Dpivak (2010; 2019) e Jean Rhys (1998). Além disso, trazemos reflexões acerca do imperialismo e do colonialismo, com foco nas violências cometidas pelos britânicos em suas viagens que visavam a conquista e dominação de terras além-mar. Também fazemos um levantamento de cartas selecionadas da autora dominicana Jean Rhys, que justificam e fundamentam a necessidade e importância da resposta pós-colonial de *Vasto Mar de Sargaços* a *Jane Eyre*.

No capítulo 2, *Jane Eyre: a personagem e a narradora*, analisamos o romance de Charlotte Brontë considerando o ponto de vista da narradora em primeira pessoa Jane, bem como a contextualização e desenvolvimento desta personagem dentro da narrativa. Para isso, usamos como aporte teórico os preceitos de Todorov (2006) sobre teoria narrativa. Em seguida, analisamos a maneira como o discurso imperialista de Jane racializa e objetifica Bertha Mason, transformando-a em uma figura desumanizada e violenta.

Por fim, no capítulo 3, *Vasto Mar de Sargaços*, falamos sobre o discurso violento e opressor do colonizador, partindo do ponto de vista de Edward Rochester no romance de Jean Rhys. Também apresentamos as estratégias narrativas da romancista dominicana para permitir que Bertha Mason conte sua própria história e converse com o leitor de dentro do sótão e sob seu ponto de vista em Thornfield Hall.

CAPÍTULO 1

CAMINHOS DA CRÍTICA LITERÁRIA À COLONIZAÇÃO

O romance de Brontë caracteriza-se como um romance de formação do século XIX, na Inglaterra Vitoriana, período em que as mulheres tinham sua liberdade cerceada e seus direitos limitados e constantemente vigiados por um sistema patriarcalista. Por isso, quando a obra de Brontë foi publicada pela primeira vez em 1847, e até a terceira edição, em abril de 1848, a autora utilizou o pseudônimo masculino Currer Bell. A narrativa é apresentada do ponto de vista da narradora em primeira pessoa e protagonista homônima do romance.

Na época de seu lançamento, *Jane Eyre* rendeu duras críticas quanto ao conteúdo de sua narrativa. Dentre essas críticas, como destacou Bruno Gambarotto (2018, p. 527),

[à] época de seu lançamento, *Jane Eyre* recebeu críticas que sugeriam o “comportamento baixo” dos protagonistas. Charlotte mostrou-se particularmente afetada por nota da *Mirror of Literature, Amusement and Instruction* [...], que acusava o romance de ataque à moral cristã e de incorporar o ‘espírito inquieto de insubordinação’ próprio aos tempos. Em dezembro de 1848, o romance seria associado ao cartismo inglês (movimento de luta pela inclusão política da classe operária) e ao processo revolucionário que, a partir da França, se alastra pelo continente, na chamada Primavera dos Povos.

É de se esperar que um romance cuja narrativa seja conduzida por uma narradora e protagonista feminina, na representação de uma preceptora no início do século XIX que se apresenta como uma jovem que confronta as morais cristãs, seja criticado e duramente questionado pela crítica (à época, constituída por uma comunidade masculina e restrita), pois *Jane Eyre*, apesar de ser um romance recheado de referências bíblicas e passagens que simbolizam o fundamentalismo cristão, traz uma mulher que questiona e muitas vezes até duvida do sobrenatural pregado pelo cristianismo.

Porém, ainda que levando em consideração a trajetória pela busca de emancipação feminina vivenciada pela protagonista Jane, a motivação para realizar esta pesquisa surge dos gritos de Bertha Mason, a “louca do sótão” (GILBERT & GUBAR, 2009) de Thornfield Hall, local em que se passa grande parte do romance. Ao longo da trama, o público leitor depara-se com uma figura aparentemente

perigosa e animalesca, quase uma assombração na casa de Rochester, onde Jane trabalha como preceptora. Quando essas duas personagens começam a compartilhar um sentimento amoroso, coisas estranhas passam a acontecer na casa, principalmente durante a noite: o sobrenatural instaura-se com sons de risadas estridentes, objetos sendo lançados e até incêndios isolados, trazendo elementos góticos à narrativa, como a ambientação em locais sombrios e isolados (a exemplo do Quarto Vermelho e da mansão Thornfield Hall); o terror e suspense que são atrelados à presença do sobrenatural a partir de vultos, aparições e risadas que sugerem a presença do demônio na mansão); bem como a autodescrição de Jane como uma personagem solitária, órfã e incompreendida.

Ao leitor é revelado que a figura monstruosa se trata, na verdade, de Bertha, esposa de Rochester, a quem ele tomou como mulher no Caribe e levou para viver com ele na Inglaterra, sua terra natal. A mulher passa a viver aprisionada no sótão da residência e faz breves aparições ao longo de toda a narrativa de Brontë, sempre apresentada como a louca do sótão e a imigrante perigosa e selvagem, repetindo assim, a figura feminina e sem direito à voz, que sofre diversas violências advindas do fato de ser uma mulher mestiça e do processo de colonização.

É importante salientar que as breves e potentes aparições de Bertha, assim como os “gritos estridentes” e as “risadas demoníacas” são interpretações de Jane sobre a personagem. Não podemos ignorar o fato de que a narração coloca o leitor diante de uma mulher branca, europeia e jovem em busca de ascensão social e consolidação de laços sociais através do matrimônio. A partir do momento em que Jane percebe a disposição de Rochester em flertar com ela, e após surgir um afeto mútuo entre os dois, percebemos uma mudança em sua narração e até uma disposição a enfrentar possíveis pretendentes. No capítulo 16, por exemplo, Jane vê a presença da bela e jovem Blanche como uma possível ameaça, conforme desabafou mais tarde com Rochester.

Em *Vasto Mar de Sargaços*, por sua vez, Jean Rhys narra os acontecimentos da vida de Antoinette Cosway, desde a infância na Jamaica até o casamento com um britânico (que permanece anônimo durante toda a obra, apesar de sabermos que se trata de Edward Rochester, do romance de Charlotte Brontë). Após o casamento, Antoinette é levada para a Inglaterra e mantida aprisionada no sótão, alienada do mundo externo e de sua própria identidade, recebendo um novo nome: Bertha Mason. O livro de Rhys levanta a temática do choque entre culturas,

além dos desafios de mulheres em se posicionarem socialmente dentro de uma lógica colonizadora, evidenciando a misoginia e a racialização dos corpos – características que são eixos fundamentais da colonização.

Considera-se que o romance de Rhys “foi elaborado como uma estratégia ficcional de dar voz à personagem Bertha Mason, a ‘louca do sótão’ do romance *Jane Eyre*, da escritora inglesa Charlotte Brontë” (MARQUES, 2010, p. 223). Em linhas gerais, o livro contextualiza a trajetória da personagem na relação entre colonizador e colonizado, construindo um fluxo narrativo que mostra, progressivamente, as consequências desta relação na vida da protagonista Antoinette/Bertha.

Vasto Mar de Sargaços situa-se num período de emancipação e libertação dos povos escravizados na Jamaica. Em 1808 a Lei Abolicionista foi aprovada. Mesmo assim, o Ato de Emancipação entrou em vigor somente em 1834, aprovado pelo Parlamento Britânico e a liberdade se deu em 1838. Considerando essa linha do tempo, compreendemos o início atribulado do romance de Rhys: Antoinette era uma criança, filha de um senhor de escravos que se vê obrigado a fugir após o Ato de Emancipação, devido as constantes ameaças advindas da comunidade local.

Conforme Rhys menciona em uma das cartas selecionadas pela professora e pesquisadora Judith Raiskin (1999) em livro que reúne importantes textos críticos sobre *Vasto Mar de Sargaços*, seu desejo era que do casamento até a morte de Antoinette não passasse tempo demais. Apesar de no romance não haver menção direta a nenhuma data, temos indícios dos processos de liberação dos escravos, além de marcas do discurso pós-colonial de Jean Rhys, como estratégia ficcional de criticar o discurso colonizador e imperial inglês que aprisiona Bertha em *Jane Eyre*.

Para cumprir com os objetivos propostos, lançaremos mão dos fundamentos da metodologia da literatura comparada, para que seja possível analisar, de maneira comparativa, os aspectos culturais existentes nas duas obras que compõem o objeto desta dissertação. É importante destacar que a Literatura Comparada enquanto método de estudo começou a ser discutida no século XIX, no contexto epistemológico do cientificismo e no contexto histórico do nacionalismo e neocolonialismo europeu, como fundamentado por René Wlellek (1994) no texto *A crise da literatura comparada*, no volume *Literatura Comparada: textos fundadores*, organizado por Coutinho e Carvalhal.

Nesse sentido, a literatura comparada veio pela necessidade de comparar

culturas e nacionalidades, tendo como ponto de partida as obras literárias. Além disso, os grandes impérios em expansão encontravam, a partir desse método, a oportunidade de responder às perguntas: que povos são esses que eu domino? Diante da minha civilização, quem são esses povos primitivos? Nesse sentido, ainda de acordo com Wellek, do ponto de vista imperialista, só se comparava literaturas de línguas diferentes – afinal, as colônias dos grandes impérios eram suas extensões e, a partir do momento em que seu domínio se dava também do ponto de vista linguístico, se tornavam a mesma nação.

Para Sandra Nitrini (2021, p. 20), no livro *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*, o século XIX configura-se como “o marco temporal de sua instituição como uma atividade intelectual mais cultivada e, também, como uma disciplina acadêmica no contexto europeu”. A autora diz, ainda, que

Convém lembrar que o termo “literatura comparada” surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda a Europa. Portanto, desde suas origens, a literatura comparada acha-se em íntima conexão com a política. (NITRINI, 2021, p. 21)

Nessa relação tão próxima com a política, um termo recorrente nos primeiros estudos de literatura comparada é a “influência”, criticado por Wellek em seu texto, por ser um termo que evoca as relações de poder determinadas pelo movimento nacionalista dentro do imperialismo. Tradicionalmente, segundo a noção de influência, a literatura comparada se ocupava de determinar quem influenciou quem, como se houvesse uma fonte primária. Nesse sentido, Wellek (1994) propõe uma nova metodologia de comparação. Por isso, para o autor,

A literatura comparada surgiu como uma reação contra o nacionalismo limitado de muitos estudos do século XIX, como um protesto contra o isolacionismo de muitos historiadores da literatura francesa, alemã, italiana, inglesa, etc. Foi frequentemente cultivada por homens que se posicionavam nas fronteiras entre nações ou, pelo menos, nos pontos limites de uma nação. [...] Mas este desejo genuíno de servir como mediador e conciliador entre nações foi frequentemente encoberto e distorcido pelo nacionalismo fervoroso da situação na época. (WELLEK, 1994, p. 112-113)

Nesse mesmo caminho, Aldriadge, no texto *Propósitos e perspectivas da literatura comparada*, concorda com a ampliação das esferas comparativas a partir

desse método, ao passo que

Concorda-se atualmente que a literatura comparada não compara literaturas nacionais, no sentido de se contrapor uma a outra. Ao invés disso, ela fornece um método de ampliação de perspectiva na abordagem de obras literárias isoladas – uma maneira de se olhar para além das estreitas fronteiras nacionais, a fim de que sejam discernidos movimentos e tendências nas diversas culturas nacionais e de que sejam percebidas as relações entre a literatura e as demais esferas da atividade humana. (ALDRIADGE, 1994, p. 255).

É nesse sentido que a presente dissertação utiliza o método comparativo para fazer a leitura e análise das obras *Jane Eyre* (BRONTË, 2018) e *Vasto Mar de Sargaços* (RHYS, 2012). Não temos a intenção de sobrepor uma obra à outra, ou identificar níveis de influência. Nosso objetivo concentra-se em verificar como se dá a construção da personagem Bertha Mason/Antoinette Cosway nas duas obras, levando em consideração os aspectos colonialistas do século XIX. Como resultado, esperamos corroborar a hipótese de que a obra de Jean Rhys apresenta-se como uma resposta pós-colonial e uma crítica ao imperialismo britânico que aprisionou a personagem Bertha no sótão de Thornfield Hall, e como uma forma de melhor educar seus leitores na lógica colonizadora.

Nesse contexto, ler e escrever sobre uma personagem aprisionada no sótão pelo próprio marido, impedida de viver dignamente e de expressar sua individualidade, tendo inclusive seu nome alterado, abre espaço para reflexões e debates não só do ponto de vista da teoria e crítica literária, mas também da realidade vivenciada por nós, mulheres.

O interesse por essa temática e pelo diálogo entre os dois romances que compõem o *corpus* desta dissertação teve início ainda na minha graduação em Letras: inglês, durante a disciplina Literaturas de Língua Inglesa ministrada pela Profa. Dra. Dilys Karen Rees. A leitura de *Jane Eyre* direcionou meu olhar para a força e a determinação de Jane, protagonista e narradora em primeira pessoa que conta os acontecimentos desde a sua infância como criança órfã, até a sua maturidade e a concretização do casamento, sendo que, nesse espaço de tempo, ela precisou lutar contra o pesado fardo de ser uma mulher nos padrões vitorianos.

Por outro lado, a leitura de *Vasto Mar de Sargaços* veio como um verdadeiro mergulho na personalidade angustiante da “louca do sótão” de Charlotte Brontë. A voz esganiçada e as risadas estridentes que dão o tom gótico ao primeiro romance,

aparecem, na narrativa de Jean Rhys, como o resultado de uma violência conjugal e patrimonial decorrente de um casamento sem amor e por puro interesse por parte de Rochester. Como veremos no desenvolvimento deste trabalho, a proposta de releitura feita pela dominicana Jean Rhys, leva em conta justamente o silenciamento de uma personagem tão importante para a estrutura de *Jane Eyre*.

1.1 Wellek, Said, Kilomba e Spivak

Com base nos estudos de Edward Said, especialmente na leitura de sua obra *Cultura e Imperialismo*, buscamos compreender de que maneira as expansões dos grandes impérios, por meio das ditas descobertas explorações de terras distantes, resultou no que se conhece como imperialismo e colonialismo, e como as narrativas de romance refletem essas relações.

Antes de iniciar essa discussão, é pertinente levantar algumas considerações acerca dos conceitos imperialismo e colonialismo. Ambos se relacionam à dominação política de uma nação dominante sobre outra ou outras. Por um lado, o imperialismo pode ser entendido como “a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante” (SAID, 2011, p. 42). Ou seja, um conjunto de práticas culturais, políticas e econômicas que têm como objetivo a expansão de um território. Essa expansão territorial implica também na expansão política, econômica e cultural de uma nação, cujos poderes se sobrepõem aos territórios dominado.

Por outro lado, o colonialismo é “quase sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes” (Idem), de maneira que implica em atos de violência extrema – como roubos, assassinatos, estupros e expropriação de patrimônio material e imaterial para tomar o poder sobre populações vulneráveis em termos de força.

Ainda no início do livro, na introdução, Said adverte o público leitor quanto ao seu método de abordagem dos eixos principais que baseiam seu estudo – cultura e imperialismo. Assim, ele escreve: “meu método é focar ao máximo possível algumas obras individuais, lê-las inicialmente como grandes frutos da imaginação criativa ou interpretativa, e depois mostra-las como parte da relação entre cultura e império.” (SAID, 2011, p. 24)

A relação entre a escrita de romance e os aspectos sociais e culturais que

o contextualizam são uma das bases das abordagens de Said, e também o que nos inspira a traçar esse caminho em relação a *Jane Eyre* e *Vasto Mar de Sargaços*. Nesse contexto, levamos em consideração o fato de ambos os romances darem brechas para investigarmos aspectos coloniais e pós-coloniais, tendo como fio condutor dessas duas abordagens as configurações culturais decorrentes da violência colonialista.

Salientamos que partiremos do ponto de vista do imperialismo europeu, mais precisamente o britânico, considerando sua expansão política, econômica e cultural para dominar e se situar em outros territórios. Esse espírito “explorador” e expansionista abriu as portas para

[a]s ideias de levar a civilização a povos bárbaros ou primitivos, a noção incomodamente familiar de que se fazia necessário o açoitamento, a morte ou um longo castigo quando “eles” se comportavam mal ou se rebelavam, porque em geral o que “eles” melhor entendiam era a força ou a violência; “eles” não eram como “nós”, e por isso deviam ser dominados. (SAID, 2011, p. 9-10)

Essa separação entre nós e eles, a caracterização dos povos originários dos países “menos desenvolvidos” como os outros, resultam de uma questão de identidade, sendo que sua construção é não somente simbólica, mas também social. No caso do modelo de dominação imperialista, essas consequências foram o silenciamento e até a extinção de culturas consideradas inferiores e a tentativa constante de dominação de povos que eram representados como bárbaros pelos grandes impérios em expansão.

A partir do momento em que uma nação, com seus poderes políticos e econômicos se propõe a atravessar fronteiras terrestres e ultramarinas para expandir seu território, ela se posiciona como dominante, de maneira que os territórios sobrepostos tornam-se “os outros”, o que demonstra a noção de identidade. E essa questão identitária corrobora também para os movimentos culturais e de resistência das colônias, o que se revela a partir das narrativas:

O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos. Mais importante, as grandiosas narrativas de emancipação e esclarecimento mobilizaram povos do mundo colonial para que se erguessem e acabassem com a sujeição imperial; nesse processo, muitos europeus e americanos também foram instigados por essas histórias e seus respectivos protagonistas, e também eles

lutaram por novas narrativas de igualdade e solidariedade humana. (SAID, 2011, p. 11)

Nesse contexto de domínio e exploração, acontece a violência contra a identidade dos povos originários do território almejado pelo império. Essa violência se dá pelo fato de que, como apontou Kathryn Woodward no texto *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*, “essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas.” (WOODWARD, 2020, p. 8). Assim, há a disparidade entre o eu colonizador e o outro colonizado, que formam a base da nossa discussão principal, que é a maneira como a narração de Jane Eyre representa Bertha Mason como a outra.

Nesse contexto imperialista, Edward Said, em sua obra *Cultura e Imperialismo*, pontua:

Usarei o termo “imperialismo” para designar a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante; o “colonialismo”, quase sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes. Como diz Michael Doyle: “O império é uma relação, formal ou informal, em que um Estado controla a soberania política efetiva de outra sociedade política. Ele pode ser alcançado pela força, pela colaboração política, por dependência econômica, social ou cultural. O imperialismo é simplesmente o processo ou a política de estabelecer ou manter um império.” (SAID, 2011, p. 42)

Ao lançar mão das palavras do autor Michael Doyle, Said reforça sua definição para esses dois termos que são centrais para os estudos acerca das relações de dominação e exploração após as mudanças do século XIX. Nesse sentido, o imperialismo determina as atitudes tomadas e as ações praticadas pelas nações dominantes, enquanto o colonialismo, em sua origem, é o meio de manutenção das políticas do império, por meio do estabelecimento das colônias.

Nesse contexto, as colônias são agrupamentos de pessoas vindas de outros territórios que se instalam nos locais visados pelos impérios em ascensão. Elas tinham o papel de regular e de manter o domínio imperial, em suas práticas e de

maneira simbólica. Pois, a partir do momento em que um território se tornava colônia, ele se tornava propriedade do poder imperial.

E Said pontua ainda que,

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como “raças servis” ou “inferiores”, “povos subordinados”, “dependência”, “expansão” e “autoridade”. E as ideias sobre a cultura eram explicitadas, reforçadas, criticadas ou rejeitadas a partir das experiências imperiais. (SAID, 2011, p. 43)

Em relação às colônias, o discurso imperial utilizava dos termos destacados por Said, para legitimar sua posição de domínio e controle político, para então justificar a violência cometida nas colônias. Afinal, os colonizadores tentavam mascarar a violência como uma tentativa de domesticar os povos que eram representados como selvagens e provenientes de raças inferiores, como se estivessem fazendo o favor de levar o progresso e a visão imperial de mundo desenvolvido. Perpetuavam

As ideias de levar a civilização a povos bárbaros ou primitivos, a noção incomodamente familiar de que se fazia necessário o açoitamento, a morte ou um longo castigo quando “eles” se comportavam mal ou se rebelavam, porque em geral o que “eles” melhor entendiam era a força ou a violência; “eles” não eram como “nós”, e por isso deviam ser dominados. (SAID, 2011, p. 10)

Para além de explorar novos territórios e impor a civilização ocidental ao mundo visto por eles como selvagem, a maioria das grandes potências europeias visava a possibilidade de exploração da terra, descoberta de novas matérias-primas para criação de novos produtos que pudessem ser convertidos em valor de mercado e lucro. Assim, na segunda metade do século XIX (SAID, 2011) começaram a surgir as *plantations*, sistemas de exploração das terras das colônias, principalmente nas Américas, “que consistia em quatro características principais: grandes latifúndios, monocultura, trabalho escravizado e exportação para a metrópole. Esse sistema criava ainda uma estrutura social de dominação centrada na figura do proprietário do latifúndio, o senhor, que controlava tudo e todas/os ao seu redor.” (KILOMBA, 2019, p. 29)

Assim, as colônias passavam a ser, para além da expansão territorial dos grandes impérios, locais de cultivo e produção que visava o lucro e a manutenção do trabalho escravo. A partir deste ponto, teremos como foco as relações subjetivas que existiam nas *plantations*, em relação ao projeto colonial de anular identidades em detrimento de fazer crescer seu poder e manter sua cultura idealizada como elevada.

Em seu livro *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano*, traduzido e publicado em 2019 no Brasil pela primeira vez pela Cobogó Editora, a teórica, escritora e artista afro-portuguesa Grada Kilomba reúne relatos de mulheres que vivenciam o racismo em seu cotidiano, e parte de um ponto de vista do meio acadêmico e da descolonização do conhecimento para analisar os relatos.

O livro em questão é uma obra valiosa para os estudos acerca do lugar que é oferecido aos corpos negros e colonizados, principalmente para as mulheres que vivem essas situações. Kilomba parte do princípio da fala, levantando questionamentos que levam o público leitor a se indagar: quem tem o direito à fala? Quem é capaz de produzir e divulgar o conhecimento científico? Essas perguntas, quando feitas no contexto dos grandes centros reguladores do conhecimento (a saber, os grupos majoritariamente brancos, masculinos e patriarcais, que refletem e reproduzem o discurso colonial direta ou indiretamente), nos levam à pergunta: quem é o outro colonizado? E quem pode contar sua história?

Na introdução de seu livro, Grada Kilomba afirma:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. [...] [E]nquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predetermined. (KILOMBA, 2019, p. 28)

Ao trazer as palavras iniciais da autora, percebemos a potência de exercer a voz narrativa, de poder ser protagonista e narrador/a de sua própria história. E ao refletir sobre isso, chegamos a um dos questionamentos mais importantes deste capítulo: quem pode narrar a história dos povos colonizados? Esse questionamento já coloca em dúvida quem deve ser o responsável por exercer o direito à fala e à individualidade das pessoas cujas subjetividades eram e ainda são suprimidas pelo poder imperial, repetindo um padrão milenar. Porque, no colonialismo, tudo o que

está presente nas terras a serem exploradas e violadas, passa a ser posse das grandes metrópoles.

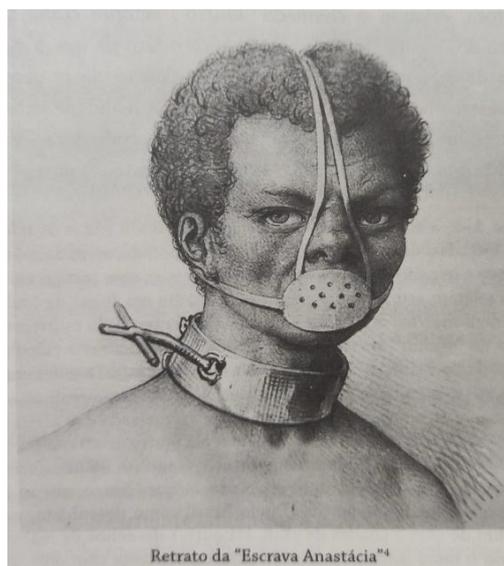
A pessoa que está em condição de colonizada passa a ser uma “outra”, pois está à margem do centro, ou seja, perde sua subjetividade e sua condição de ser humano com direitos a condições mínimas de bem-estar, para dar lugar àquele que se assume como “eu”. Nesse sentido, vemos emergir a disparidade entre “eu” e o “outro”, entre o sujeito e o objeto dentro do colonialismo. Como escreveu Said, em seu capítulo intitulado *Visão Consolidada*, no tópico *O nativo sob controle*:

se os nativos obstinadamente concretos são transformados de seres subservientes numa humanidade inferior, o colonizador é, da mesma forma, transformado num escriba invisível, cujo texto fala do Outro e, simultaneamente, insiste em seu caráter científico desinteressado e [...] no aprimoramento contínuo da condição, caráter e costumes dos primitivos, como resultado do contato entre eles e a civilização europeia. (SAID, 2011, p. 270-271)

Assim, os povos originários das colônias são exilados de todos os seus direitos, de sua identidade e humanidade. Não têm direito à palavra, passam a ser governados por pessoas que impõem outra cultura, outra língua e outros aspectos culturais, invalidando toda a história construída em sua origem.

Sobre isso, Grada Kilomba traz no primeiro capítulo, com o título *A Máscara: Colonialismo, memória, trauma e descolonização*, uma explanação sobre a “máscara do silenciamento”, cujo uso era imposto aos povos escravizados. O exemplo dado no livro remete aos povos originados do continente africano, e conta a história a partir de uma imagem da “escrava Anastácia”, que trabalhava em uma lavoura de cana-de-açúcar, onde as pessoas em situação de escravidão eram obrigadas a usar a máscara para que não ingerissem a cana ou outros alimentos cultivados nas fazendas. Conforme figura 1, retirada do livro:

Figura 1: Retrato da “Escrava Anastácia”



Fonte: KILOMBA, 2019, p. 34

Conforme advertido pela própria autora, apesar de os documentos históricos caracterizarem a máscara acima como um instrumento para impedir que pessoas escravizadas ingerissem alimentos cultivados, ela também carregava o símbolo do silenciamento ao cobrir a boca, órgão de comunicação verbal do corpo humano. Além disso, reforçava a ideia de sujeito x objeto, de posse e subserviência. Nesse contexto, nas palavras de Kilomba,

No racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial: “Elas/es querem tomar o que é Nosso, por isso Elas/es têm de ser controladas/os.” A informação original e elemental – “Estamos tomando o que é Delas/es” – é negada e projetada sobre a/o “Outra/o” – “elas/eles estão tomando o que é Nosso” –, o *sujeito negro* torna-se então aquilo a que o *sujeito branco* não quer ser relacionado. Enquanto o *sujeito negro* se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano. (KILOMBA, 2019, p. 34).

A fotografia na figura 1 carrega a carga do silenciamento imposto aos povos colonizados e escravizados, reflexo da barbárie da colonização e das expansões marítimas. Assim, vemos que a figura da pessoa vítima dos processos colonialistas passa a ser reduzida a um objeto de posse do império, ou a um instrumento de trabalho como o facão ou a enxada. Ao ser reduzida a um objeto, a pessoa deixa de ter individualidade ou qualquer nível de subjetividade. Pois, se ela já não é considerada um indivíduo, ela é vista como parte meramente funcional. E ao ter a

boca coberta – de maneira simbólica ou literal, como na foto –, já não tem possibilidade de falar e contar sua própria história. É importante ressaltar que esse silenciamento atravessa o fluxo temporal da história e da sociedade, e que é reproduzido culturalmente mesmo após as emancipações dos países e a “libertação” dos povos escravizados.

Grada Kilomba Kilomba pergunta: “por que deve a boca do *sujeito negro* ser amarrada?” (KILOMBA, 2019, p. 41) À essa questão, ela responde da seguinte maneira:

Existe um medo apreensivo de que, se o *sujeito* colonial falar, a/o colonizadora/o terá de ouvir. Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o “*Outra/o*”. Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. [...] Segredos como a escravização. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo. (KILOMBA, 2019, p. 41. Destaques da autora)

Esse medo de ouvir é relacionado pela autora com a concepção freudiana de repressão, em que um sujeito tende a afastar-se daquilo que lhe causa medo, vergonha, ansiedade e outros sentimentos ou emoções que geram repulsa (no caso do colonizador, como vimos acima, esses sentimentos reprimidos são aqueles projetados para a população negra). Ao reprimir tais emoções, elas são levadas para o inconsciente e retornam como sintomas, que podem ser traduzidos pelo corpo e pela fala através da violência, do açoitamento, da humilhação, da projeção. Em relação à personagem Bertha/Antoinette, é possível relacionar seu confinamento no sótão com a “máscara do silenciamento” (Figura 1 do capítulo 1) e a repressão por parte de Rochester (o marido inglês que levou Bertha para sua mansão, onde a manteve em cárcere). A voz narrativa de Jane Eyre também projeta em Bertha o horror que é próprio dela mesma (uma mulher branca europeia em busca de ascensão social e que vê na imigrante jamaicana o impedimento de sua união com o ideal do homem branco representado por Rochester).

Ainda no paralelo entre o sótão e a máscara que esconde a boca, entramos na noção de “pertencimento”. O ato de falar está diretamente atrelado à escuta, ou seja, à entrega da fala para alguém que faz o exercício de ouvir a voz da outra pessoa. “E aquelas/es que *não* são ouvidas/os se tornam aquelas/es que ‘*não* pertencem.’” (KILOMBA, 2019, p. 43. Destaques da autora). O sótão em *Jane Eyre* marca esse não pertencimento, a separação entre a mulher de bem e

a mulher louca, má e demoníaca. Porque ela não corresponde aos padrões colonizadores de cor, língua, comportamento etc., ela deve ser separada, para não contaminar os demais com os “genes da loucura”. A negação de Jane em escutar, reconhecer e narrar a verdade sobre Bertha é, recorrendo às palavras de Grada Kilomba,

Um mecanismo de defesa do ego que opera de forma inconsciente para resolver conflitos emocionais através da recusa em admitir os aspectos mais desagradáveis da realidade externa, bem como sentimentos e pensamentos internos. Essa é a recusa em reconhecer a verdade. [...] O *sujeito* nega que ela/ele tenha tais pensamentos, sentimentos ou experiências, mas continua a afirmar que “*outra*” pessoa os tem. (KILOMBA, 2010, p. 43. Destaques da autora)

A partir da noção desse mecanismo de defesa, da negação e da projeção, entramos na concepção de “representação”. Quando a pessoa colonizada não tem espaço para falar – como no caso de Bertha –, sua história será contada por alguém que se julga digno de fazê-lo, para não correr o risco de que a verdade seja dita.

No prefácio à edição brasileira do livro *Pode o subalterno falar?*, escrito pela professora e pesquisadora indiana Gayatri Spivak e publicado pela editora da UFMG em 2010, Sandra Almeida fala sobre a representação como o ato de “falar por alguém”. Quanto à tradução em língua portuguesa do livro de Spivak, é importante salientar que na língua inglesa não há a marcação de gênero da mesma maneira como ocorre em português. Dessa forma, levando em consideração o contexto da obra, a abordagem teórica e os estudos levantados por Spivak que abordam violências contra mulheres, a tradução correta seria “Pode a subalterna falar?”, tal como foi proposto por Grada Kilomba em um um de seus capítulos do livro *Memórias da Plantação*.

No livro de Spivak, o termo “representação” é trabalhado a partir dos dois sentidos que apresenta na língua alemã, a saber: *Vertretung* e *Darstellung*. Nas palavras de Almeida (2010, p. 15),

O primeiro termo se refere ao ato de assumir o lugar do outro numa acepção política da palavra, e o segundo, a uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação. Na análise de Spivak, há uma relação intrínseca entre o “falar por” e o “re-presentar”, pois, em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e de um ouvinte. [...] Esse espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar.

Nesse mesmo caminho, para Spivak o sujeito colonizado não tem a chance de se representar, pois para ele não há chance de dialogar, de ser escutado. E, no caso dos sujeitos femininos, essa ausência de representação ocorre de maneira ainda mais violenta, pois, para além da violência imperial, ocorre a violência de gênero

O livro de Spivak foi lido, estudado e discutido por Grada Kilomba em *Memórias da plantação*. Em sua escrita, Spivak procura sistematizar a maneira como o sujeito colonial do terceiro mundo é representado no discurso ocidental (SPIVAK, 2010). Ainda sobre o título do livro, que no original em inglês, lê-se: *Can the subaltern speak?*, a professora Edna Souza Cruz, em seu artigo *Os sentidos do poder/saber dizer*, questiona: “Ao analisarmos o título original em inglês – *Can the Subaltern Speak?* – observamos que a autora, ao usar *can* e não *may*, deixa ao leitor a livre inferência sobre o sentido do verbo modal *can*: queria ela perguntar se o subalterno pode (no sentido de permissão) falar? Ou se esse subalterno pode no sentido de saber, ser capaz de falar?” (CRUZ, 2011, p. 1)

Esse questionamento nos leva à reflexão: a mulher subalterna, ao ser confinada e silenciada, pode exercer sua fala? E, se o fizer, ela será escutada ou será simplesmente representada pelo discurso dos colonizadores? A questão sobre “saber” e “ser capaz” de falar também nos leva a refletir sobre questões linguísticas, políticas e culturais, pois, ao se tratar de um sujeito feminino colonial e em situação de dominação, essa mulher talvez não consiga falar a língua de seu colonizador. E, se conseguir, a ela é vedada a posição de poder que se exerce ao falar, ou seja, sua voz não alcançará o impacto e o lugar político.

Logo no início do livro, Spivak (2010, p. 24) adverte:

Este texto se deslocará, por uma rota necessariamente tortuosa, a partir de uma crítica aos esforços atuais do Ocidente para problematizar o sujeito, em direção à questão de como o sujeito do Terceiro Mundo é representado no discurso ocidental. [...] Ao final, oferecerei uma análise alternativa das relações entre os discursos do Ocidente e a possibilidade de falar da (ou pela) mulher subalterna.

Na última frase da citação acima, Spivak fala da “possibilidade de falar da (ou pela)” subalterna. Isso porque essa mulher precisa de alguém que fale para ela ou por ela, já que ela mesma não tem autonomia para isso, dentro do sistema colonial.

Nesse sentido, voltamos à nossa personagem central. Enquanto em *Jane Eyre* Bertha é “re-presentada” (Jane *fala por* ela em sua narrativa), em *Vasto Mar de Sargaços* ela ganha voz ativa, sendo narradora do romance de Jean Rhys.

Sobre isso, Grada Kilomba dedica um capítulo, cujo título – *Quem pode falar? Falando do centro, descolonizando o conhecimento* – se propõe a discutir esse local de fala (ou de impedimento à fala) da mulher como sujeito colonial. No primeiro subtítulo desde capítulo, ela faz referência à obra de Spivak, e pergunta: “*Pode a subalterna falar?*”, propondo-se a discorrer sobre o local de falar desse sujeito colonial a partir das vozes femininas.

Nas palavras de Kilomba (2010, p. 47),

É impossível para a subalterna falar ou recuperar a sua voz e, mesmo que ela tivesse tentado com toda sua força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder. Nesse sentido, a subalterna não pode, de fato, falar. Ela está sempre confinada à posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve. [...] Não pode falar porque as estruturas da opressão não permitem que essas vozes sejam escutadas, tampouco proporciona um espaço para a articulação das mesmas.

Ao lermos o trecho acima, recordamos as cartas de Jean Rhys, quando a autora diz que a mulher crioula (é curioso notar que Rhys não se refere ao nome Bertha, talvez por ser um nome inglês e que certamente não seria aquele recebido pela imigrante em seu nascimento) precisava ter uma história, uma voz que saísse dos bastidores e tomasse o palco de seu próprio livro. A marginalidade o silêncio/silenciamento de Bertha é resultado da opressão colonial protagonizada pela narradora Jane, que convence ao público leitor que aquela figura de “cabeleira desgrenhada” (Jane não se refere a Bertha como uma mulher, apenas com adjetivos que a qualificam como algo fora de qualquer realidade verossímil) merecia viver trancafiada, pois ela era uma forasteira, uma imigrante não-mulher, mas uma mulher-monstro, uma fantasma sem vida própria e que tinha como única função real, impedir o casamento de Jane e Rochester.

Nesse sentido, a mulher colonial não é um sujeito propriamente dito. A “*subalterna silenciosa* pode também implicar a alegação colonial de que grupos subalternos são menos humanos do que seus opressores e são, por isso, menos capazes de falar em seus próprios nomes.” (KILOMBA, 2019, p. 48. Destaque da autora). Enquanto a narradora de *Jane Eyre* posiciona-se como sujeito feminino de

voz ativa e revolucionária para os padrões vitorianos, essa mesma voz perpetua os padrões de opressão praticados pela violência imperial. Jane quer explorar os limites da mansão em que trabalha, quer ter conversas sem distinção de classe e de gênero com seu patrão, e almeja uma ascensão social a qualquer custo, o que a impede (ou ela quer que pensemos assim) de ajudar uma outra figura feminina tão importante para a sua construção narrativa. Enquanto a protagonista investe em diálogos profundos com outras personagens do romance, ela decide não dar voz a Bertha, porque a mulher subalterna não pode falar, já que ela não existe enquanto identidade e subjetividade humana.

Ao falar do silenciamento dos sujeitos subalternos no contexto colonial, não podemos deixar de falar sobre a temática da resistência, pois estar em posição de oprimido não significa estar em posição compassiva. As frentes de resistência são parte importante na luta contra o sistema colonialista e não podem passar despercebidas.

Edward Said aborda a temática da “resistência”, uma das palavras-chave para compreender a representação de Bertha Mason em *Jane Eyre*, bem como em *Vasto Mar de Sargaços*, e as relações de poder entre Império e Colônia, mais precisamente entre o homem branco europeu e as minorias “selvagens” que vivem em territórios distantes e “exóticos”. Para o autor, “o contato imperial nunca consistiu na relação entre um ativo intruso ocidental contra um ativo não ocidental inerte ou passivo; *sempre* houve algum tipo de resistência ativa e, na maioria esmagadora dos casos, essa resistência acabou preponderando.” (SAID, 1993, p. 49)

E ao falar da revolta e do suicídio de Bertha em *Jane Eyre*, entramos no final escolhido por Jean Rhys. Em *Vasto Mar de Sargaços*, Rhys deixa o final “em aberto”: Bertha/Antoinette termina sua narração destrancando a porta de seu quarto, acendendo a vela e entrando no corredor escuro. Aos leitores de *Jane Eyre* familiarizados com o final de Bertha no livro de Brontë, fica evidente que a personagem atearia fogo em Thornfield Hall e consolidaria seu fim.

A dissociação entre sujeito e objeto nos leva ao surgimento da concepção do “outro”, tendo como referência a constituição do “eu” – o que é estabelecido como o padrão, o correto, o modelo de comportamento a ser seguido e almejado. Sobre esse assunto, Kilomba faz uma análise que considera os fenômenos de ordem psicológica e comportamental das interações humanas. Para ela, esse processo se dá a partir do momento em que “partes *cindidas* da psique são projetadas para fora,

criando o chamado 'Outro', sempre como antagonista do 'eu' (self)" (KILOMBA, 2019, p. 35-36. Destaques da autora).

Partindo das palavras da autora, entende-se que o sujeito branco se encontra dividido em si mesmo e não consegue lidar com o fato de que ele é, sim, o abusador, o violento, o invasor de terras alheias e muitas vezes sagradas para os povos originários. Por não saber lidar com essa parte violenta, ele se projeta para o lado externo:

O *sujeito negro* torna-se então tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o. Tais aspectos desonrosos, cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos. [...] No mundo conceitual *branco*, o *sujeito negro* é identificado como o *objeto "ruim"*, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. (KILOMBA, 2019, p. 37)

Nesse movimento de projetar-se no "outro", o homem branco pratica atrocidades e violências criminosas como se estivesse fazendo o "bem", ao enganar e punir os povos originários. A violência passa ser justificada e perpetuada por gerações. É também resultado dessa projeção, que o direito à fala se distancia cada vez mais dos povos colonizados. Pois, do ponto de vista dos colonizadores, se "eles" são tão violentos e selvagens, são também mentirosos e não podem contar a verdadeira história. Aliás, eles nem mesmo têm uma história a ser contada, pois tudo o que são, tudo o que possuem é graças aos homens brancos que trataram de tomar conta das terras e de fazer o que é "certo". O passado não existe, pois eles também não existiam antes de serem "descobertos" e explorados, e sua identidade é baseada naquilo que o colonizador não é e/ou não admite ser (MEMMI, 2007). Sobre isso, Kilomba escreve: "A/O 'Outra/o' não é 'outra/o' per se; ela/ele torna-se através de um processo de absoluta negação. [...] Não é com o *sujeito negro* que estamos lidando, mas com as fantasias *brancas* sobre o que a *negritude* deveria ser." (KILOMBA, 2019, p. 38. Destaques da autora).

Essa ruptura entre o sujeito colonizado e seu direito a uma identidade própria e subjetiva, essa concepção de diferença entre o "bom" e o "mau" demonstra como homens e mulheres negros/as foram retirados de maneira traumática da sua própria história e separados de sua identidade, tendo seus corpos desumanizados e suas vozes silenciadas.

1.2 Jean Rhys e a reescrita de denúncia

Neste tópico, faremos a leitura de cartas selecionadas de Jean Rhys, que relatam o processo criativo do romance *Vasto Mar de Sargaços* e que corroboram para a afirmação de sua consciência decolonial a partir da releitura da personagem Bertha em *Jane Eyre*.

Apesar de ter sido publicado em 1966, o processo de escrita de *Vasto Mar de Sargaços* foi longo, tendo início por volta de 1958, conforme carta de Jean Rhys endereçada a Francis Wyndham e registrada no livro organizado por Judith Raiskin:

Prezado Sr Wyndham,
 Isto é para lhe contar algo sobre o romance que estou tentando escrever - título provisório "A Primeira Sra. Rochester". Refiro-me, claro, à louca de "Jane Eyre".
 [...] Por algum tempo, tenho anotado tudo o que me lembro sobre as Índias Ocidentais como as Índias Ocidentais costumavam ser. (Também tudo o que me disseram, o que é mais importante). Chamei-o de "crioula", mas não tinha forma ou plano - não era um livro e não tentei forçá-lo. Então, quando eu estava em Londres no ano passado, "dei por mim" que eu tinha material para a história da primeira esposa do Sr. Rochester. A história real - como poderia ter sido.
 [...] Quando voltei para a Cornualha, li e reli "Jane Eyre" e fiquei bastante surpresa. Ainda assim, eu estava ainda mais determinada a escrever meu livro. [...] É sobre essa crioula louca em particular que quero escrever, não sobre qualquer uma das outras crioulas loucas. Eram muitas, ao que parece, e grandes dotes não as ajudavam. Pelo contrário...
 Eu ainda não tenho nenhum título. "A Primeira Sra. Rochester" não soa bem. Nem, claro, "crioula". O termo tem um significado diferente hoje em dia. Espero conseguir um em breve, pois os títulos significam muito para mim. Quase metade da batalha. Pensei em "Mar de Sargaços" ou "Vasto Mar de Sargaços", mas ninguém sabia o que eu queria dizer.¹ (RHYS, 1998, p. 135-136)

¹ Dear Mr Wyndham, this is to tell you something about the novel I am trying to write - provisional title "The First Mrs Rochester". I mean, of course, the mad woman in "Jane Eyre". [...] For some time I've been getting down all I remembered about the West Indies as the West Indies used to be. (Also all I was told, which is more important). I called this "Creole" but it had no shape or plan -it wasn't a book at all and I didn't try to force it. Then when I was in London last year it "clicked in my head" that I had material for the story of Mr Rochester's first wife. The real story - as it might have been. [...] When I got back to Cornwall I read then re-read "Jane Eyre" and was rather taken aback. Still, I was all the more determined to write my book. [...] It is that particular mad Creole I want to write about, not any of the other mad Creoles. There were quite a number it seems, and large dowries did not help them. On the contrary... [...] I have no title yet. "The First Mrs Rochester" is not right. Nor, of course is "Creole". That has a different meaning now. I hope I'll get one soon, for titles mean a lot to me. Almost half the battle. I thought of "Sargasso Sea" or "Wide Sargasso Sea" but nobody knew what I meant.

Em abril do mesmo ano, Jean Rhys escreveu a Selma Vaz Dias, ainda sobre o incômodo advindo da leitura de *Jane Eyre*, ao ver a imigrante vinda das Índias Ocidentais presa e representada como louca. Nota-se que em nenhum momento a autora cita o nome da personagem Bertha, mas refere-se a ela como a “crioula” vinda das Índias Ocidentais. Vale salientar que este termo, carregado de um significado pejorativo, como Rhys deixa implícito na carta acima, tem a ver com a origem das pessoas nascidas nas colônias e sua “ameaça” de corromper o sangue “puro” europeu, conforme Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (2013) no livro *Postcolonial studies: the key concepts*

O termo inglês ‘creole’ é derivado do português Criolulu (do espanhol criollo) que significa ‘nativo’, através do francês créole, que significa indígena. ‘Crioulo’ originalmente se referia a uma (pessoa) branca de ascendência européia, nascida e criada em uma colônia tropical. O significado foi posteriormente estendido para incluir nativos indígenas e outras pessoas de origem não europeia. O termo foi posteriormente aplicado a certas línguas faladas por crioulos no Caribe e na África Ocidental e, em seguida, de forma mais geral, para outras línguas de tipo semelhante que surgiram em circunstâncias semelhantes. Do século XVII ao XIX, no entanto, o uso mais comum do termo em inglês significava “nascido nas Índias Ocidentais”, fosse uma pessoa branca ou negra. Embora, portanto, o termo não tivesse “conotação de cor” (OED), cada vez mais evocava, aos olhos europeus, a “ameaça” da miscigenação colonial. (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN p. 68, tradução livre)²

Dito isto, recorremos à carta de Rhys endereçada a Selma Vaz Dias:

Por fim, voltei a ser uma lunática crioula na década de 1840. Um esforço e tanto. Às vezes estou quase lá, às vezes acho que vou ficar lá!! Agora, isso não é sério ou comercial. Deve tentar – embora sentindo arrepios e tremendo de frio [...]. Eu li e reli “Jane Eyre” é claro, e tenho certeza de que a personagem deve ser “construída”. Eu te escrevi sobre isso. A crioula no romance de Charlotte Brontë é uma figura leiga – repulsiva, que não tem importância, e nem parece ter uma vida. Ela é necessária para a trama, mas ela sempre grita, uiva, ri terrivelmente, ataca tudo e todos - está *nos bastidores*. Para mim (e para você, espero) ela deve estar *no palco*. Ela deve ter pelo menos um passado plausível, a *razão* pela qual o

² No original: “The English term ‘creole’ is derived from the Portuguese Criolulu (Spanish criollo) meaning ‘native’, via the French créole, meaning indigenous. ‘Creole’ originally referred to a white (man) of European descent, born and raised in a tropical colony. The meaning was later extended to include indigenous natives and others of non-European origin. The term was subsequently applied to certain languages spoken by Creoles in and around the Caribbean and in West Africa, and then more generally to other languages of similar type that had arisen in similar circumstances. From the seventeenth century to the nineteenth, however, the most common use of the term in English was to mean ‘born in the West Indies’, whether white or negro. Although, therefore, the term had ‘no connotation of colour’ (OED), it increasingly conjured, in European eyes, the ‘threat’ of colonial miscegenation.

Sr. Rochester a trata de forma tão abominável e se sente justificado; a *razão* pela qual ele pensa que ela é louca e porque é claro que ela enlouquece, até a *razão* pela qual ela tenta colocar fogo em tudo, e finalmente consegue (pessoalmente, acho que é simples. Ela está com frio - e o fogo é o único calor que ela conhece na Inglaterra.)

Não vejo como a louca em Charlotte Brontë poderia transmitir tudo isso. [...] Outro “eu” deve falar, outros dois talvez. Então a “eu” da crioula ganhará vida. Tentei de um jeito e de outro, até colocando-a em roupas modernas. Não deu certo. Por fim, decidi por uma forma possível de mostrar o início e dar voz à crioula. Por fim: o fim dela – quero-o de certo modo triunfante! [...]

Dê uma olhada em Jane Eyre. Essa infeliz morte de uma crioula! Estou lutando loucamente para escrever a história dela. [...] (RHYS, 1998, p. 136-137. Tradução livre, destaques da autora.)³

Conforme percebemos nas cartas, Jean Rhys, enquanto uma mulher nascida em Dominica, ilha situada no mar do Caribe, identifica-se com a “louca de *Jane Eyre*”. A romancista não só considera que a moça aprisionada deve poder contar sua própria história, como cria meios para isso. E ao dizer: “[o]utro ‘eu’ deve falar, outros dois talvez. Então a ‘eu’ da crioula ganhará vida”, ela admite que o único ponto de vista acessível no romance de Charlotte é a voz da narradora Jane. E para que a história de Bertha seja contada, precisamos saber também o ponto de vista de seu marido, o Sr. Rochester – por isso ela diz “outros dois talvez”. De fato, em seu romance *Vasto Mar de Sargaços*, o fluxo narrativo é dividido em três capítulos, sendo o segundo parcialmente narrado pelo marido da imigrante e o restante pela jovem Antoinette, que mais tarde receberia o nome Bertha pelo marido.

Sobre o ponto de vista da narradora Jane e dos recursos narrativos de Charlotte em atribuir a voz narrativa a essa mulher europeia, Jean Rhys pontua, em

³ No original: Eventually I got back to being a Creole lunatic in the 1840's. Quite an effort. Sometimes am almost there, sometimes I think I'll stay there!! Now this is not serious or business like enough. Must try – though still quivering and shivering with cold [...]. I've read and re-read "Jane Eyre" of course, and I am sure that the character must be "built up". I wrote you about that. The Creole in Charlotte Brontë's novel is a lay figure – repulsive which does not matter, and not once alive which does. She's necessary to the plot, but always she shrieks, howls, laughs horribly, attacks all and sundry - *off stage*. For me (and for you I hope) she must be right *on stage*. She must be at least plausible with a past, the *reason* why Mr Rochester treats her so abominably and feels justified, the *reason* why he thinks she is mad and why of course she goes mad, even the *reason* why she tries to set everything on fire, and eventually succeeds (Personally, I think *that* one is simple. She is cold – and fire is the only warmth she knows in England.) I do not see how Charlotte Brontë's madwoman could possibly convey all this. [...]. Another “I” must talk, two others perhaps. Then the Creole's “I” will come to life. I tried this way and that, even putting her into modern dress. No good. At last I decided on a possible way showing the start and the Creole speaking. Lastly: Her end – I want it in a way triumphant! [...] Take a look at Jane Eyre. That unfortunate death of a Creole! I'm fighting mad to write *her* story. [...].”

uma carta escrita a Diana Athill em 1966, ano de lançamento de *Vasto Mar de Sargaços*:

É evidente que Charlotte Brontë cria seu próprio mundo, é claro que ela convence você, e isso torna a pobre crioula lunática ainda mais terrível. Lembro-me de ter ficado bastante chocada e, quando o reli, bastante irritada. “Esse é apenas um lado – o lado inglês. [...] Bem, anos e anos depois, tive a ideia de escrever este livro. [...] Houve muitos casamentos infelizes naquela época - fazendeiros e comerciantes das Índias Ocidentais eram ricos antes da queda do açúcar - e suas filhas eram muito boas pretendentes. [...] Bem, esta foi a história de um casamento arranjado, com o noivo muito jovem, *pouco disposto*, bastante desconfiado e pronto para acreditar no pior, não gostando nada dos semi-tropicais, e a noiva pobre noiva muito romântica, com algum sangue francês e espanhol, talvez com sementes da loucura, pelo menos histeria. [...] Então eu só peguei emprestado o nome Antoinette – (eu cuidadosamente não nomeei o homem de jeito nenhum) e a ideia de ela parecer um pouco louca – para um homem inglês. (RHYS, 1998, p. 144-145. Tradução livre, destaques da autora.)⁶⁴

A partir desse relato, torna-se ainda mais evidente o desejo de Rhys em descortinar essa história de um lado só – o lado inglês narrado por Jane, a mulher europeia que cuidadosamente e ao longo de muitos capítulos, nos convence de sua boa disposição em fazer justiça e lutar pela sua liberdade. Como veremos com mais atenção no decorrer desta dissertação, Jane preza pela sua liberdade individual e não necessariamente de um coletivo de mulheres (pois nunca deixa de lembrar ao público leitor o lugar das mulheres que fazem parte da “criadagem” dos lugares por onde ela passa). Além disso, uma das questões levantadas por nós ao longo das leituras do clássico de Charlotte foi o motivo por que Jane não teve empatia e não tentou segurar a mão daquela jovem aprisionada e levada à loucura. Pelo contrário, as palavras usadas por ela para descrever a imigrante foram duras, cruéis e insensíveis, como o tratamento dado pelos colonizadores às mulheres colonizadas. E ao retornar a Thornfield Hall no final do romance, Jane não

⁴ No original: Of course Charlotte Brontë makes her own world, of course she convinces you, and that makes the poor Creole lunatic all the more dreadful. I remember being quite shocked, and when I re-read it rather annoyed. “That’s only one side – the English side sort of thing. [...] Well years and years afterwards the idea came to me to write this book. [...] There were many unfortunate marriages at that time before – West Indian planters and merchants were wealthy before sugar crashed – and their daughters were very good matches. [...] Well this was the story of one arranged marriage, with the bridegroom very young, *unwilling*, rather suspicious and ready to believe the worst, not liking the semi tropics at all, and the bride poor bride very romantic, with some French of Spanish blood, perhaps with the seeds of madness, at any rate hysteria. [...] So I only borrowed the name Antoinette – (I carefully haven’t named the man at all) and the idea of her seeming a bit mad – to an Englishman.

demonstra qualquer traço de pesar ou sensibilidade pela morte de Bertha. Pelo contrário: a morte da imigrante louca é a chance de consolidar o casamento com seu tão venerado Senhor Rochester.

Como no romance de Brontë a morte de Bertha não significa nada além do fim do impedimento da união entre Jane e Rochester, Jean Rhys cria estratégias para mudar essa história, como ela mesma menciona, ainda na carta direcionada a Diana:

Eu quis que tudo ocorresse entre 1834 e 1845, digamos. *Rápido*. Minha Antoinette se casou muito jovem e, quando foi levada para a Inglaterra e silenciada, não tinha muito mais de vinte anos. Seu confinamento não durou muito. Ela queimou sua casa e se matou (bravo!) muito rápido. Acho que ela se tornaria uma lenda, depois um monstro, rapidamente. (RHYS, 1998, p. 145, tradução livre, destaque da autora.)⁷⁵

Após lermos algumas das cartas de Jean Rhys sobre a escrita de *Vasto Mar de Sargaços* como um direito de resposta de Bertha Mason, podemos afirmar que elas inspiraram/criaram a necessidade de uma releitura de *Jane Eyre*, em especial, a necessidade de observar mais de perto e desconfiar dessa narradora supostamente progressista. No próximo capítulo, discorreremos sobre o enredo de *Jane Eyre* para fundamentar o argumento de Rhys em dar voz ativa à esposa tornada louca pelo marido inglês. Nosso foco será analisar o ponto de vista narrativo de Jane, para ver como ela constrói de Bertha Mason.

⁵ No original: I mean all the action to take place between 1834 and 1845 say. *Quick*. My Antoinette marries very young, and when she is brought to England and shut up isn't much over twenty. Her confinement doesn't last long. She burns her house and kills herself (bravo!) very soon. I think she would become a legend, then a monster, quickly.

CAPÍTULO 2

JANE EYRE: A PERSONAGEM E A NARRADORA

Ao lermos *Jane Eyre*, temos em mãos um clássico escrito por Charlotte Brontë, irmã mais velha de duas outras grandes vozes da literatura inglesa: Emily e Anne Brontë. As irmãs Brontë são notórias por seus romances, que, de acordo com Harold Bloom, no prefácio do livro *Charlotte Brontë's Jane Eyre: modern critical interpretations*, apresentaram uma nova face desse gênero literário, “profundamente influenciado tanto pela poesia de Byron quanto por seu mito e personalidade, mas remontando também, de forma mais remota e definitiva, ao romance gótico e ao teatro elisabetano.”⁶(2007, p. 1, tradução livre)

Neste capítulo, faremos a leitura deste romance clássico levando em consideração o ponto de vista da narradora Jane e como ela utiliza dos recursos narrativos para convencer ao público leitor de que Bertha é uma mulher louca que deve permanecer silenciada e isolada do restante da casa, para que sua condição de subalterna não atrapalhe o convívio social dos outros habitantes, e para que não seja um empecilho para a tão almejada ascensão social de Jane.

Discorreremos sobre como Charlotte Brontë burlou um sistema machista e patriarcal para conseguir levar sua escrita ao público leitor no século XIX; falaremos sobre a estrutura do romance e a maneira como a narradora Jane guia os leitores dentro de uma história moldada por ela; entraremos no sótão e faremos o exercício de escutar o que havia por trás dos gritos e risadas da imigrante Bertha Mason. Por fim, faremos um exercício de desconstrução da narração de Jane, essa mulher branca europeia em busca de ascensão social e que leva, para a sua narração, a violência colonialista que aprisiona Bertha.

A proposta de questionar um clássico é desafiadora, porém necessária dentro do contexto de reflexão sobre a violência imperial. Não podemos descartar o fato de que Jane é uma voz feminina importante na literatura, e que representa muitos aspectos importantes da emancipação feminina no sentido do trabalho e da autonomia individual. Porém, é importante reconhecer e analisar como essa narradora subjuga outra mulher dentro de sua história, e como suas atitudes

⁶ No original: “deeply influenced both by Byron’s poetry and by his myth and personality, but going back also, more remotely yet as definitely, to the Gothic novel and to the Elizabethan drama.”

corroboram para alienar o público leitor de uma realidade violenta vivida por uma imigrante das “índias ocidentais”.

E para chegarmos ao sótão onde Jane trancafia Bertha, vamos refletir sobre o local da escrita de Charlotte Brontë, autora que deu vida às personagens. Em seu processo de criação do romance, Brontë enfrentou dificuldades para publicar, devido às amarras do patriarcalismo na tradição literária, lugar comum àquelas que se “aventuravam” no mundo da escrita.

Sobre isso, recorremos a Rosa Montero, escritora e jornalista espanhola, no importante livro *Nós, mulheres: grandes vidas femininas*, em que faz um levantamento de biografias de diferentes mulheres escritoras. Nesse livro, a autora dedica o capítulo *As irmãs Brontë: corajosas e livres* para discorrer sobre a vida de Charlotte e suas irmãs, Anne e Emily, no contexto de produção criativa e publicação literária. Ela diz que as irmãs,

num alarde de decisão e força, autopublicam suas primeiras obras: um livro de poemas que só vendeu dois exemplares e, em 1847, três romances: o interessante *Agnes Gray*, de Anne; o belo *Jane Eyre*, de Charlotte; e o magistral *O morro dos ventos uivantes*. Assinaram com os pseudônimos de Acton, Ellis e Currer Bell, e ninguém, nem seus editores, sabiam que os autores eram três moças provincianas de 27, 28 e 30 anos. (MONTERO, 2021, p. 177)

A impossibilidade dessas mulheres de assumirem a autoria de suas obras mostra que delas era esperado que ficassem em casa e que cuidassem do desenvolvimento e do bom andamento de seus núcleos familiares. Nesse contexto, as autoras Gilbert e Gubar (2000), no livro *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, em que discutem a literatura vitoriana a partir de uma ótica feminista e sob o arquétipo da “louca do sótão”, reiteram:

Se as polaridades agressivas entre o anjo e o monstro, a doce e estúpida Branca de Neve e a malvada e louca Rainha são as principais imagens que a tradição literária oferece à mulher, como tais imagens influenciam as maneiras pelas quais as mulheres se arriscam a escrever?⁷ (p. 46).

⁷ Texto original: “If the vexed and vexing polarities of angel and monster, sweet dumb snow White and fierce mad Queen, are major images literary tradition offers woman, how does such imagery influence the ways in which women attempt the pen?”

Assim, ao pegar a caneta para tecer narrativas e se estabelecerem como escritoras, essas mulheres precisaram de muita força e resistência, além de coragem para enfrentar um universo editorial que as via não como autoras das obras, mas sim, no máximo, como personagens de narrativas de autoria masculina. Pois como levantado no estudo das autoras mencionadas, os autores da tradição literária ocidental recorriam à escrita/à caneta como um objeto fálico ou um pênis metafórico, objeto de autoridade patriarcal que lhes dava o poder de gerar e controlar a vida a partir da escrita.

Nesse ponto, a pesquisadora Gabriela de Souza Pinto, em sua dissertação de mestrado *This is free country and I am free woman: a construção identitária das personagens femininas em Jane Eyre e Wide Sargasso Sea sob a ótica da crítica feminista e pós-colonial*, constrói argumentos para comprovar que

as mulheres permanecem [...] como meras propriedades do autor/pai, sendo, assim, reduzidas a personagens e imagens, confinadas em ideias, expectativas e textos masculinos que reiteram a tradição mitológica patriarcal (como a da criação bíblica de Eva) na qual as mulheres existem e são criadas *pelos* homens, *a partir dos* homens e *para* os homens. (PINTO, 2017, p. 17)

O processo criativo da autoria feminina envolve, para além da escrita, todo um processo de desmistificação de tradições e quebra de paradigmas. Sobre as mulheres que se arriscam no universo da escrita paira um medo e uma insegurança que as autoras Gilbert e Gubar chamaram de “ansiedade da autoria”, expressão que critica e ressignifica a teoria bloomiana da “ansiedade da influência”, segundo a qual um jovem poeta teria medo de nunca conseguir superar ou pelo menos ser tão bom quanto seus predecessores. Como reiterado pelas autoras, “A história literária ocidental é predominantemente masculina – ou, mais precisamente, patriarcal.”⁸ (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 47, destaque das autoras) Dessa forma, as autoras partem do contexto da Era Vitoriana e discorrem sobre as limitações sociais e culturais vivenciadas pelas mulheres, como as irmãs Brontë, que lutaram para conciliar o desejo de criar com as expectativas sociais em relação ao comportamento esperado para as mulheres.

⁸ No original: “Western literary history is overwhelmingly male – or, more accurately, patriarchal.”

Muito além do medo de não agradar a crítica ou não conseguir escrever tão bem quanto o que já foi estabelecido como “boa literatura”, a “ansiedade da autoria” aparece nas mulheres como “um medo radical que ela não pode criar, de que porque ela nunca poderá se tornar uma ‘precursora’, o ato de escrever será sua destruição.”⁹ (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 49) E se os predecessores da tradição literária compõem um grupo de homens que determinavam a norma e o local das mulheres dentro da literatura, como as mulheres poderiam se sentir ao tentar escrever?

Percebe-se então que essa ansiedade ultrapassa as barreiras da escrita e atinge a saúde mental, a independência e as mais diversas vivências de todo um grupo feminino. Quebrar a bolha do patriarcalismo no mundo literário é uma tarefa que custa muito caro, e que transformou a vida das primeiras escritoras no século XIX, que com sua força criativa, deram lugar a novas vozes e possibilidades de escrita.

Charlotte Brontë e suas irmãs se arriscaram, escreveram e autopublicaram seus textos. Porém, só foram reconhecidas por isso tardiamente, tornando-se inclusive grandes nomes da literatura clássica. Charlotte morreu jovem, aos 39 anos, pobre e sem o devido reconhecimento pela crítica. Como escreveu Virginia Woolf em *Mulheres e ficção*, Brontë poderia ter sido muito próspera se tivesse vivido para colher os frutos de seu sucesso. Mas,

quando pensamos nela, temos de imaginar alguém para quem não haveria lugar em nosso mundo moderno; temos de voltar mentalmente aos meados do século XIX e a um longínquo presbitério nas áreas pantanosas e desertas do condado de York. Nesse presbitério e no charco, solitária e infeliz em sua euforia e pobreza, ela permanece para sempre. (WOOLF, 2019, p. 46)

Talvez Charlotte Brontë soubesse, em seu íntimo, que sua passagem por este mundo seria breve e extremamente limitada em relação à liberdade e ao reconhecimento literário. E talvez por isso ela tenha direcionado toda sua força vital para a escrita de seus textos e romances. *Jane Eyre*, em particular, é como um

⁹ No original: “a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will destroy her.”

labirinto de pequenas prisões espaciais e temporais; em cada fase de seu desenvolvimento Jane precisa encontrar a saída e enfrentar os obstáculos impostos pelo seu gênero e pela sua condição financeira. E apesar de a narrativa ter um “final feliz”, em que a protagonista alcança enfim a liberdade e a independência por meio de uma grande herança e da consolidação do casamento, há também a impossibilidade da felicidade e da liberdade, representada pela prisão e morte de Bertha Mason.

Apesar de todo o ideal romântico de emancipação que envolve uma mulher branca, europeia e que teve acesso à educação e a leituras diversas que foram cruciais para sua habilidade de narrar sua história em detalhes, devemos nos atentar para a voz narrativa que nos conta a história. Isso porque a narração de Jane é construída de maneira a manter a voz de Bertha longe do leitor. Há, dentro da configuração da casa, da ordem estabelecida e mantida pelos funcionários, um pacto inerente com a colonização e com a branquitude.

2.1 Quem é a personagem Jane Eyre?

Jane Eyre é um romance em primeira pessoa, escrito como um diário sob a narração da protagonista homônima Jane. Nele, acompanhamos a personagem a partir dos seus 10 anos de idade até a vida adulta. Nos deparamos com as angústias e conflitos de uma mulher que questiona a moral da Inglaterra do século XIX e que tem um senso crítico forte, advindo dos estudos e das leituras, que serviam de fuga de uma realidade sofrida desde a infância.

Virginia Woolf, no ensaio *Mulheres e ficção*, descreve a prosa de Charlotte Brontë como uma “ferocidade indomada”, como uma escrita que extrapola os limites e as restrições da ordem esperada:

Provavelmente o mesmo ocorre com todos os escritores que têm, como ela, uma personalidade forte demais, de modo que, como dizemos na vida real, basta-lhes abrir a porta para serem notados. Há neles uma ferocidade indomada, em guerra permanente com a ordem estabelecida das coisas, que os faz desejar criar no instante, em vez de observar com paciência. [...] E isso os torna poetas, ou, caso optem por escrever prosa, intolerantes às restrições que ela impõe. (WOOLF, 2019, p. 50)

As características levantadas por Virginia Woolf são, precisamente, as que

definem a protagonista Jane, uma criança órfã que vive sob a tutela da tia Reed, viúva e mãe de três filhos. Jane quer convencer o leitor que, em sua infância, ela era uma menina solitária e oprimida pela tia e pelos primos Elisa, John e Georgiana. Nos primeiros parágrafos do livro já notamos a distância entre os Reed e a menina órfã:

Eliza, John e Georgiana agrupavam-se agora em torno da mãe na sala de estar. [...] Quanto a mim, dispensara-me de me juntar ao grupo. [...]
- Jane, eu não gosto de gente crítica nem respondona; além disso, é muito desagradável uma criança que se comporta desse modo com os mais velhos. Vá se sentar em algum lugar; até que seja capaz de falar como convém, fique calada. (BRONTË, 2018, p. 19)

E para se esconder, Jane se recolhia atrás das cortinas da sala de estar. Os livros estão sempre à mão e têm um papel fundamental de conforto e estabilidade da ordem num contexto caótico narrado por Jane. Além disso, vemos, no trecho a seguir, características do inverno inglês, que prende a criança dentro de casa. Ou seja, não há para onde ir: dentro de casa ela se sente rejeitada; lá fora, chove e faz frio, sendo impossível fazer caminhadas ou brincadeiras ao ar livre.

Dobras de pano escarlate tapavam minha visão à direita; à esquerda estavam as vidraças transparentes, que me protegiam do dia de novembro, mas não me separavam dele. De vez em quando, ao virar as páginas do meu livro, eu estudava o aspecto daquela tarde de inverno. À distância, ela oferecia um pálido borrão de névoa e nuvem; mais perto, o cenário era o gramado molhado e os arbustos açoitados pelo temporal, a chuva incessante varrendo tudo com violência antes de uma longa e terrível rajada de vento. (BRONTË, 2018, p. 20)

Porém, nem mesmo os momentos de leitura e introspecção eram permitidos a Jane por parte de seu primo John:

Você não tem nada que pegar os nossos livros; é uma dependente, é o que a mamãe diz. Não tem dinheiro, seu pai não lhe deixou nada. Você devia estar mendigando, e não vivendo aqui com filhos de gente de bem como nós, comendo as mesmas refeições que comemos, usando roupas às custas da mamãe. (Idem, p. 23)

Ainda no primeiro capítulo, nos deparamos com o primeiro grande conflito entre ela e o restante da família, que sucede a fala do primo John citada acima. Vemos também os desdobramentos e a punição aplicada por sua tia Reed:

– Garoto malvado e cruel! – eu disse. – Você mais parece *um assassino*, parece *um senhor de escravos*... parece *um imperador romano*!
 Eu tinha lido a *História de Roma* de Goldsmith, e formara minha opinião sobre Nero, Calígula e os demais. Também traçara, em silêncio, paralelos que nunca teria pensado em declarar assim, em voz alta. [...] E ele correu impetuosamente na minha direção: senti-o agarrar meu cabelo e meu ombro. [...] Não sei bem o que fiz com as mãos, mas ele me chamou de “Desgraçada! Desgraçada!” e começou a berrar. [...] Então a sra. Reed acrescentou:
 – Levem-na para o quarto vermelho, e podem trancá-la ali. (Idem, p. 24, grifo nosso)

Ao fazer a leitura desse trecho, destacamos as descrições usadas por Jane para adjetivar seu primo: “um assassino; um senhor de escravos; um imperador romano”. Em seguida, ela diz que leu o livro *A história Romana* de Goldsmith, que narra o poder e a luta pela supremacia romana ao longo de sua história. É importante atentar-nos para o fato de que a narradora, logo no primeiro capítulo, nos sugere que ela seja vítima de uma violência tão cruel quanto a aplicada por um “senhor de escravos” ou um “imperador romano”, sendo que ambas as figuras representam a tomada de poder a partir da força; a sobreposição de uma cultura sobre outras e o silenciamento de minorias para alimentar um poder hegemônico.

Nas palavras da narradora, o primo John também a excluía da atmosfera social da residência, e considerava que ela fosse “[...] menos do que uma criada, pois não faz nada para ganhar seu sustento.” (BRONTË, 2018, p. 25) Com isso, a narração da protagonista entrega ao leitor uma menina frágil e que precisa de se livrar da opressão representada pela família Reed.

Nos capítulos mais à frente, Jane é matriculada em um internato para meninas, regido por feiras. De acordo com a narradora isso ocorreu porque sua tia Reed, movida por um ímpeto de rejeição e convencida de que Jane era uma menina mentirosa e cruel, não quer continuar com a sobrinha órfã. Ao receber a visita do supervisor da escola, o Senhor Brocklehurst, vemos o confronto de Jane com a religião, o que gera horror à tia e aos demais presentes no momento do encontro:

- Nada tão triste de se ver como uma criança desobediente – ele começou a dizer. – Sobretudo uma menininha desobediente. Sabe para onde vão os maus quando morrem?
 -Vão para o inferno – foi minha pronta e ortodoxa resposta.
 - E o que é o inferno? Pode me dizer?
 - Um poço cheio de fogo.
 - E você gostaria de cair nesse poço, e ficar queimando ali para sempre?
 - Não, senhor.
 - O que tem de fazer para evitá-lo?

Refleti por um momento. Minha resposta, quando veio, foi repreensível:
 - Tenho que cuidar da saúde, e não morrer. (BRONTË, 2018, p. 48)

E é a partir da vida no internato que a jornada de aprendizado e aperfeiçoamento de Jane tem início dentro do romance. A saída de casa é uma etapa importante nessa iniciação, não apenas no sentido formal dos estudos, mas no sentido do desenvolvimento humano e formação de caráter. Destaca-se também que é em Lowood que a protagonista recebe as instruções necessárias para, futuramente, se tornar uma preceptora.

Nesse contexto, Jane também conhece sua primeira melhor amiga, Helen Burns, uma menina vinda do norte da Inglaterra. O primeiro diálogo entre as duas personagens se dá no momento em que Helen sofria um castigo por mau comportamento:

- Qual o seu nome, além de Burns?
- Helen.
- Você vem de muito longe?
- Venho de um lugar mais ao norte, quase na fronteira com a Escócia.
- [...]
- Você gostaria de ir embora de Lowood?
- Não, por que eu haveria de querer? Mandaram-me para Lowood para que eu estudasse, e não faria sentido ir embora antes de atingir esse objetivo.
- [...]
- Mas parece ser vergonhoso ser castigada. [...] Sou muito mais nova do que você, e não poderia suportar.
- Mas seria o seu dever suportar, se não tivesse como evitar: é uma fraqueza e uma tolice dizer que *não pode suportar* o que é seu destino ter de suportar. (BRONTË, 2018, p. 75)

O diálogo entre as duas crianças mostra a importância das desventuras da protagonista dentro do internato. Apesar dos infortúnios e das punições tão violentas e descabidas, a preparação de Jane não se completaria sem aquela experiência. E Helen Burns foi responsável por nortear a passagem de Jane naquele local. Muito frágil e debilitada, a menina logo sucumbiu à tuberculose e morreu dentro da escola, finalizando um dos ciclos mais duros dessa passagem de Jane. Talvez seu próprio sobrenome Burns (em inglês, equivalente a “queimaduras”, “incêndios”, “chamas”) carregue essa função de iluminar, acender uma luz intensa, mas que dura apenas o instante necessário para acender uma outra chama, no caso, o caminho de Jane Eyre. É importante destacar também que o elemento fogo e seus desdobramentos

(incêndios, fumaça, chamas) marcam as aparições de Bertha Mason, conforme descrições da narradora.

A protagonista permanece na escola Lowood dos seus 10 anos até a idade adulta, quando completa 18 anos. Como salienta Janne Eiry Benicio, no artigo *Romance de formação: o desabrochar de uma personagem em Jane Eyre*, “apesar de todas as privações que Jane Eyre enfrenta ainda sente-se melhor no internato do que em sua antiga casa, e com o tempo e a influência da diretora Temple, [...] aprende a administrar melhor suas emoções.” (BENICIO, 2021, p. 40) Nesse sentido, o internato serviu como um local de passagem em que a protagonista se aperfeiçoou em relação aos seus comportamentos e emoções, para que então ela pudesse prosseguir.

Decorridos 6 anos como aluna, Jane atuou mais 2 como professora. Após os 8 anos em Lowood, a jovem quer expandir seus horizontes, quando prepara um anúncio dos serviços de preceptora e envia pelos correios. É nesse momento que ela recebe uma proposta para trabalhar em Thornfield Hall como educadora de Adèle, filha de Rochester, proprietário do local e aristocrata inglês. Os conhecimentos de Jane da língua francesa foram primordiais para essa nova etapa, pois a criança era francesa e quase não falava inglês. E assim, movida pelo desejo de viver novas experiências e de poder usar seu aprendizado e seu trabalho para explorar novas oportunidades e crescer financeira e socialmente, ela enfim deixa o internato.

Mas, mesmo em novos horizontes e perspectivas, Jane Eyre ainda ansiava por mais, seu coração pedia por aventuras e ela buscava pelo conhecimento que só as grandes experiências são capazes de proporcionar:

Quem quiser pode me culpar, mas acrescento que vez por outra, quando caminhava sozinha pela propriedade, em que ia até os portões e olhava através deles para a estrada, [...] olhava na direção dos sossegados campos e colinas e mais além, para a difusa linha do horizonte – nessas ocasiões eu desejava ter uma visão que pudesse ultrapassar esses limites, que pudesse chegar ao mundo movimentado, às cidades, as regiões cheias de vida sobre as quais eu ouvira falar mas que nunca vira. *Nesses momentos, desejava mais experiência prática do que a que possuía, mais convívio com o meu semelhante, mais contato com gente variada do que o que estava a meu alcance.* [...]

Quem pode me culpar? Muitos, sem dúvida; haveriam de me chamar de insatisfeita. Eu não podia evitar: a inquietude estava em minha natureza, e às vezes me agitava a ponto de me causar sofrimento. (BRONTË, 2018, p. 136, grifo nosso)

Percebemos, conforme Jane cresce fisicamente e psicologicamente, que ela já não é mais aquela criança impulsiva nas respostas e no temperamento. E ela vai se tornando uma jovem adulta que não se acomoda nos padrões impostos às mulheres daquele período, e que, como destacamos na citação acima, tem o desejo de conviver socialmente, de ser notada pelas suas qualidades práticas do trabalho e da desenvoltura social que adquiriu através dos estudos.

Nesse momento de transição, a narradora também fala sobre sua relação com a maneira como as mulheres são vistas em uma sociedade tradicionalmente patriarcal. Apesar de não nos depararmos com as palavras “patriarcal” e “machismo”, na citação a seguir percebemos questionamentos a esse tipo de padrão social:

Das mulheres se espera que sejam muito calmas, de modo geral. Mas as *mulheres sentem como os homens*. Necessitam exercício para suas faculdades e espaço para os seus esforços, *assim como seus irmãos*; sofrem com uma restrição rígida demais, exatamente *como sofreriam os homens*. (BRONTË, 2018, p. 137)

Analisando o excerto acima, Jane usa o parâmetro masculino para falar de sua vontade de fazer parte da sociedade assim como os homens. Ela quer ter os mesmos direitos assegurados a eles e ela almeja a liberdade de ocupar os mesmos espaços. Vemos aqui características de um discurso feminista pautado na igualdade entre homens e mulheres. Essa igualdade, porém, como veremos mais à frente, é colocada de lado quando o assunto é a integração de uma mulher negra e exotizada ao âmbito familiar e à voz narrativa.

Ao longo do romance, o amadurecimento de Jane acontece com base em um senso crítico forte, repleto de questionamentos sobre o contexto em que vive, e procurando ir além dos limites estabelecidos. Por isso, a protagonista sempre demonstra interesse em caminhadas ao ar livre, para conhecer e buscar ultrapassar os limites da propriedade, simbolizando também seu desejo em quebrar as barreiras sociais que a impedem de fazer parte da sociedade tal qual os homens.

E foi em uma dessas caminhadas pela propriedade que Jane finalmente conheceu o Sr. Rochester, pai de Adèle e seu patrão. O encontro entre os dois se deu de maneira tumultuada, quando o cavalo dele se assustou com a presença da preceptora. Rochester acabou caindo do cavalo e sendo socorrido pela jovem. Recusando maiores auxílios, ele seguiu viagem e Jane voltou sozinha à casa,

momento em que fica sabendo quem era, de fato, o homem misterioso da floresta.

Com o passar do tempo e ao longo da convivência com Rochester, uma paixão surge entre ambos. Enquanto Rochester demonstra seu amor através de presentes caros e declarações de amor exaltadas em elogios, Jane se contém e busca racionalizar os sentimentos dentro de seus próprios limites: “- Não sou um anjo – afirmei –; e não serei até morrer: serei eu mesma. Sr. Rochester, o senhor não deve esperar nem exigir nada celestial de mim... pois não vai receber [...]” (BRONTË, 2018, p. 305)

Tão logo ficaram noivos, o dono de Thornfield Hall providenciou, às pressas, uma cerimônia de casamento reservada. Mas as intercorrências foram muitas entre o pedido oficial e o dia da cerimônia. Dentro da casa, à noite, parecia pairar um fantasma, que assombrava os quartos de Jane e Rochester, chegando a atear fogo na cama do homem enquanto ele dormia, e a rasgar o vestido da protagonista na calada na noite.

Nessas ocasiões, o romance adquire um ar sobrenatural, que logo é racionalizado: na verdade, a responsável pelos incidentes era a primeira esposa de Rochester, que vivia trancafiada no sótão. Sua identidade só é revelada no dia do casamento, estragando todos os planos de felicidade e matrimônio por parte da narradora. Após o cancelamento do casamento, Jane descreve sua tristeza e toma a decisão de partir da propriedade:

Eu estava enfrentando uma provação: um punho de ferro em brasa agarrava meus órgãos vitais. Que momento terrível: cheio de luta, de escuridão, de uma sensação escaldante! Nenhum ser humano poderia desejar ser mais bem-amado que eu, e aquele que assim me amava eu simplesmente idolatrava – e deveria renunciar ao amor e ao ídolo. Uma terrível palavra sintetizava minha intolerável tarefa: “partir”! (BRONTË, 2018, p. 368)

A saída de Jane da residência de Rochester se dá no momento em que a narradora já não consegue mais esconder a presença de Bertha. Como veremos no próximo tópico, no qual serão evidenciadas as aparições de Bertha ao longo do romance, a narração de Jane segue uma estratégia de coisificação da mulher imigrante. Bertha é uma figura sem forma, sem voz e que nos é apresentada como uma presença macabra e sobrenatural. Porém, no momento do casamento de Jane com Rochester, as evidências da existência de uma primeira esposa já não

permitem mais que a louca permaneça escondida.

Quando Jane deixa a mansão do aristocrata com quem quase se casou, ela diz ao leitor: “*Eu me importo comigo. Quanto mais solitária, mais destituída de amigos, mais sem amparo eu estiver, mais vou me respeitar. Seguirei a lei dada por Deus e sancionada pelo homem. Vou me ater aos princípios que recebi quando estava sã, e não louca – como estou agora.*” (BRONTË, 2017, p. 370, grifo nosso). A contraposição estratégica usada por Jane nessa fala, onde ela coloca Deus x homem e sã x louca, demonstra o pensamento binário que permeia a narração e a presença de Bertha. A impossibilidade de um diálogo com a imigrante louca parece se dar pelo fato de que Jane, uma mulher cristã, branca, formalmente educada e de origem europeia, não pode se misturar com uma figura feminina que representa a loucura e a distância do centro imperial.

É importante também salientar que a fala de Jane levanta princípios feministas, ainda que reflita um feminismo individualista: ela precisa sair dali porque precisa de respeitar e impor limites a uma situação que a prejudicou. Mesmo que isso signifique descartar a possibilidade de escutar e tentar ajudar uma outra mulher, que permanecerá presa no sótão da casa do marido.

Jane Eyre é uma protagonista que levanta aspectos feministas, ao buscar autonomia individual para alcançar sua ascensão social e posicionamento político, no sentido de questionar o padrão vitoriano e a ordem patriarcal. Mesmo assim, a narradora perpetua alguns dos padrões que ela mesma tenta quebrar, ao impedir que uma mulher colonizada, Bertha, tenha voz ativa no romance.

2.2 Desconfiar da narradora

No romance *Jane Eyre*, o leitor tem acesso à história por meio da narração da protagonista homônima. Essa narradora trata-se de uma mulher europeia, jovem e que incorpora uma posição ambígua na sociedade vitoriana. Essa ambiguidade consiste no fato de que Jane passa o romance inteiro tentando fazer parte da sociedade, alimentando-se de um discurso religioso cristão eurocêntrico pautado na salvação e nos preceitos divinos que reforçam a dicotomia entre o bem e o mal – discurso que ela rejeita na infância, como quando questionou o diretor do orfanato, em diálogo que consta no tópico anterior.

Paralelamente a isso, Jane tenta romper padrões patriarcalistas, que são a

base da sociedade no contexto do romance. Ela busca sua emancipação financeira, compartilhar dos mesmos direitos que os homens, estudar e viajar para falar do mundo com propriedade prática e intelectual. Porém, ao fazermos uma leitura crítica do texto de Brontë, encontramos inconsistências importantes que colocam esse discurso feminista em contradição, evidenciados pela sua relação com a esposa de Rochester, Bertha Mason.

Por se tratar de um romance narrado em primeira pessoa, sendo Jane a própria narradora, devemos considerar que o leitor tem acesso à história a partir do ponto de vista dela, como foi observado e edestacado por Jean Rhys em suas cartas redigidas no processo criativo de escrita do romance *Vasto Mar de Sargaços*. Por isso, devemos ter em mente que tudo o que sabemos, cada detalhe e cada personagem que interage com Jane e que contribui para a construção do romance, partem de uma interpretação subjetiva da própria narradora. Portanto, a maneira como Bertha é apresentada a nós, leitores, é uma interpretação de Jane, o que nos serve de argumento para avaliar a maneira como essa narradora esconde a imigrante, que se intromete nos seus planos de se casar com Edward Rochester.

Quando falamos em desconfiar da narradora, precisamos considerar os mais diversos aspectos da estrutura da narrativa, dentre eles, a perspectiva do narrador dentro do contexto da obra. Sobre isso, o linguista Todorov, no livro *As estruturas narrativas*, nos aponta sobre a importância de dissociarmos a figura do narrador entre o “eu” que narra e o “eu” que constitui uma personagem da narrativa literária:

a palavra do narrador-personagem possui características dúbias: ela está para além da prova da verdade, enquanto palavra do narrador, mas deve submeter-se a essa prova, enquanto palavra da personagem. Se o autor (isto é, um narrador não-representado) nos diz que viu um fantasma, a hesitação não é mais permitida; se uma simples personagem o faz, pode-se atribuir suas palavras à loucura, a uma droga, à ilusão, e a incerteza perde novamente sua vez. Em posição privilegiada com relação aos dois, o narrador-personagem facilita a hesitação: queremos acreditar nele, mas não somos obrigados a fazê-lo. (TODOROV, 2006, p. 192)

Em *Jane Eyre*, a narradora e a personagem protagonista são a mesma pessoa, o que pode tornar difícil separar os dois pontos de vista. No contexto da análise literária, faz-se o exercício de analisar o foco narrativo para entender melhor como a história é contada, e como Jane enquanto personagem se desenvolve ao longo da narrativa (o que foi desenvolvido no tópico anterior). Para isso, teremos

como ponto de partida o que foi escrito por Todorov, de que “queremos acreditar [na narradora], mas não somos obrigados a fazê-lo” (acréscimo nosso).

Desconfiar no que é dito pela narradora pode ser desafiador, pois precisamos considerar que ela é uma pessoa narrando sua história de maneira a nos convencer da veracidade dos fatos. Ponderamos também que Jane tece argumentos desde sua infância e juventude, narrando as desventuras de ser uma menina órfã incompreendida para nos provar que ela merece alcançar seu desejo de ser aceita dentro da sociedade. Nesse sentido, nos deparamos com duas vozes de duas Janes distintas, as quais devemos saber ler separadamente: a narradora e a personagem. Sobre isso, Todorov diz:

Existe pois uma dialética da personalidade e da impessoalidade entre o eu do narrador (implícito) e o ele da personagem (que pode ser um eu explícito), entre o discurso e a história. Todo o problema das “visões” está aqui: no grau de transparência dos eles impessoais da história com relação ao eu do discurso. (TODOROV, 2006, p. 61)

Ao tratar das “visões” descritas pelo autor, voltaremos ao início do romance para atentar-nos à voz da Jane enquanto narradora de sua história. Ela começa falando da infância na casa da família Reed, onde ela é obrigada a conviver com o primo John, a quem ela descreve como

Um rapaz de quatorze anos, e ia à escola. Quatro anos mais velho que eu, que só tinha dez, ele era grande e robusto para sua idade, com a pele pardacenta e enfermiga; tinha feições grosseiras num rosto largo, braços e pernas pesados, mãos e pés grandes demais. Tinha o hábito de se empanturrar à mesa, o que o deixava irritadiço e lhe conferia um olhar turvo e apagado, e bochechas flácidas. Deveria estar na escola, mas sua mãe o havia trazido para casa por um ou dois meses, “por conta de sua saúde frágil”. [...]

John não tinha muito afeto por sua mãe e irmãs, e a mim ele detestava. Atormentava-se e me castigava, e isso não acontecia uma ou duas vezes por semana, nem uma ou duas vezes por dia, mas continuamente: cada nervo meu o temia, e cada pedaço de carne sobre meus ossos se encolhia quando ele se aproximava. (BRONTË, 2018, p. 22-23)

As descrições dadas pela narradora em relação ao seu primo, transparecem o desprazer de ter que dividir o mesmo ambiente que ele. Ao mencionar a pouca idade em relação ao rapaz e enfatizar que ele já ia à escola, ela passa a intenção de se mostrar inferior e vulnerável no contexto. Em sua narração, Jane fala que o seu primo “não tinha muito afeto por sua mãe e irmãs, e a mim ele detestava”, e logo

em seguida fala sobre o medo que sentia na presença do rapaz, a ponto de causar sintomas próprios de uma crise de ansiedade e pânico, de modo que “cada pedaço de carne sobre meus ossos se encolhia quando ele se aproximava”. As descrições físicas de John, comparadas à descrição de Jane sobre ela mesma como uma menina pequena, frágil e fraca, juntamente com o relato de ele a “castigava” e “atormentava”, contribuem para formar um laço de empatia do leitor, logo no início do romance.

No final do capítulo 1, Jane consegue comover ainda mais o leitor, ao descrever a cena de uma criança de dez anos sendo arrastada a força e presa em um quarto isolado, como castigo por simplesmente tentar fazer parte do núcleo familiar. Nessa cena, Jane acaba de ter um desentendimento com o primo John, que não aceitava que a criança órfã manuseasse os livros da casa e nem usufrísse dos ambientes da família. A tia Reed, de acordo com Jane, não tentou mediar a situação, mas tomou partido do menino e puniu Jane:

O socorro estava próximo: Eliza e Georgiana tinham ido correndo chamar a sra. Reed, que fora para o andar de cima; ela regressava e deparava com a cena, seguida por Bessie e sua criada Abbot. Separaram-nos. Ouvi as palavras:

- Minha nossa! Com que *fúria* ela *ataca* o sr. John!

- Onde já se viu tamanha *demonstração de cólera*!

Então a sra. Reed acrescentou:

- Levem-na para o *quarto vermelho*, e podem *trancá-la* ali.

Quatro mãos se apoderaram imediatamente de mim, e *fui levada lá para cima*. (BRONTË, 2018, p. 24, grifo nosso)

A citação acima finaliza o capítulo um do romance. A narradora encerra essa primeira parte com seu próprio encarceramento no andar de cima da mansão, curiosamente similar à ambientação do aprisionamento de Bertha Mason mais a frente.

Destacamos algumas palavras e expressões que Jane usa em sua narração, como “fúria”, “ataca” e “demonstração de cólera”, que são usadas para descrever seu próprio temperamento. Como punição por tamanha demonstração de raiva e rebeldia, Jane é levada para um dos ambientes mais marcantes do romance, que está presente ao longo da narrativa: o quarto vermelho. Até aqui, o leitor é apresentado para uma garotinha indefesa, incompreendida e tratada de maneira injusta. A narradora constrói elementos para moldar sua personalidade, elementos esses que estarão presentes ao longo de todo o romance, pois em toda a sua

jornada, ela estará em busca de pertencimento, aprovação e crescimento dentro do padrão social.

No capítulo seguinte, somos apresentados ao quarto vermelho, local que simboliza a repressão e o confinamento de Jane. Ao ser levada para lá, segue um diálogo entre as funcionárias da casa sobre a menina:

- Segure os braços dela, srta. Abbot: está que mais parece uma *gata selvagem*.
- Que vergonha, que vergonha! – exclamou a criada. – Que conduta mais indecorosa, srta. Eyre, bater num jovem cavalheiro, o filho de sua benfeitora! O seu jovem senhor.
- Senhor! Desde quando ele é meu senhor? Por acaso sou uma criada?
- Não; a senhorita é menos do que uma criada, pois não faz nada para ganhar seu sustento. Muito bem, sente-se aí e vá pensar sobre sua *perversidade*.
- [...]
- Se não ficar quieta, terá de ser *amarrada* – disse Bessie. [...] – Ela nunca fez isso antes – disse Bessie por fim, voltando-se para a criada.
- Mas *sempre teve isso dentro de si* – foi a resposta. – Já disse várias vezes à madame qual a minha opinião sobre essa menina, e a madame concordou. É uma *coisinha dissimulada*. Nunca vi uma menina da sua idade ser tão *fingida*. (BRONTË, 2018, p. 25-26, grifo nosso).

Aqui, a narradora descreve uma luta corporal de Jane com as funcionárias, que a comparam com uma “gata selvagem” que deve pensar sobre a “perversidade” de ter batido em um “jovem cavalheiro”. Vemos nesse excerto alguns aspectos do patriarcalismo, que serão recorrentes ao longo da narrativa: se uma figura feminina tenta romper a ordem da atmosfera social e familiar, ela é comparada a um animal selvagem e que deve ser amarrado. É importante salientar que a narradora usa as descrições em destaque para justificar que ela precisa sair daquele ambiente violento. Porém, ela mesma ignora essas atitudes contra Bertha no futuro.

A seguir, traremos um excerto que descreve, com elementos góticos característicos da literatura vitoriana, esse cômodo tão controverso e que tem características bastante semelhantes com o sótão em Thornfield Hall:

O quarto vermelho era um cômodo desocupado, onde raramente alguém dormia [...]. Não obstante, era um dos maiores e mais pomposos quartos da mansão. Uma cama apoiada em pilares de mogno maciço, de onde pendia um dossel de damasco vermelho- escuro, destacava-se feito um tabernáculo no centro. As duas enormes janelas, com venezianas sempre fechadas, eram parcialmente cobertas por grinaldas e cascatas do mesmo tecido. O tapete era vermelho, a mesa ao pé da cama era coberta por um pano carmim, as paredes eram de uma delicada cor de camurça, com um toque rosado. O guarda-roupa, a penteadeira e as cadeiras eram de mogno

polido e pesado. [...]

O quarto estava gelado, porque raramente ascendia-se ali a lareira; estava silencioso, porque ficava distante dos cômodos das crianças e da cozinha; solene, porque só raramente alguém entrava ali. (Idem, p. 27)

A narradora oferece detalhes minuciosos na descrição do ambiente e da atmosfera do quarto vermelho, local isolado do restante da casa e onde Jane ficava trancada como castigo. Traçando um paralelo entre o quarto vermelho e o sótão, percebemos que ambos sugerem o confinamento e o distanciamento social de figuras femininas que contradizem as normas sociais (GILBERT & GUBAR). A diferença, entretanto, consiste no fato de que em sua narração, Jane se coloca como uma criança que é aprisionada injustamente por uma família que, segundo sua história, não a permite fazer parte. Já em *Thornfield Hall*, ela corrobora para o confinamento de Bertha. Para as autoras Gilbert e Gubar, no capítulo *A Dialogue of Self and Soul: Plain Jane's Progress*, o confinamento da esposa aprisionada por Rochester e de certa forma consentido pela narradora, que não demonstra tentativas de entender o que ocorreu com a jamaicana, e nem de solta-la e dar a ela voz ativa na narração, se deve ao fato de que

Bertha, em outras palavras, é o duplo mais verdadeiro e sombrio de Jane: ela representa a fúria daquela criança órfã, o lado feroz secreto que Jane tenta reprimir desde seus dias em Gateshead. [...] Especificamente, cada uma das aparições de Bertha – ou, mais precisamente, suas manifestações – foi associada a uma experiência (ou repressão) de raiva por parte de Jane. O sentimento de “fome, rebelião e raiva” de Jane nos castigos, por exemplo, foi acompanhado pelo “baixo, lento ha! ha!” e “murmúrios anormais”. (GILBERT & GUBAR, 2000, P. 360. Tradução livre)¹⁰

A ideia de duplo na literatura, que é reforçado na narração de Jane e lembrado pelas autoras citadas acima, remete-nos aos estudos de psicanálise que são aplicados nos exercícios de análise literária. Sobre isso, as pesquisadoras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Caroline Moura e Cinara Pavani, em capítulo intitulado *Insólito: caminhando pela sombra com Lucy Snowe e Jane Eyre*, traçam um paralelo entre duas protagonistas da escritora Charlotte Brontë nos livros

¹⁰ No original: Bertha, in other words, is Jane's truest and darkest double: she is the angry aspect of that orphan child, the ferocious secret self Jane has been trying to repress ever since her days at Gateshead. [...] Specifically, every one of Bertha's appearances – or, more accurately, her manifestations – has been associated with an experience (or repression) of anger in Jane's part. Jane's feeling of “hunger, rebellion, and rage” on the battlements, for instance, were accompanied by Bertha's “low, slow ha! ha!” and “eccentric murmurs”.

Villette e *Jane Eyre*, respectivamente. Nesse capítulo, elas levantam a temática do duplo na literatura para analisar a maneira como Brontë abordou temas controversos para o século XIX. Para elas, a narradora Jane apresenta Bertha como a sombra daquilo que há dentro dela de mais repulsivo, e que por isso precisa ficar escondido e amarrado, tanto no quarto vermelho como no sótão de Thornfield Hall.

Sobre isso vemos, ainda no capítulo dois do romance, que se passa todo dentro do quadro vermelho, uma cena em que Jane, ainda criança, se olha no espelho e fica aterrorizada com o que enxerga no escuro do quarto:

Eu não tinha certeza absoluta de que tivessem trancado a porta; quando ousei me mexer, levantei-me e fui verificar. Ai de mim! Sim, nenhuma prisão era mais segura. Regressando, tive que passar diante do espelho; meu olhar fascinado explorou involuntariamente as profundezas que revelava. Naquele oco visionário, tudo parecia mais frio e mais escuro do que na realidade. E o *pequeno estranho vulto* ali a me fitar, rosto e braços pálidos maculando a escuridão, e olhos cintilantes de medo movendo-se onde tudo mais se encontrava imóvel, teve um efeito verdadeiramente *sobrenatural*: pensei que era como aqueles *pequenininhos fantasmas, metade fada, metade duende*, que as histórias que Bessie contava à noite retratavam. (BRONTË, 2018, p. 27-28, grifo nosso)

Nessa passagem, temos a presença do espelho, objeto que também nos leva a refletir sob a ótica da psicanálise, na medida em que ele representa a dissociação do sujeito que vê sua imagem invertida, além de marcar o que Lacan chamou de “estágio do espelho”, que, dentre outros aspectos, marca a fase em que a criança se percebe enquanto unidade e enquanto corpo que integra o espaço. A partir disso, a criança aprende a criar mecanismos para compreender e afirmar sua imagem e identidade subjetiva. Os pesquisadores e psicanalistas Laplanche e Pontalis, no livro *Vocabulário de psicanálise*, trazem a definição desse estágio do desenvolvimento como “a constituição do primeiro esboço do ego” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, P. 177). Além disso, lemos que “[s]egundo Lacan, a relação intersubjetiva, na medida em que é marcada pelos efeitos da fase do espelho, é uma relação imaginária, dual, voltada à tensão agressiva em que o ego é constituído como um outro, e o outro como um *alter ego*.” (Idem, p. 177) Nessa metáfora desenvolvida pelo psicanalista para fundamentar a relação entre o sujeito, sua individualidade e o mundo externo, a criança se torna o “outro” no espelho.

A maneira como a narração de Jane descreve essa cena mostra a fragmentação da identidade dessa criança aprisionada por seu mau

comportamento. Após se rebelar feito uma “gata selvagem” e ser trancada, isolada da casa e da família, ela se olha no espelho e não se vê como aquela menina frágil e desprotegida. Curiosamente, sua descrição passa para o lado do imaginário: ela se vê “metade fada, metade duende”, uma criatura que não existe, um “pequenino fantasma”. Essa descrição, mais à frente no romance, é bastante parecida com a maneira como a narradora descreve sobre uma das aparições de Bertha em seu quarto.

A imagem descrita pela narradora também nos remete à angústia que caracteriza o sujeito adulto. Ainda segundo a teoria lacaniana, quando um adulto se olha no espelho, há um conflito entre a imagem projetada pelo objeto e a imagem idealizada do sujeito sobre si mesmo. Essa diferença pode causar sensação de inadequação e graus elevados de insatisfação. Para além disso, quando uma pessoa adulta se relaciona com outras, pode acabar projetando sua imagem idealizada nas relações. (LACAN, 2009).

Ao analisarmos o foco narrativo de *Jane Eyre*, portanto, temos uma mulher adulta relatando os acontecimentos de sua vida. O ponto de partida, portanto, é da Jane já casada com Rochester e narrando, com seu ponto de vista, tudo o que aconteceu. Por isso, as descrições dos acontecimentos no quarto vermelho partem dessa percepção da Jane narradora adulta.

No capítulo três, Jane já está fora do quarto vermelho e se concentra para escutar a conversa entre as funcionárias da casa, que falavam sobre a garota:

Bessie foi até o quarto da outra criada, que ficava perto. Ouvi-a dizer:
 - Sarah, venha dormir comigo no quarto das crianças; não tenho coragem de ficar sozinha com aquela pobre menina esta noite. Pode ser que ela morra; tão estranho foi aquele ataque: eu me pergunto se viu alguma coisa. A madame foi severa demais.
 [...] Conversaram aos sussurros por meia hora antes de adormecer. Entendi passagens da conversa, a partir das quais pude concluir o assunto principal da discussão.
 “Alguma coisa passou por ela, *um vulto todo vestido de branco, e desapareceu...*” “*Um cachorro imenso atrás dele...*”, “*Três batidas fortes na porta do quarto...*”, “*Uma luz no cemitério, bem acima do túmulo dele...*” etc. etc. (BRONTË, 2018, p. 33, grifo nosso)

Ao descrever a conversa entre as duas criadas, a narradora conta ao leitor de maneira indireta sobre o terror vivido no episódio do quarto vermelho. As partes em destaque mostram que a menina teria tido visões de vultos, cachorros, além de escutar barulhos e enxergar feixes de luz que não estavam lá. Porém, após a leitura

de todo o romance, vemos que há aqui uma mistura entre eventos futuros da narração. Podemos relacionar a passagem “um cachorro imenso atrás dele” com o primeiro encontro entre Jane e Rochester, que se deu na floresta dos arredores da mansão do aristocrata. Nessa ocasião, o cachorro dele, Pilot, acaba correndo e derrubando o cavalo que ele cavalgava. Nesse incidente, Jane ajuda Rochester a se levantar. Os dois ainda eram desconhecidos um para o outro, mas a relação entre as duas personagens tem início ali. O “vulto todo vestido de branco” e as “três batidas na porta” também nos levam para acontecimentos em Thornfield Hall, desta vez atrelados à presença de Bertha Mason.

Após relatar essas experiências, a narradora continua no parágrafo seguinte:

A esse incidente no quarto vermelho não se seguiu nenhuma enfermidade física severa ou prolongada: foi somente um choque em meus nervos, cuja reverberação *sinto até hoje*. Sim, sra. Reed, à senhora devo algumas medonhas pontadas de sofrimento mental. Mas *devo perdôá-la, pois não sabia o que fazia*: ao despedaçar as fibras do meu coração, acreditava estar apenas cortando pela raiz as minhas más predisposições. (BRONTË, 2018, p. 33-34, grifo nosso)

No excerto acima, nos deparamos com uma narradora que emprega o tom irônico ao usar de uma passagem da bíblia, com as palavras ditas por Jesus no momento de sua morte, quando estava crucificado e exposto à comunidade: “E dizia Jesus: Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem” (Lucas 23:34). Além disso, ela confirma que aquele castigo no quarto vermelho gerou emoções e sentimentos que foram carregados por ela ao longo da vida, o que confirma nossa teoria de que o quarto e o sótão têm significados muito comuns na narração de Jane. É dentro deles que ela deposita e projeta o que deve ficar confinado: as memórias de Gateshead, seu temperamento violento e subversivo, além do comportamento “selvagem” que ela atribui a Bertha Mason, com o qual se identifica na infância e tenta suprimir na juventude.

Dessa forma, Jane projeta em Bertha os aspectos de sua infância que devem ser reprimidos por ela mesma, para que ela se encaixe na sociedade patriarcalista vitoriana, e para que seja aceita por Rochester. A necessidade de conter os impulsos e silenciar aquilo que foge do “normal”, do “centro” daquilo que é socialmente correto, levando em conta o contexto da obra escrita na Inglaterra do século XIX, nos levam também a refletir no modelo de controle imperial para

manutenção da ordem familiar e social. Para a pesquisadora Sally Shuttleworth, no capítulo *Jane Eyre: Lurid Hieroglyphics*, “As risadas e os “excêntricos murmúrios” de Bertha constituem outra narrativa dentro do texto, correndo em contraponto ao discurso racional de Jane. [...] A figura de Bertha funciona para chamar a atenção para os fundamentos tênues e frágeis das reivindicações imperialistas do autocontrole de Jane.” (SHUTTLEWORTH, 2007, p. 22, tradução livre)¹¹

Partindo do ponto de vista de Shuttleworth, a narração de Jane sobre Bertha funciona como uma reivindicação da própria narradora de controlar seus impulsos sexuais, projetando na imigrante todas as emoções e sentimentos que ela tentou deixar no quarto vermelho da infância, bem como no internato de Lowood. No internato, por exemplo, Jane sofreu um castigo para, segundo ela, servir de exemplo para as outras meninas não terem mau comportamento. Nesse momento, ela diz: “Dominei a histeria que se avolumava, ergui a cabeça e cravei os pés com firmeza no banco.” (BRONTË, 2018, p. 88)

É também no internato que ela diz à amiga Helen Burns:

Sei que tenho motivos para pensar bem de mim mesma, mas isso não é suficiente. Se os outros não gostarem de mim, eu preferiria morrer a seguir vivendo... não posso suportar ser solitária e odiada, Helen. Veja, para conquistar um afeto real junto a você, ou à srta. Temple, ou a qualquer outra pessoa de quem eu realmente goste, eu me submeteria de bom grado a que me quebrassem o braço, ou deixaria que um touro me jogasse longe, ou pararia junto às patas traseiras de um cavalo e deixaria que golpeasse meu peito com seu casco...
- Acalme-se, Jane! Você dá um valor exagerado ao amor dos seres humanos; é impulsiva demais, passional demais. (Idem, p. 91)

Nesse excerto do diálogo com sua amiga, Jane mostra o quanto ela busca por aprovação e pertencimento, mesmo que isso possa custar seu próprio bem estar físico. Nessa parte da narração, a amiga fala do caráter impulsivo e passional de Jane, o que a narradora destaca no diálogo. O temperamento impulsivo e passional mencionado aqui remete-nos à fala anterior da narradora, quando ela fala que

¹¹ No original: “Bertha’s laughter and “eccentric murmurs” constitute another narrative within the text, running in counterpoint to Jane’s rational discourse. [...] Rather, an incarnation of an alternate male model of the female psyche, a gendered inflection of the doctrine of control, the figure of Bertha functions to call attention to the tenuous, fragile foundations of Jane’s imperialist claims to self-dominion.”

dominou a “histeria que se avolumava”. O comportamento histérico, no século XIX, era atribuído a uma doença que seria própria do sexo feminino, devido a desequilíbrios psicológicos em decorrência do sistema reprodutor e da menstruação (GILBERT e GUBAR, 2009). Considerando o discurso machista e imperial que regia o século XIX da Inglaterra, vemos que a narradora Jane reforça essas características ao falar da necessidade que ela tinha de se conter. Por isso, em relação a Bertha Mason, a pesquisadora Sally Shuttleworth complementa:

A questão do controle imperial tem dimensões psicológicas e políticas. Bertha não é apenas louca, mas também uma crioula, colocada na fronteira entre o sangue e a cultura europeus e não europeus, ela é uma realização literal da autorrepresentação de Jane como uma “coisa heterogênea”, uma “forasteira antipática” dentro daquela primeira família de classe alta. [...] Já para Rochester, a divisão é absoluta: Jane é “meu belo anjo” e Bertha é um “pequeno demônio”. (SHUTTLEWORTH, 2007, p. 22, tradução livre)¹²

Ainda de acordo com a pesquisadora, podemos encontrar paralelos entre as duas personagens na narração de Jane: o quarto vermelho e o sótão como locais de isolamento, punição e confinamento daquilo que é “excêntrico” no sentido de romper com a ordem centralizadora. Há também os momentos em que Jane faz referências a textos bíblicos para fundamentar seu caráter, e relaciona a personagem Bertha a criaturas inverossímeis e também demoníacas: “era uma risada trágica e sobrenatural” (BRONTË, 2018, p. 133); “Foi uma risada demoníaca [...], pensei, a princípio, que a risada de duende estava ao meu lado [...]. Terá sido Grace Poole? Será que ela está *possuída pelo demônio?*” (Idem, p. 180-181).

Diante do exposto até aqui, reforçamos o discurso colonialista que caracteriza a narração de Jane, e que projeta em Bertha Mason os traços de personalidade que a narradora tenta esconder dela e de seus leitores. No tópico seguinte, falaremos sobre a construção da personagem Bertha sob a ótica de Jane, que marginaliza essa personagem, colocando-a como a “forasteira” e a “louca” que precisa ser contida e afastada de sua história.

¹² No original: “The issue of imperial control is one which has both psychological and political dimensions. Bertha is not only mad but is also, a Creole, placed on the border between European and non-European blood and culture, she is a literal realization of Jane’s self depiction as a “heterogeneous thing”, an “uncongenial alien” within that first upper-class household. [...] To Rochester the division is absolute: Jane is “my good angel” and Bertha is a “hideous demon”.”

2.3 Bertha Mason segundo Jane Eyre

Como vimos no tópico anterior, *Jane Eyre* é um romance que apresenta aspectos feministas no desenvolvimento da protagonista homônima, mas que também reproduz o discurso colonialista do século XIX. Esses aspectos são evidenciados, como levantaremos neste tópico, nas atitudes de Edward Rochester e na narração de Jane, que desumaniza a personagem imigrante Bertha Mason, apresentada ao leitor como a louca da casa.

Bertha é a primeira esposa de Rochester, que ele mantém trancada e vigiada por empregadas no terceiro andar da mansão. Ela é uma mulher vinda da Jamaica, de origem crioula (BRONTË, 2018, p. 344) e é descrita pela narradora como violenta, cruel e louca. Neste tópico, apresentaremos as partes do romance em que há menções a esta personagem, e nos atentaremos às estratégias narrativas utilizadas por Jane para convencer os leitores de que Bertha é uma mulher louca e perigosa. Partimos do pressuposto levantado pelas autoras feministas Sandra Gilbert e Susan Gubar de que a marginalidade imposta à primeira esposa de Rochester se trata de um mecanismo de aniquilação da mulher colonizada em detrimento da construção da subjetividade feminina europeia (GILBERT e GUBAR, 2009).

A partir do momento em que Bertha é levada para a Inglaterra, aprisionada pelo marido e privada de qualquer liberdade, sua voz não é escutada no romance. Cuidada por empregadas que fazem de tudo para que a presença da imigrante passe despercebida, não temos acesso ao seu ponto de vista e não conhecemos sua história. Por isso, como pontuam Gilbert e Gubar (2000), tudo o que sabemos sobre a “louca do sótão” parte da narração de Jane.

Como a narração do romance *Jane Eyre* é feita em primeira pessoa por uma mulher branca que busca validação e ascensão social desde a juventude, é preciso ter cuidado com os traços de personalidade de Bertha que nos são cedidos. Isso porque esses fragmentos partem de uma estratégia da narradora, que quer contar a sua história e conquistar a empatia de seus leitores.

Memmi (2007) argumenta que o processo de colonização oprime, exila e silencia o colonizado, em um movimento de domínio e violência. Para o autor,

“[d]epois da colonização, o colonizado praticamente jamais vive as experiências da nacionalidade e da cidadania, a não ser privadamente: nacionalmente, civicamente, ele é apenas aquilo que o colonizador não é.” (MEMMI, 2007, p. 137. Destaques do autor).

Essa construção da diferença é o caminho para a violência, que se caracteriza enquanto uso de força, chantagens psicológicas e apropriação de bens materiais e simbólicos para manter uma pessoa sob controle total. A violência oprime, ameaça e submete a parte violentada a um domínio e privação de direitos básicos (TELES; MELO, 2017, p. 10).

No romance é possível perceber a situação de violência que envolve Bertha, principalmente em sua aparição final, quando o leitor se depara com uma mulher presa, confusa, que não consegue ou não pode verbalizar seus sentimentos, como se tivesse perdido a faculdade de fala. Tal violência, nas palavras da pesquisadora Gabriela Souza Pinto (2017), reflete diretamente a opressão e os abusos do colonizador com o colonizado:

Bertha é marginalizada na narrativa de Jane Eyre e sua alteridade é uma alegoria da violência do imperialismo, através da construção de um sujeito colonial autodestrutivo que serve à glorificação da missão social do colonizador. Ela é construída como uma mulher violenta que deve ficar reclusa para não contaminar o ambiente em que vive com a degeneração moral atribuída a ela por um preconceito patriarcal e colonialista, fazendo com que Bertha, embora central para a narrativa, se torne periférica por só existir em seu confinamento ao sótão de Thornfield Hall e à sua própria loucura. (PINTO, 2017, p. 72)

A presença de Bertha no romance é construída aos poucos. Inicialmente, ela se manifesta como uma risada distante atribuída a Grace Poole, a empregada enigmática da mansão. Nas palavras de Gabriela Souza Pinto, “essa risada vai se multiplicando à medida que a narrativa evolui, se transformando em gritos, urros e breves aparições e ataques violentos” (PINTO, 2017, p. 68), elementos que dão um caráter gótico à narrativa, característica do período vitoriano e que serve de análise para estudar sobre a violência contra as mulheres dentro das narrativas desse contexto. A partir do momento em que Jane adentra Thornfield a narrativa fica carregada de um suspense sobrenatural, que é racionalizado após a revelação de Bertha Mason, durante a cerimônia de casamento.

Jane chega a Thornfield Hall, a mansão de Edward Rochester, no capítulo 11, em uma carruagem que a transportou tarde da noite, conforme o excerto a seguir:

Passávamos por uma igreja: vi sua torre baixa e ampla contra o céu, e seu sino batia o quarto de hora. Vi também uma estreita galáxia de luzes numa colina, indicando a existência de um povoado. Cerca de dez minutos depois, o cocheiro desceu e abriu um portão. Passamos, e o portão se fechou com um estrondo em seguida. Agora subíamos lentamente uma rampa, e chegamos à frente de uma ampla casa. Uma luz de velas brilhava numa janela em arco; todo o restante estava escuro. A caleça parou junto à porta da frente, que uma criada veio abrir. Desci e entrei.

- Por aqui, por favor, madame – disse a garota, e eu a segui através de um saguão quadrado rodeado de portas altas. (BRONTË, 2018, p. 120)

Jane descreve a paisagem das proximidades de seu destino final, e dá destaque à igreja e sua torre, trazendo mais uma vez o símbolo do cristianismo dentro de sua narração e conectado à sua personalidade. É importante também observarmos o momento em que ela adentra a propriedade: o portão se fechando “com um estrondo em seguida”, e a “luz de velas” no arco da janela contrastando com “todo o restante” escuro. Também vemos aqui mais uma referência ao estilo gótico, quando a narradora descreve a imagem de “um saguão quadrado rodeado de portas altas”, em uma “ampla casa”.

O jogo de luz e sombras, juntamente com as combinações de proporções, formatos (quadrado e arcos) e a cruz da igreja contribuem para uma primeira impressão de suntuosidade e mistério envolvendo a propriedade e o que virá a partir daqui na narrativa. Também precisamos lembrar que a figura de Bertha é diretamente ligada ao elemento fogo na narração de Jane, pois, como veremos, suas aparições estão sempre ligadas à destruição, incêndios e mistérios sobrenaturais.

Ao entrar na mansão, Jane é recepcionada pela sra. Fairfax, a governanta que a conduz a um *tour* pelo local. Em seu diálogo inicial, ela adverte Jane sobre sua postura em relação aos criados da casa, já demonstrando uma distância entre a classe dominante e aqueles que estão no local de servidão, característica que corrobora para o tom imperial da narração:

- Estou tão feliz – disse ela, sentando-se diante de mim e pegando o gato no colo –, tão feliz que tenha vindo. Será ótimo viver aqui acompanhada, agora. Claro que é agradável de todo modo; Thornfield é uma ótima casa, um tanto abandonada nos anos recentes mas ainda assim um lugar respeitável. Mas sabe que quando chega o inverno a gente se sente terrivelmente só, mesmo nos melhores lugares. Digo só; Leah é uma boa moça, claro, e John e a esposa são gente decente. Mas são só criados, e não se pode conversar com eles de igual para igual. É necessário manter distância para não perder a *autoridade*. (BRONTË, 2018, p. 122, grifo nosso)

Nessa passagem, Jane é colocada na mesma posição que a governanta e socialmente superior aos empregados da casa, visto que sua posição de educadora a elevava a um grau de erudição e desempenho profissional. De fato, a narradora não desempenha nenhum diálogo profundo ou extenso com nenhum membro da “criadagem”, mantendo o distanciamento e calculando seus passos em relação a eles.

Durante o percurso pelo interior da propriedade, Jane e a sra. Fairfax subiram até o último andar da mansão. Nesse momento, Jane descreve:

Segui devagar pelo comprido corredor ao qual ela conduzia, e que separava os quartos da frente e dos fundos no terceiro andar – um corredor estreito, baixo e escuro, com uma única janelinha na extremidade, que mais parecia, com suas duas fileiras de pequenas portas negras fechadas, um corredor em algum castelo do *Barba Azul*. Enquanto eu caminhava com cuidado, o último som que poderia imaginar ouvir num lugar tão quieto – *uma risada* – chegou aos meus ouvidos. (BRONTË, 2018, p. 133, grifo nosso)

Na passagem acima, temos duas referências muito simbólicas dentro da narração de Jane: enquanto ela explora um dos cantos do terceiro andar, mesmo nível da casa onde está o sótão que confina Bertha Mason, ela faz uma comparação com a casa do Barba Azul, personagem de um conto de fadas que, consagrado pela versão do francês Charles Perrault em 1697, tem seu enredo baseado em conflitos da vida matrimonial. No conto disponível no livro *Contos de Fadas* organizado pela professora e pesquisadora alemã Maria Tatar (2002), o Barba Azul era um homem muito rico e que já havia se casado muitas vezes, porém, suas esposas acabavam desaparecendo sem explicação. Além disso, ele causava medo e aversão por causa de sua barba, que faziam as mulheres fugirem de sua presença. Para conseguir se casar de novo, ele seduzia as moças com promessas de felicidade e riqueza, para em seguida matá-las e pendurar seus corpos em um cômodo secreto da casa.

Curiosamente, a primeira referência a Bertha Mason na narração de Jane aparece logo após a comparação da casa com o conto do Barba Azul. Jane relata ter escutado uma risada, e segue o diálogo com a sra. Fairfax:

Era uma risada *curiosa: distinta, maquinal e desconsolada*. Parei. O som cessou por um momento. Depois começou, mais alto. [...] Ressoou como

um *estrépito* que pareceu ecoar em cada solitário cômodo, embora se originasse num deles, e eu podia distinguir a porta de trás da qual vinha a risada.

- Sra. Fairfax! – exclamei, pois agora a ouvia descendo a escada. – Ouviu essa risada alta? Quem é?

- Alguma criada, provavelmente – respondeu ela –; talvez Grace Poole. [...] A risada se repetiu em seu tom *baixo e silábico*, terminando num *estranho murmúrio*. [...] Aquela era a risada mais *trágica e sobrenatural* que eu jamais ouvira. Não fosse o fato de ser meio-dia, e de que nenhum evento fantasmagórico acompanhava a gargalhada; não fosse o fato de que nem o cenário nem a estação favoreciam o medo, eu teria ficado *supersticiosamente* apavorada. (BRONTË, 2018, p. 133)

Não temos, neste trecho, uma aparição física de Bertha, mas nos deparamos com o início de uma construção da “louca do sótão”. A Sra. Fairfax, na tentativa de desviar a atenção de Jane, a convence de que a risada vinha de Grace Poole, criada com manias que poderiam soar estranhas e assustadoras, mas que nada havia a temer. Porém, prevalece o tom sobrenatural no texto, principalmente devido às palavras escolhidas pela narradora para adjetivar a risada vinda de Bertha, que estava presa no quarto logo atrás da narradora, conforme ela mesma disse.

Jane escolhe as palavras “curiosa, distinta, maquinal e desconsolada”, uma série de adjetivos que denotam estranheza, repulsa e até mesmo, medo. A risada vai então tomando proporções que causam ainda mais sentimentos aversivos e negativos no leitor. A risada passa de um “estrépito”, um ruído estrondoso para um murmúrio “baixo e silábico”, tornando-se então “trágica e sobrenatural”. A construção dessa cena mostra que Jane não poderia ter escutado apenas uma risada, mas ela presenciou algo que a desestabilizou completamente. Ao relacionar a risada feminina que fora atribuída a Grace Poole com um elemento “trágico e sobrenatural”, voltamos para os aspectos da Inglaterra no século XIX, quando as histórias das bruxas tinham grande influência sobre os europeus, que atribuíam o sobrenatural, o demoníaco e o inexplicável às mulheres “bruxas” ou “feiticeiras”.

No capítulo seguinte, a narradora tece um manifesto sobre a emancipação feminina e o desejo de ter os mesmos direitos que os homens. Essa linha de pensamento, no entanto, é cortada para dar lugar a mais uma menção à risada de Bertha:

[...] Das mulheres se espera que sejam muito calmas, de modo geral. Mas as mulheres sentem como os homens. [...] É insensato condená-las ou rir delas se buscam fazer mais ou aprender mais do que o costume determinou necessário ao seu sexo.

Quando estava sozinha, nessas ocasiões, não era infrequente ouvir a risada de Grace Poole: a mesma gargalhada, o mesmo baixo e lento há! há! há! que, na primeira vez, me arrepiara. Em certos dias, ela ficava em silêncio, mas em outros eu nem saberia relatar os sons que fazia. Às vezes eu a via: ela saía de seu quarto com uma bacia, um prato ou uma bandeja na mão, descia para a cozinha e logo voltava, em geral trazendo (ah, leitor romântico, desculpe-me por dizer a verdade nua e crua!) uma caneca de cerveja preta. (BRONTË, 2018, p. 137)

A menção à personagem Bertha logo após os argumentos de igualdade entre homens e mulheres, mostra que Jane se contradiz nas questões feministas de sua narração. Ela pode não ter visto Bertha até aqui, mas escutou sua voz e percebeu a logística da casa no sentido de ocultar alguém no sótão. Além disso, ela abre parêntesis para se desculpar pelo falo de escrever sobre uma mulher carregando uma caneca de cerveja.

Até aqui, a presença de Bertha nos foi apresentada a partir de elementos sobrenaturais, risadas “excêntricas” e, agora, a bebida alcoólica. É importante ressaltar que Bertha é uma mulher imigrante vinda da Jamaica, uma crioula das “Índias Ocidentais” e que, portanto, é uma mulher que não é bem recebida na sociedade europeia. Ela está sempre à margem, é uma “outra”, fora do centro da narrativa e da atmosfera familiar de Thornfield Hall.

As comunidades colonizadas são frequentemente associadas ao sexo e ao álcool (FANON, 2020), assim como a figura de Bertha, que mais à frente tem a personalidade descrita por Rochester como a de uma “louca”, cujos “excessos desenvolveram prematuramente os germes da insanidade” (BRONTË, 2018, p. 359) e que a imigrante havia herdado a loucura de sua mãe, uma “mestiça” que “era louca e bêbada” (idem, p. 342).

No capítulo 13, Jane está em uma sala com Adèle, a sra. Fairfax e Rochester, quando o aristocrata pede para ver algumas aquarelas que a jovem educadora havia pintado. Alguns dos desenhos chamam atenção do homem, e a narradora os descreve para os leitores:

Eram aquarelas. A primeira apresentava nuvens baixas e lívidas, deslizando sobre um mar revolto. A distância se eclipsava; o primeiro plano também – ou, antes, as ondas mais próximas, pois não havia terra. Um raio de luz destacava um mastro semisubmerso em que se empoleirava um biguá, grande e negro, asas salpicadas de espuma. No bico, levava um bracelete de ouro com pedras preciosas incrustadas. [...] Afundado debaixo do pássaro e do mastro, a água esverdeada deixava entrever um corpo afogado. Um braço pálido era a única parte nítida do corpo, e dele o

bracelete fora levado pela água, ou arrancado. (BRONTË, 2018, p. 155)

A imagem da primeira aquarela, que tem como base a “água esverdeada”, traz elementos que se relacionam com a região das ilhas do Caribe, onde Rochester conheceu Bertha. O corpo naufragado em mar aberto e esverdeado trazem referência do mar de Sargaços, conhecido por ser “um mar dentro do mar”, por não fazer costa com algum continente, e que está na região das ilhas. O pássaro biguá, espécie de ave pescadora que habita as américas central e do sul, também nos leva a associar a pintura com aquela região. A presença do bracelete que fora “levado pela água ou arrancado” pode ser interpretada como uma riqueza roubada, uma alusão às ocupações ultramarinas do imperialismo inglês.

A segunda aquarela mostra uma colina sob o céu crepuscular, e sobre ela uma mulher cujos “olhos reluziam negros e arrebatados; o cabelo caía numa cascata escura [...]. No pescoço via-se um pálido reflexo, como o do luar; o mesmo lume vago tocava as nuvens delgadas das quais surgia a visão da estrela Vespertina.” (Idem, p. 155) A mulher dessa figura se apresenta enigmática, cujo texto original traz a descrição dos olhos como “*dark and wild*” (BRONTË, 2001, p. 107), ou “negros e selvagens” e os cabelos “*streamedy and shadowy*”, ou “longos e sombrios”. Essas descrições são muito parecidas com a maneira como Jane narra a aparição física de Bertha no capítulo 26, com uma “cabeleira desgrenhada” e um “animal selvagem” (BRONTË, 2018, p. 343).

Por fim, a terceira aquarela apresenta elementos que fazem referência ao poema épico do século XVII *Paraíso Perdido* de John Milton, trazendo, entre aspas, trechos do Canto II, que descrevem a personificação da morte:

O pico de um iceberg atravessando o céu polar de inverno. [...] Se erguia, em primeiro plano, uma cabeça – uma cabeça colossal, inclinada sobre o iceberg e repousando nele. Duas mãos [...] abriam sobre o rosto um véu negro. [...] Acima das têmporas [...] reluzia um halo de chamas brancas. [...] Esse pálido crescente era “a imagem de uma coroa real”, e o que coroava, “a forma que não tinha forma”. (Idem, p. 155-156)

As três aquarelas escolhidas por Rochester e pintadas por Jane trazem elementos que marcam a trajetória da narradora em Thornfield Hall. A figura enigmática e selvagem escondida por trás dos cabelos escuros no alto de uma montanha, parecem com o confinamento de Bertha, que apesar de saberem estar

lá, todos a mantêm exilada. Já a personificação da morte, nos remete ao único final possível para o cumprimento das expectativas da narradora: a morte da imigrante confinada.

A parte do romance em que acontece essa conversa entre Edward Rochester e Jane Eyre marcam também o início de uma aproximação maior entre as duas personagens. Ao longo da narrativa, os dois passam a compartilhar de uma paixão que permanece subjetiva, e que vai ganhando forma aos poucos. Na medida em que a protagonista e o aristocrata se aproximam, as menções a Bertha começam a ser mais frequentes. Curiosamente, quanto mais Jane se afeiçoa a Rochester e alimenta as esperanças de um futuro junto dele, mais as aparições e as risadas se intensificam. Percebemos que a construção de Bertha vem sendo arquitetada estrategicamente desde a chegada da narradora a Thornfield, como se estivesse preparando o leitor para a pior cena possível em relação a uma figura feminina destoante da mulher branca europeia. Em certa ocasião, no capítulo 15, Jane confessa aos leitores que se sente atraída fisicamente por Rochester, a ponto de perder o sono na madrugada.

Quando finalmente parece conseguir adormecer, a narradora escuta barulhos estranhos vindo de fora da porta do quarto:

Não sei dizer se dormi ou não depois dessas reflexões; de todo modo, despertei completamente ao ouvir um vago murmúrio, peculiar e lúgubre, que parecia, pensei, acima de mim. [...] Sentei-me na cama, pondo-me a escutar. O ruído parou.

Tentei voltar a dormir, mas meu coração batia com ansiedade: minha tranquilidade se fora. O relógio, lá embaixo no vestíbulo, soou duas horas. Nesse instante, pareceu que algo tocava a porta do meu quarto; foi como se dedos tivessem roçado os painéis ao tatear seu caminho pelo corredor escuro lá fora. Perguntei:

– Quem está aí?

Não houve resposta. Gelei de medo. (BRONTË, 2018, p. 180)

A construção desse trecho produz a sensação de deslocamento e aproximação de algo misterioso. Os ruídos começam no andar de cima, e logo se transformam em um roçar de dedos na porta do quarto de Jane. Esse trecho marca a primeira vez que as risadas começam a tomar uma forma e uma presença próxima à narradora. Logo em seguida, temos a presença da risada mais uma vez:

[...] eu não estava destinada a dormir naquela noite. Um sonho mal se aproximara do meu ouvido quando fugiu, assustado com um incidente de

gelar os ossos.

Foi uma risada *demoníaca* – baixa, abafada e profunda – que vinha, aparentemente, da fechadura da porta do meu quarto. A cabeceira da minha cama ficava próxima à porta, e pensei, à princípio, que a risada de *duende* estava ao meu lado – ou, antes, junto ao meu travesseiro. Levantei-me, porém, olhei ao redor, e não pude ver nada. Ainda observava atenta quando o estranho som se repetiu: percebi que vinha de trás da porta. [...] Algo *murmurou e gemeu*. Não passou muito tempo e passos recuaram em direção à escada que levava ao terceiro andar. (BRONTË, 2018, p. 180, grifo nosso)

No decorrer de toda a narrativa, a presença de Bertha é cercada de elementos góticos e sobrenaturais, que corroboram para o seu aspecto “excêntrico”, à margem da história de Jane. No trecho acima ela está bem próxima da narradora e protagonista, sendo apresentada como a fonte da risada “demoníaca” e de “duende” – entidade do folclore europeu que usa de feitiços e travessuras noturnas para assustar as pessoas. Além disso, Jane atribui a presença à Srta. Poole, suspeitando que ela estivesse “possuída pelo demônio”, trazendo mais um aspecto do cristianismo e seus mecanismos de controle sobre os corpos feminizados que devem ser controlados. E quando a narradora diz que algo “murmurou e gemeu”, percebemos que ela escutou a voz de Bertha. Porém, por se tratar de uma mulher “selvagem”, uma colonizada vinda da Jamaica e que ameaça a estrutura do lar, sua língua é incompreensível; ela não tem espaço para ser compreendida.

Ao ter o sono interrompido pela “risada demoníaca”, a protagonista sai de seu quarto e segue os passos que escutara até o terceiro andar. É nesse momento que ela encontra fumaça saindo do quarto de Rochester e se apressa para entrar e acordá-lo com um balde de água.

Algo estalou: era uma porta aberta, a porta do sr. Rochester; a fumaça vinha dali, numa nuvem. [...] Num instante, estava no quarto. Labaredas subiam em torno da cama: as cortinas estavam em chamas. [...]
 - Acorde! Acorde! – exclamei. [...]
 - Houve uma inundação? – ele exclamou.
 - Não, senhor – respondi –; mas houve um incêndio. (BRONTË, 2018, p. 181)

Após salvar Rochester, Jane ainda diz: “Alguém tramou algo, e o senhor precisa descobrir quem e o quê”. Rapidamente, o aristocrata pergunta a Jane se ela havia escutado uma risada que antecedeu o fogo, ao que Jane confirma e relaciona mais uma vez a Grace Poole. Diante disso, o homem diz: “Exato. Grace Poole... você

adivinhou. Ela é, como se diz... singular.... muito. [...] Você não é de falar à toa; não diga nada sobre o que houve.” (idem, p. 184) O pacto entre as duas personagens toma um rumo diferente na narração de Jane. Agora os dois compartilham dos detalhes do incidente, e Jane concorda em deixar cair “o véu negro” (presente na terceira aquarela) sobre a presença de Bertha Mason, a louca e agora incendiária, e que não tem direito a um rosto e nem a um nome próprio para se apresentar aos leitores.

Mais à frente, no capítulo 18, Rochester recebe convidados vindos de longe e ocorrem dias seguidos de festas. Em uma das noites, chega um visitante “alto e bem-vestido, um estranho”, cujo sotaque era, para a narradora, “um tanto incomum” (BRONTË, 2018, p. 225). Tratava-se de Richard Mason, irmão mais velho de Bertha Mason, que ainda permanecia trancada no sótão e escondida dos leitores: “O recém-chegado se chamava sr. Mason [...] e vinha de algum país quente [...]. Logo as palavras Jamaica, Kingston e Spanish Town indicaram as Índias Ocidentais como sua residência, e foi com imensa surpresa que descobri, pouco depois, que lá ele conhecera o sr. Rochester.” (Idem, p. 227) As Índias Ocidentais compõem uma região no Caribe que foi colonizada por Franceses, Espanhóis e Ingleses em diferentes momentos entre os séculos XVI e XIX. A informação de que Rochester havia conhecido o viajante durante uma visita às ilhas, relacionam o aristocrata mais uma vez à violência imperial.

No capítulo 20, as visitas se acomodaram nos quartos após a festa e Jane se preparava para dormir. No momento em que ela fechava a cortina do quarto, Bertha tenta, mais uma vez, ter sua voz escutada no texto da narradora:

Céus! Que grito!

A noite, seu silêncio e sua tranquilidade foram dilacerados por um som *selvagem, agudo e estridente* que atravessou Thornfield Hall de ponta a ponta.

[..] O grito morreu e não voltou a se repetir. Na verdade, fosse qual fosse o ser que produzira aquele terrível *ganido*, não teria como repeti- lo tão cedo. *Quem* gritara daquela maneira precisaria descansar antes de repetir tamanho esforço.

Vinha do terceiro andar [...] –, sim, daquele quarto logo acima do meu – ouvi agora uma briga: mortal, a se julgar pelo barulho. E uma voz meio sufocada berrou:

- Socorro! Socorro! Socorro! [...] Rochester! Rochester! Pelo amor de Deus, venha! (BRONTË, 2018, p. 245, grifo nosso)

Nesta menção a Bertha Mason, a presença da “louca” fica ainda mais

próxima, tal qual no incidente do incêndio. Além de a narradora identificar que o barulho veio do quarto logo acima do seu, ela descreve um pedido de socorro e sugere uma luta corporal: “A porta de um quarto se abriu: alguém correu, ou seguiu às pressas, pelo corredor. Outro baque forte no chão lá em cima e algo caiu; fez-se silêncio então.” (idem, p. 245)

Jane descreve o grito com “um som selvagem, agudo e estridente”, um “terrível ganido”. No texto original em língua inglesa, lemos “a fearful shriek” (BRONTË, 2001, p. 175). O termo *shriek* é definido pelo dicionário Merriam Webster como “a shrill usually wild or involuntary cry” [um grito estridente geralmente selvagem ou involuntário]¹³. Além disso, devemos nos atentar ao pronome “quem” destacado na sétima linha da citação. Esse pronome indefinido implica um sujeito na oração e refere-se a uma pessoa, não a um animal ou seres inanimados. Já no texto original, lemos: “*The thing* delivering such utterance must rest ere it could repeat the effort”. [A coisa que proferiu tal som precisaria descansar antes de repetir o esforço] (BRONTË, 2001, p. 175, grifo nosso). Nessa passagem, temos mais uma forte evidência da desumanização sofrida pela esposa imigrante, Bertha, na narração de Jane. Ela não existe enquanto ser humano – não passa de “uma coisa” que emite barulhos estridentes e difíceis de racionalizar, pois sua descrição varia de animal, demônio, bruxa, duende e, mais à frente, um vampiro.

Por ser uma mulher vinda de uma colônia, Bertha não existe. Ela vagueia entre definições absurdas e inverossímeis. Como a filósofa, ativista e professora argentina escreveu no capítulo *Rumo a um feminismo decolonial*, “a consequência semântica da colonialidade dos gêneros é que a categoria ‘mulher colonizada’ é vazia: nenhuma mulher é colonizada; nenhuma fêmea colonizada é mulher.” (LUGONES, 2019, p. 362) Lugones ainda afirma que

A “missão civilizatória” colonial foi a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas pela exploração inimaginável, violenta violação sexual, controle da reprodução e um horror sistemático. [...] transformar os colonizados em seres humanos não era o objetivo dos colonizadores. (Idem, p. 360)

¹³ Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shriek>. Acesso em: 19 Jul. 2023.

A confirmação da desumanização de Bertha segue ao longo do capítulo, quando Richard Mason conta que levou uma facada e diz: “- Ela chupou meu sangue. Disse que ia sugar meu coração” (BRONTË, 2018, p. 253). Ao narrar essas palavras aos seus leitores, Jane fortalece a imagem de monstro quanto à “criatura” que habitava o quarto de cima.

No capítulo 25, Jane e Rochester já estão noivos e organizando os preparativos para a cerimônia. Dias antes do casamento, a narradora relata a Rochester uma “aparição” em seu quarto no meio da noite. De acordo com ela, o “vulto” teria rasgado e pisoteado o véu de seu vestido de noiva, símbolo da união entre a protagonista e o aristocrata:

Quando acordei, um brilho ofuscava meus olhos. Pensei: ah, amanheceu! Mas estava enganada; era apenas a luz de uma vela. [...] Havia uma luz acesa na penteadeira, e a porta do armário, onde eu pendurava o vestido de noiva e o véu antes de ir para a cama, estava aberta. [...] Um vulto emergiu do armário; pegou a vela, segurou no alto e examinou as roupas penduradas. [...] Parecia uma mulher, senhor, *alta e robusta, com o cabelo grosso e escuro caindo comprido pelas costas*. [...] Logo ela tirou o véu do lugar: segurou-o no alto, olhou para ele por muito tempo, então jogou-o sobre a própria cabeça, virando-se para o espelho. [...] Nunca vi um rosto como aquele! *Era um rosto descorado... um rosto selvagem*. (BRONTË, 2018, p. 331, grifo nosso.)

Ao escutar o relato, Rochester diz que “Fantasmas em geral são pálidos” (Idem, p. 331). Porém Jane continua:

Esse era roxo, senhor: *os lábios eram inchados e escuros*, a testa sulcada: *as sobrancelhas pretas e grossas encimavam dois olhos sanguíneos*. Quer que lhe liga o que ele me fez pensar? [...] No terrível espectro alemão... o *vampiro*. [...] Senhor, ela tirou o véu de sua cabeça descarnada, rasgou-o em dois e, jogando ambas as partes no chão, pisoteou-as. [...] Ao lado da minha cama, parou: *os olhos inflamados me fitaram, penetrantes...* ela aproximou a vela do meu rosto, e a apagou sob meus olhos. (Idem, p. 332, grifo nosso)

Nas duas passagens acima, Jane mais uma vez constrói, através de sua narração, a “outrização” de Bertha. Quando ela descreve a mulher que entrou em seu quarto como “alta e robusta, com um cabelo grosso e escuro caindo pelas costas”, completando com a feição de um “rosto selvagem”, a construção de imagem produzida para os leitores é de uma figura perigosa e ameaçadora para a fragilidade da própria Jane. Devemos lembrar que ao longo de todo o texto, ela se

construiu como uma mulher frágil, vulnerável e que sempre precisava de aprovação e atenção – principalmente de seus leitores.

Também é importante ressaltar as descrições destacadas que se referem ao semblante, cor e olhos de Bertha. Segundo a narradora, ela era de cor “roxa”, com “lábios inchados e escuros”, tinha “olhos sanguíneos” e lembrava um “vampiro” – criatura que se alimenta do sangue, tem aversão a símbolos sagrados cristãos, não pode se expor à luz do sol e não tem reflexo no espelho. A desumanização de Bertha e a comparação dessa mulher a uma criatura mitológica e infame para a tradição do cristianismo, mostra mais um aspecto imperial que nega a essa imigrante o direito de existir. E, apesar de vampiros e fantasmas serem pálidos e frequentemente descritos como muito brancos, Jane faz essa comparação com Bertha para atrelar a imagem da imigrante a uma criatura que suga a vida e imoraliza os lares cristãos.

Também temos nesse trecho evidências de racialização de Bertha, como levantado pela pesquisadora Suzan Meyer no capítulo *“Indian Ink”: Colonialism and the Figurative Strategy of Jane Eyre*:

A ênfase na cor de Bertha nesta passagem – enfatiza-se que ela não era “pálida”, mas “descorada”, “roxa”, “escura” –, junto com as referências a olhos avermelhados e a lábios carnudos “inchados”, “escuros”, são descrições que, insistentemente e convencionalmente, marcam Bertha como negra. O uso da palavra “selvagem” por Jane sublinha a insinuação de sua descrição das feições de Bertha, e a vermelhidão que ela vê nos olhos confusos de Bertha sugere a embriaguez.¹⁴ (MEYER, 2007, p. 49, tradução livre)

A associação de Bertha a um vampiro, juntamente com a racialização de sua figura e a insistência em descrever a mulher como um ser “de outro mundo”, ou seja, que não existe – ou não deveria existir em sua realidade e na sua história –, corroboram para o argumento de que a narração da protagonista marginaliza e desumaniza a imigrante, associando-a a estereótipos sobre os corpos racializados no século XIX (MEYER, 2017).

¹⁴ No original: “The emphasis on Bertha’s coloring in this passage—she is emphatically not “pale” but “discoloured,” “purple,” “blackened”—along with the references to rolling eyes and to full “swelled,” “dark” lips, all insistently and conventionally mark Bertha as black. Jane’s use of the word “savage” underlines the implication of her description of Bertha’s features, and the redness that she sees in Bertha’s rolling eyes suggests the drunkenness.”

Prosseguindo para o capítulo 26, que marca o dia do casamento entre Edward Rochester e Jane Eyre. No momento da cerimônia, que foi reservada para os noivos, o padre e duas testemunhas, um estranho que ocupava o fundo da igreja interrompeu dizendo: “A cerimônia não pode continuar: eu declaro a existência de um impedimento. [...] Consiste simplesmente na existência de um casamento prévio. O Sr. Rochester tem uma esposa viva.” (BRONTË, 2018, p. 338-339) O estranho era Briggs, que se identificou como “procurador da rua..., Londres”. Ao ser questionado por Rochester, Briggs retira uma carta e lê em voz alta:

Afirmo e posso provar que no dia 20 de outubro do ano... (uma data de 15 anos antes), Edward Fairfax Rochester, de Thornfield Hall, [...] casou-se com minha irmã, Bertha Antoinetta Mason, filha de Jonas Mason, *comerciante*, e de Antoinetta, sua esposa, uma *mestiça*, na igreja de..., Spanish Town, Jamaica. [...] Assinado, Richard Mason. (Idem, p. 340, grifo nosso)

A racialização das mulheres colonizadas continua na narração, como observamos na citação acima. Enquanto a referência ao homem traz o nome completo e sua profissão, a mãe de Bertha tem apenas a referência do primeiro nome e a descrição de “mestiça”. As mulheres das colônias são destituídas de sua humanidade e passam por um processo violento de sexualização e objetificação: elas são embriagadas, violadas e não são vítimas – porque os colonizadores as colocam na posição de selvagens, “bestiais e, conseqüentemente, não atribuídas de gênero, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas.” (LUGONES, 2019, p. 359)

Da mesma forma, Berta Mason é destituída de subjetividade e impedida de contar sua própria história. Confinada no sótão da mansão, sua identidade só será revelada pela narradora porque um agente externo à casa (o procurador) apareceu para impedir o casamento. Jane enfim revela Bertha Mason aos seus leitores; porém, a descrição que ela usa parte do ponto de vista da violência imperial e da impossibilidade de a imigrante ter uma aparência humana. Ela é descrita como “louca, e vem de uma família de loucos; idiotas e maníacos em três gerações! Sua mãe, *a mestiça, era louca e bêbada.*” (BRONTË, 2018, p. 342, grifo nosso)

A justificativa da loucura de Bertha é fortalecida pela narração de Jane, que não contrapõe o discurso colonial e coloca ainda mais elementos que configuram a imigrante como uma “outra”. Há dentro do texto o momento da aparição de Bertha

Mason, dentro de uma ambientação que remete o leitor a uma cena de verdadeiro horror, em um jogo de luz e sombras junto com movimentos que ameaçam a integridade das demais personagens: “Nas sombras profundas, na outra extremidade do quarto, um vulto corria de um lado a outro” (BRONTË, 2018, p. 343).

Bertha, a mulher que foi tirada de sua terra natal, mantida em cárcere privado e embriagada para ser calada e explorada, acaba virando a grande vilã da história de Jane, que tenta nos convencer de que o confinamento é legítimo. Para descrever Bertha Mason, a narradora usa de adjetivos que destituem a imigrante de qualquer definição humana:

O que era, se animal ou humano, não era possível, à primeira vista, dizer: a criatura se arrastava, aparentemente, de quatro, mostrava os dentes e rosnava como algum estranho animal selvagem. Mas usava roupas, e uma cabeleira escura e grisalha, desgrenhada como uma juba, ocultava sua cabeça e seu rosto. (Idem, p. 343)

A descrição de Bertha coloca em dúvida se o leitor está se deparando com um animal ou um ser humano, e acaba virando uma “criatura” que se “arrastava” “de quatro”, “mostrava os dentes e rosnava”, e mais uma vez lemos a palavra “selvagem”. Considerando todo o histórico de violência contra Bertha, aquelas pessoas não estavam lá para conhecê-la, mas sim para expor sua imagem e provar a existência de uma “coisa” que impedia Edward Rochester de se casar com Jane Eyre. Frente a essa exposição violenta, Bertha se recolheu com medo, pois os olhos julgadores de seus colonizadores estavam ali a julgá-la.

Quando Jane diz, “*mas usava roupas*”, o uso da conjunção adversativa coloca em contradição o fato de uma “coisa” não humana usar roupas. Apesar de não humana e não animal, usava roupas. A “juba” ocultando o rosto esconde a identidade da mulher, o rosto da colonizada, a face que o colonizador não quer ver, pois não reconhece como semelhante. A narração continua:

A hiena de roupas se levantou e se pôs de pé sobre as patas traseiras. [...] A louca deu um berro: arrastou o cabelo desgrenhado e fitou de maneira selvagem seus visitantes. Pude reconhecer aquele semblante púrpura – aqueles traços inchados. (Brontë, 2018, p. 343)

As hienas são carnívoras e carniceiras, de modo que comem restos de carcaças abandonadas por outros predadores. São frequentemente retratadas

como animais selvagens e carnívoros, e sua associação com a morte e a decomposição as torna figuras temíveis. Ao descrever Bertha Mason como uma “hiena de roupas”, Jane Eyre comunica aos seus leitores que a imigrante é uma criatura grotesca e uma ameaça a ela, mulher branca e civilizada. Bertha é mestiça, foi criada em uma cultura diferente e é vista como bárbara e selvagem. Ela também é uma mulher casada, mas foi abandonada por seu marido e está confinada a um quarto. Essas características a tornam uma ameaça ao ideal de feminilidade que prevalece no mundo de Jane Eyre.

Além disso, essa comparação é uma maneira de explorar os medos e ansiedades sobre o feminino. A hiena é uma figura assustadora e ameaçadora, e sua associação com Bertha Mason serve para reforçar a ideia de que as mulheres que se desviam dos padrões de feminilidade são perigosas e precisam ser controladas. Também temos mais uma evidência da racialização da personagem, quando Jane repete que reconheceu o “semblante púrpura” e os “traços inchados”.

No capítulo 27, Jane deixa Thornfield Hall dizendo a Rochester: Senhor, sua esposa está viva. [...] Se vivêssemos juntos como deseja, eu seria então sua amante.” (idem, p. 356) O que preocupa Jane é a sua moral enquanto uma mulher europeia em busca de ascensão social. O fato de Rochester ser violento, abusador e mentiroso, não a comove tanto quanto o fato de que, se não fosse “aquela coisa”, eles estariam casados conforme os princípios cristãos. Isso é confirmado quando Jane se refere aos seus leitores e diz: “Leitor, eu o perdoei naquele momento e ali mesmo. Havia tamanho remorso em seus olhos, tamanha tristeza em sua voz e uma energia tão máscula em sua conduta [...] – perdoei tudo: mas não ainda em palavras, externamente; somente no fundo do meu coração.” (idem, p. 350) Para Jane, portanto, o que Rochester fez foi legítimo, e o problema não era ele ter aprisionado uma mulher, violentado e embriagado uma pessoa em nome de sua “masculinidade”. O problema estava no fato de aquela mulher atrapalhar os planos dela de se casar e fazer parte da burguesia. Rochester justifica que só se casou com Bertha porque foi enganado.

Segundo ele, a mulher era bonita, mas tinha um “intelecto de pigmeu” (p. 358), expressão racista para designar alguns grupos étnicos do continente africano e parte do asiático de estatura baixa. Ele também a descreve como “filha genuína de uma mãe infame” que o “arrastou pelas horrendas e degradantes agonias que aguardam um homem preso a uma esposa ao mesmo tempo violenta e devassa” (BRONTË,

2018, p. 358), corroborando para o estereótipo e racismo contra as mulheres colonizadas. Ele ainda diz a que, ao se casar com Jane, “ansiava apenas por aquilo que se adequava a mim, as antípodas da mestiça” (Idem, p. 363). Ou seja, Jane era adequada a ele, pois é branca, europeia de “raça boa”.

Jane, após vivenciar essa situação foge e o romance toma outro rumo a partir do capítulo 28. Após uma trajetória por outro emprego e outro cenário, a narradora descobre que herdou a fortuna de um parente distante. Agora rica e livre, ela retorna a Thornfield Hall e no capítulo 36 descobre que a casa foi à ruína após um incêndio que resultou na morte de Bertha e em sequelas irreversíveis em Rochester, que acabou ficando cego. O final de Bertha satisfaz aos anseios cristãos, pois ela simboliza a bruxa que foi para a fogueira, dando espaço para a mulher de bem assumir o protagonismo no casamento. E do outro lado, Rochester purgou seu pecado de ter se apaixonado e se casado com uma “mestiça” “selvagem”.

Ao longo de suas aparições, desde a risada misteriosa até o momento em que sua identidade é revelada, Bertha é narrada como “demoníaca”, “selvagem”, “hiena de roupas”, “lunática” dentre outros adjetivos que a destituem de características de uma mulher. É importante ressaltar também, a presença da escuridão e do fogo, sempre relacionados e presentes nas aparições. Na narração de Jane, Bertha Mason é o símbolo da loucura, do desprezo e da maldade. Sua morte foi um livramento para a narradora, o fim da única coisa que impedia sua subida na escada social da sociedade europeia.

De acordo com o escritor e pesquisador tunisiano Albert Memmi (2007, p. 161), no livro *Retrato do Colonizado precedido de Retrato do Colonizador*,

[o] corpo e o rosto do colonizado não são bonitos! Não é sem estragos que se sofre de um infortúnio histórico como esse. Se o rosto do colonizador é aquele, odioso, do opressor, o de sua vítima certamente não expressa calma e harmonia. O colonizado não existe de acordo com o mito colonialista, mas é, de todo modo, reconhecível.

Nas poucas referências diretas à personagem Bertha Mason no romance *Jane Eyre*, a narradora não mede esforços para reduzir a mulher a uma figura inverossímil: “a hiena de roupas se levantou e se pôs de pé sobre as patas traseiras” (BRONTË, 2018, p. 343). É inquestionável o fato de uma descrição como esta não ter um resquício de coerência. No contexto desse excerto, Rochester leva o padre e

outros personagens até a mansão, após o impedimento do casamento com Jane, para que se prove a existência de uma primeira esposa viva e mantida na casa.

Certamente o público leitor esperava encontrar uma mulher atordoada, depois de aprisionada há tanto tempo, a ponto de nunca ter aparecido de fato na narrativa. Porém, sua apresentação escapa os limites das possibilidades do que é um ser humano. Ao apresentar Bertha como um animal de roupas que se coloca de pé sobre as patas traseiras, Jane descreve algo que não existe. Monstros não existem, são frutos da imaginação humana, usados para ilustrar histórias assombradas e projetar aquilo que não somos (ou não admitimos ser). O que seria uma hiena de roupas, se não uma figura monstruosa e impossível de existir?

Um monstro, um animal ou uma louca? O que é, afinal, a subalterna em *Jane Eyre*? Uma mulher anulada pela violência colonialista através de um discurso cruel de seus opressores. Além de desumanizar Bertha, vemos que também não admitem o fato de ela se rebelar diante tamanha humilhação.

No romance de Charlotte Brontë, Jane refere-se à personagem como “o vulto de um fantasma” e uma aparição sobrenatural no espelho. Quando ela fala novamente sobre os traços púrpura e inchados, Rochester diz que fantasmas geralmente são pálidos. Porém, Jane rebate e confirma o que já havia dito. Assim, evidencia-se a questão racial que envolve o a desumanização desta personagem, por se tratar de uma mulher “mestiça”.

Sobre essa questão de raça, do casamento impossível entre uma “mulher de cor” e um europeu, o psiquiatra e filósofo da Martinica Frantz Fanon (2020, p. 57) escreve que o “amor autêntico seguirá impossível enquanto não forem rechaçados esse sentimento de inferioridade ou essa exaltação adleriana, essa supercompensação da *Weltanschauung*¹⁵ negra.” É por esse sentimento de inferioridade que a qualquer sinal de revolta por parte de Bertha, ela será vista como louca e selvagem. Qualquer coisa que ela tentar dizer será considerada por Jane e Rochester como uma manifestação de sua natureza crioula e de seus genes do alcoolismo.

Voltando ao momento em que Bertha surge como a “hiena de roupas”, ou seja, no momento em que ela se posiciona enquanto mulher (mas Jane não pode aceitar

¹⁵ Em alemão, “com o sentido de visão de mundo”.

isso) e tenta impor seu lugar de fala (que é descrito pela narradora como um berro), nos deparamos com uma mulher violentada pelo sistema colonial e que se revolta diante desse cenário. Sobre isso, nas palavras de Memmi (2007, p. 169-170. Destaques do autor):

A revolta é a única saída para a situação colonial que não representa uma ilusão, e o colonizado descobre isso cedo ou tarde. Sua condição é absoluta e exige uma solução absoluta, uma ruptura e não um compromisso. Ele foi arrancado de seu passado e bloqueado em seu futuro, suas tradições agonizam e ele perde a esperança de adquirir uma nova cultura, não tem língua, bandeira, técnica, existência nacional ou internacional, direitos ou deveres [...]. Como sair disso a não ser por meio da *ruptura*, da explosão, cada dia mais violenta, desse *círculo* infernal? A situação colonial, por sua própria fatalidade interna, chama a revolta. Pois a condição colonial não pode ser *organizada*; como uma algema, só pode ser quebrada.

Essas “rupturas” e “explosões” marcam as situações do limite entre a subserviência e a libertação (ou a tentativa de se libertar), tanto de pessoas quanto de nações inteiras. A revolta individual ou coletiva implica em batalhas contra os opressores, e no caso de Bertha, essa revolta aconteceu de maneira solitária, dentro de um confinamento involuntário e envolto em preconceito, racismo e xenofobia.

A revolta e a libertação marcam a ruptura de limites. Em *Jane Eyre*, as marcas dos conflitos de Bertha são simbolizados pelo elemento fogo. Durante várias passagens das duas narrativas esse elemento aparece em momentos de transição. Como vimos, Jane acorda noites seguidas após escutar barulhos próximos à porta de seu quarto, quase sempre acompanhados pela luz de velas, até pequenos e consideráveis focos de incêndio.

Como não há possibilidade de vida fora de Thornfield Hall para Bertha Mason, a única saída para sua libertação é o fogo e a própria morte, performance final da mulher subalterna enquanto sujeito. Nas palavras de Grada Kilomba (2017, p. 189. Destaques da autora):

Nesse sentido, o suicídio pode também emergir como um ato de tornar-se *sujeito*. Decidir não mais viver sob as condições do senhor *branco* é uma performance final, na qual o *sujeito negro* reivindica sua subjetividade. No contexto da escravização, comunidades *negras* eram punidas coletivamente toda vez que uma/um de suas ou seus integrantes tentava ou cometia suicídio. Essa realidade brutal enfatiza a função subversiva do suicídio dentro das dinâmicas da opressão racial. [...] O suicídio é, em última instância, uma performance da autonomia, pois somente um *sujeito* pode decidir sobre sua própria vida ou determinar sua existência.

A performance final de Bertha marca sua revolta decisiva para a libertação individual. Ao incendiar Thornfield Hall, ela destrói a casa, o sótão e pula do telhado, um movimento que a liberta da posição de subalterna.

Até aqui, vimos a maneira como a narração de Jane contribui para configurar Bertha Mason como uma “outra”, uma mestiça à margem de sua história e que não tem direito a contar o seu ponto de vista. Ao longo do romance, percebemos que há várias tentativas de posicionamento por parte da imigrante, e nos questionamos: será que Jane só escutava as risadas? Será que ela não percebeu mesmo a presença de uma mulher na casa em que ela viveu durante anos para trabalhar como preceptora de uma criança que vivia ali?

Quando Edward Rochester enfim revela a existência da esposa, Jane o perdoa sem hesitar, porém, em nome da “moral e dos bons costumes” de uma dama vitoriana, ela não pode se envolver com um homem já casado, ou ela viraria uma amante. E sabemos que seu objetivo é crescer socialmente e assumir um status elevado (pois como ela mesma narra em sua infância, “eu não gostaria de viver como gente pobre [...] eu não era heroica o bastante para comprar minha liberdade ao preço da minha casta” [BRONTË, 2018, p. 39])

Apesar de deixar Thornfield Hall após esse advento de Bertha (ou não conseguir mais esconder a imigrante de seus leitores), a narradora espera a hora certa de rever Rochester – quando recebe sua herança e está tão rica quanto ele. Ao ver Rochester cego, simbolizando o pagamento de todos os seus pecados, Jane enfim se casa com ele.

CAPÍTULO 3

VASTO MAR DE SARGAÇOS

O Mar de Sargaços presente no título do romance de Jean Rhys é uma região marítima cercada por correntes oceânicas no meio do Oceano Atlântico, e é conhecido por ser o único oceano no mundo sem uma costa. (DEMPSEY, 2015). De acordo com estudos desenvolvidos pelo instituto *Sargasso Sea Alliance* do Governo das Bermudas, o Mar de Sargaços é considerado

um “mar dentro do mar”, com limite externo determinado por uma combinação dinâmica de fatores oceanográficos (principalmente correntes) e biologia - principalmente a ocorrência de tapetes agregados de *Sargassum*. Até o momento, não houve uma definição consensual ou delineamento do Mar dos Sargaços, com muitas interpretações que foram mapeados ao longo do século passado.¹⁶ (ARDRON; HALPIN; ROBERTS; CLEARY; MOFFITT; DONNELLY, 2011, p. 3, tradução livre.)

Os tapetes de *Sargassum* mencionados acima fazem referência aos agregados de algas do gênero Sargaços, que formam ilhas isoladas que flutuam de acordo com as posições das correntes oceânicas. Como esse mar não é delimitado por regiões costeiras, essas ilhas de algas demarcam a região.

Quanto à posição geográfica, o mapa apresentado na Figura 3 mostra que ele está localizado no meio do Oceano Atlântico Norte e está bem próximo às ilhas do Caribe, local onde se passa a infância de Antoinette/Bertha no romance de Jean Rhys. É importante ressaltar também que ele está entre as ilhas do continente americano e o continente europeu, fazendo essa divisão entre as terras da nossa personagem e a moradia de Rochester, destino final da imigrante.

¹⁶ No Original: “a “sea within a sea”, with its outer boundary determined by a combination of dynamic oceanographic factors (mainly currents), and biology — mainly the occurrence of aggregated mats of *Sargassum*. To date, there has been no agreed-upon definition or delineation of the Sargasso Sea, with many interpretations that have been mapped over the past century or so.

Figura 2: Localização Geográfica do Mar de Sargaços



Fonte: Dempsey, 2015.

A configuração dos limites e dos aspectos gerais dessa região contribuem para a visão emblemática do Mar de Sargaços, rodeado por correntes marítimas e agregados de algas que cercam as águas e criam uma vegetação particular. De acordo com Gabriela Souza Pinto (2017, p. 75), o Mar de Sargaços

era uma região conhecida como lendária pelos navegadores por muito tempo e, embora seja descrito por Antoinette como um lugar de quietude que a protege e a envolve, era visto historicamente como um lugar perigoso e propício à superstição por suas características naturais que fazem dele um lugar de águas coloridas e misteriosas, diferente de qualquer outro encontrado na terra.

Esse aspecto das lendas e superstições é muito importante para a análise da trajetória dos personagens, pois é a partir dele que Rochester descreve sua experiência desastrosa nas ilhas paradisíacas em *Vasto Mar de Sargaços*. Por outro lado, essas correntes e paredões de algas cativam Antoinette e fazem parte dos elementos que fundamentam sua personalidade.

Neste capítulo, faremos a leitura do romance *Vasto Mar de Sargaços* escrito por Jean Rhys. Nos atentaremos à personalidade de Antoinette Cosway, nome que

Rhys escolheu para Bertha antes de sua ida a Thornfield Hall.

3.1 Bertha Mason segundo Antoinette

“Dizem que quando o tempo fecha o melhor é cerrar fileiras, e foi isso que os brancos fizeram. Mas nós não estávamos nas fileiras deles. As damas jamaicanas jamais aceitaram minha mãe, ‘porque ela é muito cheia de si’, Christophine dizia.” (RHYS, 2012, p. 11) Assim inicia o romance de *Vasto mar de Sargaços* de Jean Rhys, sob a perspectiva da narração de Antoinette Cosway, a “louca do sótão” em *Jane Eyre*. Nesse romance de 1966, a autora dominicana usa de uma estratégia narrativa em primeira pessoa e cria um fluxo de consciência para levar o ponto de vista de Antoinette aos leitores. Outra estratégia narrativa importante usada por Rhys é o uso de *flashbacks*, de maneira que a história não é contada em ordem cronológica, seguindo o fluxo de consciência da narradora e as lembranças de sua infância em Coulibri.

Quando Antoinette diz no primeiro parágrafo da narração, “nós não estávamos na fileira deles” – dos brancos na Jamaica –, já nos deparamos com um aspecto de racialização que envolve a personagem nos dois romances. Por ser filha de um senhor de escravos vindo da Inglaterra e de Annette, nascida no Caribe, Antoinette passou a infância entre as duas marcas culturais, sendo que os brancos hostilizavam a ela e a mãe, e os negros escravizados recém libertos buscavam por reparação.

Após a morte do pai, Antoinette vive sozinha com a mãe, o irmão mais novo Pierre, e com os empregados que ficaram na casa. Dentre eles, temos a presença de Christophine, uma mulher negra vinda da Martinica. A presença dela dentro da narração é muito importante, pois ela é uma figura maternal para Antoinette, ajudando-a a lidar com o trauma de sua infância e a encontrar seu lugar no mundo. Christophine é uma sobrevivente que usou sua magia *Obeah* para superar a escravidão e a opressão.

A mãe de Antoinette, descrita por Rochester em *Jane Eyre* como uma “louca e bêbada”, também tem sua história contada através da narração de Antoinette. A solidão, as ameaças e a perda precoce do filho Pierre somam fatores que fizeram cair sobre ela a solidão da mulher racializada e estigmatizada: “Ela convenceu o

médico de Spanish Town a vir examinar o meu irmãozinho Pierre, que cambaleava ao falar e não conseguia andar direito [...] e, depois disso, ela mudou. De repente, não aos poucos. Ela ficou magra e calada, e no fim se recusava a sair de casa.” (RHYS, 2012, p. 13)

A casa em que a família vivia também se deteriorou, refletindo a situação da própria Annette e também trazendo referências ao futuro de Antoinette nas ilhas, quando ela se casa com Rochester:

Nosso jardim era grande e bonito como aquele da Bíblia – a árvore da vida crescia lá. Mas tinha ficado selvagem. Os atalhos estavam cobertos de vegetação e um cheiro de flores mortas misturava-se ao cheiro doce das flores vivas. [...] Orquídeas brotavam fora do alcance ou por algum motivo não podiam ser tocadas. Uma parecia uma serpente; outra, um polvo com tentáculos marrons, longos e finos, sem folhas, que pendiam de uma raiz retorcida. [...] O perfume era muito doce e forte. Eu nunca me aproximava dela [...] Toda a fazenda Coulibri tinha ficado selvagem como o jardim, tinha virado um matagal. [...] Eu não me lembrava do lugar quando era próspero. (RHYS, 2012, p. 12)

Nessa passagem, observamos a mistura entre a vida e a morte, com elementos que misturam a beleza das flores em meio ao crescimento desordenado da vegetação em volta. Além disso, o uso da palavra “selvagem” para descrever o jardim nos remete à instabilidade psicológica vivida pela mãe e presenciada pela narradora em seu ponto de vista infantil. A comparação da orquídea a um polvo com “tentáculos marrons que pendiam de uma raiz retorcida” e que Antoinette não conseguia alcançar, apenas sentir o cheiro, podem significar que a narradora já não alcançava o que havia de bonito e agradável a ela no lugar. Assim como ela não conseguia mais chegar perto das flores, a presença de sua mãe passou a ficar cada vez mais fora de alcance. Além disso, ela passa a sentir medo e passar o dia em um cômodo separado da casa: “‘Ah, me deixa em paz’ – dizia ela –, ‘me deixa em paz.’ – E, depois que eu soube que falava sozinha, passei a ter um pouco de medo dela. Então eu passava a maior parte do meu tempo na cozinha, uma construção separada, um tanto afastada da casa.” (Idem, p. 14)

Antoinette passa a maior parte do tempo com Christophine, que cantava músicas cujas “melodias eram alegres, mas as letras eram tristes” (Idem, p. 14). A personagem Christophine traz uma referência muito forte do imperialismo inglês nas ilhas do Caribe e mostram o ponto de vista da resistência dos povos escravizados, tendo como elementos principais na narração a música e as religiões de matrizes

africanas:

Suas canções não eram como as canções jamaicanas, e ela não era como as outras mulheres. Ela era muito escura – preto-azulada, com um rosto fino e traços retos.

Tinha uma voz e um riso calmos (quando ria), e, embora soubesse falar bem o inglês, quando queria, além de francês e do patuá, ela se preocupava em falar do jeito que elas falavam. [...]

Então eu perguntei a respeito de Christophine. Ela era muito velha? Ela sempre estivera conosco?

- Ela foi o presente de casamento do seu pai para mim; um dos presentes dele. Ele achou que eu ficaria feliz com uma moça da Martinica. (RHYS, 2012, p. 15)

Por se tratar de um romance pós-colonial inspirado em uma narrativa do século XIX que reflete aspectos da violência colonial e expansão imperialista europeia, *Vasto Mar de Sargaços* traz muitos elementos da colonização e seus desdobramentos, como é o caso da personagem Christophine. E quando Antoinette diz em sua narração que não recordava “do lugar quando era próspero”, vemos uma narradora que foi afetada pelas consequências da violência imperialista e que agora vive em uma realidade violenta e cheia de privações.

Enquanto Annette se isolava cada vez mais e não conseguia cuidar da própria filha devido ao seu quadro depressivo, Antoinette recebeu cuidados, educação e lições de vida por parte de Christophine. O distanciamento da mãe aconteceu depois da visita do médico, quando ela passou a se fechar em casa com Pierre, o filho mais novo.

Em decorrência desse distanciamento da mãe, Antoinette passa a amparar-se emocionalmente em Christophine e outras personagens da ilha. A seguir, lemos um trecho em que ela fala sobre a amizade de Tia, que foi mediada por Christophine:

Um dia, uma garotinha foi atrás de mim cantando “Vai embora, barata branca, vai embora, vai embora”. Eu apressei o passo, mas ela andou mais depressa ainda. “Barata branca, vai embora, vai embora. Ninguém que você. Vai embora.”

Quando me vi a salvo em casa, sentei perto do velho muro no fundo do jardim. [...] Christophine encontrou-me lá quando já estava quase escuro, e eu estava tão dura que ela teve que me ajudar a levantar. Ela não disse nada, mas no dia seguinte Tia estava na cozinha com a mãe dela, Maillotte, amiga de Christophine. Logo Tia ficou minha amiga, e eu me encontrava com ela quase todas as manhãs na curva da estrada que ia dar no rio. (RHYS, 2012, p. 17)

Antoinette cresceu lidando com a rejeição das pessoas brancas, das pessoas negras e também de sua mãe, que delegou a Christophine o papel de cuidar da criança. Apesar disso, Na parte 2 do romance narrada por Rochester, Antoinette compreende que o comportamento da mãe foi influenciado pela perda do irmão, pela solidão na ilha e toda a violência que a cercou ao longo da vida. Já a amizade com Tia é uma parte muito importante do romance, pois é um vínculo que a narradora criou com uma outra criança. Tia reproduzia o comportamento dos adultos, falando sobre a rejeição da família de Antoinette e da pobreza, conforme a narradora diz:

Ouvira dizer que nós todos estávamos pobres como mendigos. Comíamos peixe salgado – não tínhamos dinheiro para peixe fresco. Que a casa velha estava tão cheia de goteiras que era preciso correr com uma cabaça para aparar a água quando chovia. Tinha muita gente branca na Jamaica. Gente branca de verdade, que tinha muito ouro. Eles não olhavam para nós, não chegavam perto de nós. Gente branca de antigamente não passava de negro branco agora, e negro preto era melhor que negro branco. (RHYS, 2012, p. 19)

Antoinette passa a infância lidando com traumas da rejeição e cresce sem o sentimento de pertencimento a algum grupo social. O medo dos estrangeiros brancos que vinham da Inglaterra também aumenta, e ela encontra proteção nas montanhas e no mar em volta e apegase às características do jardim e da casa: “Fiquei ali deitada, pensando: ‘Estou segura. Tenho o canto da porta do quarto e a mobília amiga. Tenho a árvore da vida no jardim e o muro verde de musgo. A barreira dos rochedos e as montanhas altas. E a barreira do mar. Estou segura. Estou a salvo dos estrangeiros.’” (Idem, p. 21)

Novos vizinhos mudam-se para a casa desocupada na vizinhança de Coulibri, e Annette começa a se relacionar com o Sr. Mason, um homem vindo da Inglaterra. Antoinette passa a ver a mãe com ainda menos frequência, já que ela começou a sair mais, e “ela estava alegre e sorridente – mais jovem do que eu jamais a vira – e a casa ficava triste depois que ela saía” (Idem, p. 22)

Antoinette passa a explorar mais a ilha e a visitar lugares que ela ainda não conhece. Para a narradora, traumatizada com rejeições e falta de identidade dentro da sociedade, observar o mar e as colinas era o que havia de melhor:

Eu ia a lugares em Coulibri que ainda não conhecia, onde não havia estrada, nem caminho, nem trilha. E quando o capim afiado cortava as minhas pernas e meus braços, eu pensava: “É melhor do que gente.”

Formigas pretas ou vermelhas, ninhos altos cheios de formigas brancas, chuva que me encharcava até os ossos – uma vez eu vi uma cobra. Tudo melhor do que gente.

Melhor. Melhor, melhor do que gente.

Contemplar as flores vermelhas e amarelas ao sol sem pensar em nada era como se uma porta abrisse e eu estivesse em outro lugar, como se eu fosse outra coisa. Não mais eu mesma. (RHYS, 2012, p. 22)

Antoinette não se sente segura perto das pessoas, e busca refúgio na natureza local. Um aspecto importante de se observar na narração é que a maneira como a menina descreve a natureza reflete seu psicológico. Quando ela diz que contemplar os detalhes da paisagem “era como se abrisse uma porta” e ela “fosse outra coisa. Não mais eu mesma”, vemos uma busca por estabilidade emocional, psicológica e afetiva que não é encontrada nos núcleos familiares e de amizade.

No casamento de sua mãe com o Sr. Mason em Spanish Town, Antoinette entra como dama de honra. Ela vê os convidados brancos sorrindo, que são as mesmas pessoas que antes ela ouvia condenando a escolha de Mason em se casar com Annette. Os convidados falavam que a mãe de Antoinette era uma viúva pobre, cujo primeiro marido era bêbado e os filhos eram esquisitos e idiotas. Antoinette também se lembra de ter escutado que o Sr. Mason só veio para as Índias Ocidentais em busca de ganhar dinheiro:

Eu fui dama de honra quando minha mãe se casou com o Sr. Mason em Spanish Town. [...] Mas todos os olhos desviaram-se da minha cara de ódio. Eu tinha ouvido o que todas aquelas pessoas afáveis e sorridentes diziam a respeito dela quando ela não estava perto, e elas não sabiam que eu estava. Escondida delas no jardim quando visitavam Coulibri, eu ficava escutando.

- Um casamento extravagante, e ele se arrependerá. Por que um homem tão rico, que poderia escolher entre todas as moças das Índias Ocidentais e muitas da Inglaterra também, provavelmente?

- Por que *provavelmente*? – disse outra voz. – *Com certeza*. [...] Quanto às duas crianças, o menino é um débil mental que é mantido escondido, e a menina, na minha opinião, está indo pelo mesmo caminho, tem uma expressão *ameaçadora*. (Idem, p. 23-24, destaques da autora)

O uso da palavra “ameaçadora” para adjetivar Antoinette traz referências de Bertha em *Jane Eyre*, e também da desconstrução de identidade que acontece na parte 2, narrada por Rochester. Antoinette e sua mãe também são associadas à bruxaria, e algumas pessoas usam isso para justificar que a mulher tenha conseguido se casar com um homem inglês. Aqui temos uma referência às bruxas que eram queimadas nas fogueiras, e assim como elas, as mulheres crioulas deviam

“queimar”, morrer na completa miséria. E, se acontecesse de elas alcançarem alguma coisa financeira, afetiva etc., era por meio de bruxaria ou perversão de valores morais cristãos. Relacionar as mulheres racializadas à bruxaria funcionava como mais uma estratégia colonial contra os corpos das mulheres vítimas de incontáveis abusos por parte dos colonizadores brancos.

Eu estava me lembrando daquela mulher dizendo: “Dançar! Ele não veio para as Índias Ocidentais para dançar – ele veio para ganhar dinheiro como todos fazem. Algumas grandes propriedades estão sendo vendidas muito baratas, e a desgraça de uns é sempre a alegria de outros. Não, a coisa toda é um mistério. É sempre útil ter uma feiticeira da Martinica por perto.” Ela estava se referindo a Christophine. Ela disse isso zombando, sem acreditar, mas logo outras pessoas estavam dizendo a mesma coisa – e acreditando. (RHYS, 2012, p. 24)

Depois do casamento, Antoinette e o irmão passam um tempo na casa da tia Cora em Spanish Town enquanto Annette e Mason vão para a lua de mel. Após o retorno a Coulibri, a narradora nota diferenças na propriedade, que estava “[...] limpa e arrumada, sem capim no meio das pedras e sem goteiras.” (Idem, p. 25) Apesar de toda a mudança, o que a narradora mais enfatiza é a mudança que houve na casa e na vizinhança depois que começaram a falar sobre Christophine: “O falatório deles sobre Christophine e *obeah* foi o que mudou a casa.” (Idem, p. 25)

Cerca de um ano após o casamento, a mãe de Antoinette começa a se sentir ainda mais hostilizada e com medo dos negros da ilha. A relação da mãe de Antoinette com os negros de Coulibri reflete o histórico de exploração por parte de seu marido e de seu pai, que eram senhores de escravos. Mason, por sua vez, por ser um europeu que chegou da Inglaterra, os via com indiferença e se sentia como autoridade, já que na relação hierárquica de poder construída pelo colonialismo, ele estava acima daquelas pessoas. Annette, porém, tentou fazer com que deixassem a ilha. Ela queria deixar Coulibri em busca de segurança:

- Você deve ter algum motivo – dizia ele, e ela respondia:
- Eu preciso de uma mudança. – Ou então: - Nós podíamos ir visitar o Richard. (Richard, filho do primeiro casamento do Sr. Mason, estava na escola em Barbados. [...])
- As pessoas aqui nos odeiam. Elas com certeza me odeiam. – Ela disse isso com todas as letras, um dia, e foi quando ele riu com vontade.
- Annette, seja razoável, você era a viúva de um senhor de escravos, a filha de um senhor de escravos, e você estava morando aqui sozinha. [...] Mas você nunca foi importunada, nunca foi maltratada.
- Como você sabe que eu não fui maltratada? [...] Eles falam sem parar

sobre nós. Inventam histórias sobre você e mentiras sobre mim. Tentam descobrir o que comemos todo dia. (RHYS, 2012, p. 26-27)

Nesse trecho, lemos uma menção a Richard Mason, o meio-irmão de Antoinette que fez o acordo financeiro para o casamento dela com Rochester, e que aparece em *Jane Eyre*. A maneira como o marido de Annette lida com a angústia de sua esposa é muito característica do machismo e do patriarcalismo. Ele impõe sobre ela que nada está errado e sobrepõe os sentimentos da mulher, afirmando que ela não foi maltratada, ainda que ela diga o contrário. É importante lembrar que como um inglês em terras já colonizadas pela Europa, os negros não eram considerados por ele como capazes de atingir as pessoas brancas, por isso ele sente essa indiferença. Sobre isso, a antropóloga e feminista afro-dominicana Ochy Curiel diz, em seu texto *Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial*: “As fêmeas e machos colonizados não eram mulheres nem homens, nem eram consideradxs humanxs. [...] a humanidade de certas populações (sobretudo indígenas e afrodescendentes) é negada por ser considerada um obstáculo para a cristianização e para a modernização.” (CURIEL, 2020, p. 127-128)

Mais à frente, o medo de Annette se torna real, e a propriedade é cercada pelos negros, que ameaçam a propriedade:

Acordei e ainda era noite, e minha mãe estava lá.

- Levanta, se veste e depois desce depressa – disse ela. Estava vestida, mas não tinha prendido o cabelo e uma trança estava solta.

- Não há motivos para ficar alarmada – estava dizendo meu padrasto quando eu entrei. – Um punhado de negros bêbados. – Ele abriu a porta que dava para o *glacis* e saiu. – O que é isso? Gritou ele. – O que vocês querem? – [...] Ouvimos pedras caindo no *glacis*. Ele estava pálido quando tornou a entrar, mas tentou sorrir enquanto fechava a porta e passava a tranca.

“Eles são mais do que eu pensava, e estão de péssimo humor. Vão arrepende-se de manhã.” (Idem, p. 32-33)

A diferença de comportamento entre a mãe e o padrasto de Antoinette é grande. Enquanto a mulher estava demonstrando urgência (o cabelo estava só metade preso e ela estava acordada de madrugada), ele seguia convencido de que os negros não podiam fazer nada, e ainda que se arrependeriam no outro dia. O fato de a propriedade ter um *glacis* também é muito simbólico. O *glacis* é uma construção muito comum de se ver nos castelos medievais. Trata-se de um desnível construído no terreno em volta da propriedade, para evitar invasões ou até mesmo

fugas. Como a família de Antoinette tinha o histórico de senhores de escravos, ela era protegida. Outra expressão que deve ser destacada é quando Mason diz: “um punhado de negros bêbados”. A associação das pessoas negras ao alcoolismo já foi discutida aqui e aparece mais uma vez sendo dita por um colonizador.

A tensão se instala na casa quando um dos empregados, Mannie, diz: “- Meu Deus, eles puseram fogo nos fundos da casa. – Ele apontou para a porta do meu quarto que eu tinha fechado ao sair, e por baixo dela estava saindo fumaça.” (RHYS, 2012, p. 34). Pouco tempo depois, o fogo toma conta do quarto de Pierre, irmão de Antoinette:

Tia Cora me abraçou.

- Não tenha medo, você está segura. – Só por um instante, eu fechei os olhos e descansei a cabeça em seu ombro. Ela cheirava a baunilha, eu me lembro. Depois senti um outro cheiro, de cabelo queimado, e olhei e vi que minha mãe estava na sala carregando Pierre. Era o cabelo dela que tinha queimado [...]. Eu pensei: Pierre está morto. Ele parecia morto. Estava branco e não fazia nenhum som, e sua cabeça estava pendurada para trás no braço dela, como se não tivesse vida, e os olhos estavam revirados para trás, de modo que você só via o branco. (Idem, p. 34)

As pessoas do lado de fora colocaram fogo no bambuzal, que queimou o jardim e atingiu a casa. As sensações de cheiro e a relação do fogo com os cabelos da mãe e as impressões sobre o irmão morto, somam eventos traumáticos na vida da narradora. Além disso, um pouco mais à frente nos deparamos com Coco, o papagaio da família que também acabou morrendo no incêndio. A mãe de Antoinette tenta voltar para pegá-lo, pois as asas estavam cortadas e ela sabia que o animal não seria capaz de voar:

Nosso papagaio chamava-se Coco, um papagaio verde. Depois que o Sr. Mason aparou-lhe as asas, ele ficou mal-humorado, e, embora pousasse calmamente no ombro da minha mãe, atacava qualquer um que se aproximasse dela e bicava os pés da pessoa. [...] Abri os olhos, todo mundo estava olhando para cima e apontando para Coco, que estava na balaustrada do *glacis* com as penas pegando fogo. Ele tentou voar, mas suas asas cortadas falharam e ele caiu, berrando. Ele estava todo envolto em chamas. (RHYS, 2012, p. 36-38)

As asas de Coco cortadas pelo inglês Mason mostram o quanto os colonizadores se acham no direito de explorar o ambiente em que chegam e de privar a população local da liberdade. O elemento fogo também é importante, já que

ele acompanhará Antoinette e será sua ferramenta para a liberdade do sótão em *Jane Eyre*. Outra crítica ao colonialismo consiste no questionamento de Antoinette sobre Deus e a religião, no momento em que todos sobem na carruagem para fugir e Mason faz uma oração pedindo que Deus faça com que os negros saiam da frente e parem de gritar:

Fechei os olhos e esperei. O Sr. Mason parou de xingar e começou a rezar numa voz alta e lamuriosa. A oração terminou assim: “Que Deus todo poderoso nos proteja.” E Deus, que é realmente misterioso, que não tinha enviado nenhum sinal quando puseram fogo em Pierre enquanto ele dormia, nem um trovão, nem um relâmpago, o Deus misterioso atendeu imediatamente ao Sr. Mason e respondeu. Os gritos pararam. (Idem, p. 37)

A imposição da religião é uma arma política muito forte usada nos processos de colonização e muito presente no imperialismo europeu. O cristianismo aparece como a “salvação” e purgação de todos os pecados, e funciona como uma moeda de troca para o “paraíso”. Ao confrontar esse padrão e questionar os mistérios divinos na narração, Antoinette abre possibilidades de quebras de paradigmas e reflexão aos leitores.

Após esse episódio, tem uma quebra do fluxo temporal e Antoinette começa a narrar um novo momento, seis meses depois. Ela estava morando com a tia, enquanto se recuperava de um adoecimento depois do incêndio. Seus cabelos foram cortados enquanto ela dormia, o que sugere o início de uma nova fase no romance.

Após se recuperar, Antoinette vai encontrar com a mãe pela primeira vez depois do incêndio. Annette estava morando em uma casa e sendo cuidada por outros criados. Para a narradora, “Ela era a parte de Coulibri que tinha desaparecido, então ela desaparecera também, eu tinha certeza.” (Idem, p. 43) A queda da casa de Antoinette reflete também a morte de uma fase da personagem: os passeios no jardim, a sensação de segurança, o conforto familiar da casa da infância. O que restava para ela era a mãe, uma vez que o irmão havia morrido no incêndio.

Coloquei os braços em volta dela e beijei-a. [...] Ela olhou para a porta, depois para mim, depois outra vez para a porta. Eu não podia dizer “ele está morto”, então sacudi a cabeça. “Mas eu estou aqui, eu estou aqui”, disse eu, e ela disse: “Não”, baixinho. Depois “Não, não, não” muito alto, e me empurrou para longe dela. O homem e a mulher estavam segurando os braços dela e Christophine estava lá. A mulher disse:
- Por que você traz a criança para criar problema, problema, problema? Eu

já tenho problema demais aqui. (RHYS, 2012, p. 43)

Com o adoecimento da mãe e a impossibilidade de ser cuidada por ela, Antoinette é levada para o convento. Apesar de resistir, sua tia Cora e o padraсто Mason organizam tudo e a levam. No trecho acima, vemos que Annette rejeitou a filha por não conseguir elaborar o trauma da perda de Pierre. E ao invés de tentar mediar a situação, sua cuidadora também repeliu Antoinette, considerando que ela fosse um problema.

No convento, Antoinette recebe visitas esporádicas do padraсто e recebe presentes que não pode usar (vestidos, joias, lembranças de viagens). Quando ela está com 17 anos, Mason a visita e ela diz: “A última vez que ele veio foi diferente. Eu soube disso assim que entrei na sala.” (idem, p. 53) Nessa visita, o padraсто diz que ela terá um inverno divertido com visitas que viriam da Inglaterra:

Quando estava saindo do convento, ele disse num tom despreocupado:
 - Eu convidei uns amigos ingleses para virem passar o próximo inverno aqui. Você não ficará entediada.
 - O senhor acha que eles virão? – eu disse, meio em dúvida.
 - Um deles virá. Eu tenho certeza.
 Pode ter sido a maneira como ele sorriu, mas de novo um sentimento de decepção, tristeza, perda que me sufocou. [...] Foi como naquela manhã em que encontrei o cavalo morto. Se eu não disser nada, talvez não seja verdade.
 Mas todas no convento sabiam. As meninas ficaram muito curiosas, mas eu me recusei a responder as perguntas delas, e pela primeira vez fiquei aborrecida com os rostos alegres das freiras. (RHYS, 2012, p. 54-55)

Nesse trecho, fica subentendido que Mason e Antoinette conversaram sobre o casamento. Como a narradora já confessou, inclusive nesse excerto, que uma de suas estratégias para não recordar é deixar de falar sobre um assunto que a machuca, temos uma pista de que ela omitiu o plano do matrimônio, na esperança do quadro ser revertido. A parte um termina pouco depois da conversa de Antoinette com o padraсто, e após ela dialogar com uma das freiras, Marie Augustine sobre as angústias que sentia.

Na parte 2 do romance, narrada quase toda por Rochester, temos uma breve intervenção de Antoinette durante uma visita à casa de Christophine. Nessa parte, ela já está casada e percebe a desconfiança e o descontentamento do marido. No diálogo com Christophine, ela diz:

- Christophine, ele não me ama, acho que me odeia. Ele agora sempre dorme no quarto de vestir, e os empregados sabem disso. Se eu me zango, ele demonstra um desprezo mudo; às vezes passa horas sem falar comigo e eu não suporto mais isso, não suporto. O que devo fazer? [...]

- Você me faz uma pergunta difícil, eu dou uma resposta difícil; faz a mala e vai embora. [...] Quando um homem não ama você, quanto mais você tenta, mais ele odeia você, homem é assim. Se você os ama, eles tratam você mal, se você não ama, eles ficam noite e dia atrás de você, perturbando o seu espírito. Eu soube de você e seu marido – disse ela. (RHYS, 2012, p. 105-106)

Como vimos no tópico anterior que apresenta a percepção de Rochester sobre Antoinette, ele não esconde seu contentamento ao leitor, apesar de seguir com os planos, ou com o acordo financeiro que sustentava seu casamento com Antoinette. Por outro lado, ela se sentia confusa em relação ao casamento, mas por causa do comportamento dele. Rochester sempre achou Antoinette uma mulher bonita, mas desde sua primeira descrição sobre a mulher ele usou termos como “olhos oblíquos e estrangeiros” e enfatizou o fato de ela não ser nem inglesa e nem europeia. A racialização de Antoinette sempre esteve subjetiva no comportamento dele, e explícita para os leitores. Observamos também uma repetição de padrões entre o relacionamento de Rochester com Antoinette e do casamento de Annette com Mason. Os dois homens são ingleses e tratam os moradores locais de Coulibri como inferiores colonizados. Da mesma forma, ignoram as questões emocionais das mulheres e sobrepõem seus valores imperialistas no relacionamento. Quando eles não conseguem compreender ou persuadir as mulheres, elas se tornam loucas, selvagens e perigosas.

Ao procurar Christophine, Antoinette fala da Inglaterra e de como as coisas serão diferentes por lá:

- Inglaterra – disse Christophine, que estava me vigiando. – Você acha que existe esse lugar? [...] Além disso, eu me pergunto, será que esse lugar é como dizem que é? Uns dizem uma coisa, outros dizem outra, eu ouvi dizer que o frio é de gelar os ossos e que lá eles roubam o seu dinheiro, que eles são mais espertos que o demônio. Você tem dinheiro no bolso; quando torna a olhar, bam! Nada de dinheiro. Por que você quer ir para esse lugar frio e cheio de ladrões? (RHYS, 2012, p. 107- 109)

O questionamento de Christophine sobre a Inglaterra e a crítica que ela apresenta sobre o comportamento dos ingleses é uma crítica ao colonialismo e à

violência imperial imposta sobre as mulheres. É importante lembrar que sua personagem no romance é fundamental para o desenvolvimento de Antoinette, desde a infância até a juventude, pois ela sempre é procurada nos momentos em que Antoinette precisa de um direcionamento nos mais diversos aspectos: de amizades, do casamento, e de desenvolvimento subjetivo.

A presença de Christophine no romance também traz um foco nas questões de choque cultural e étnico, evidenciando os limites de tensão e violência que existem entre personagens negros e brancos, assim como as dinâmicas de poder. Por exemplo, quando ela fala que a Inglaterra é um lugar “frio e cheio de ladrões”, temos a referência da violência imperialista que açoita, violenta, estupra e desumaniza as populações colonizadas. A frieza e o gelo da Inglaterra também são representados pelo comportamento de Mason com Annette e depois de Rochester com Antoinette, pois ambos são descritos como frios e como uma “pedra” nos momentos em que as mulheres mostram seus sentimentos e emoções.

Christophine também é uma personagem que levanta aspectos religiosos com a *Obeah*, uma forma de culto cujas raízes levam à ancestralidade do continente africano. Por isso, Antoinette pede a ela que faça um ritual para fazer com que Rochester fique com ela por amor e para que volte a dormir junto no mesmo quarto, ao que Christophine diz:

- Você está dizendo bobagem. Mesmo que eu possa fazê-lo ir para a sua cama, não posso fazê-lo amar você. Depois ele vai odiar você.
- Não. E que importa se isso acontecer? Ele me odeia agora. Eu o ouço toda noite andando de um lado para o outro na varanda. De um lado para o outro. Quando passa pela minha porta, ele diz: “Boa noite, Bertha.” Ele não me chama mais de Antoinette. Descobriu que esse era o nome da minha mãe. “Espero que você durma bem, Bertha.” Não pode ficar pior que isso – eu disse. – Se ele vier mais uma noite, talvez eu consiga dormir depois. Eu durmo tão mal agora. E eu sonho. (RHYS, 2012, p. 110)

A personalidade de Antoinette começa a se dissociar quando Rochester, na tentativa de negar o passado e a nacionalidade de Bertha relacionada às pessoas negras, dá um novo nome à mulher e passa a chamá-la do que ela não é. Antoinette, que já vem de uma infância cheia de memórias traumáticas e histórico de rejeição da mãe, não consegue elaborar as emoções ligadas ao passado e ao comportamento do marido. Quando ela diz, “e eu tenho sonhado”, notamos a ênfase da narração em falar sobre as manifestações inconscientes desses traumas.

A narração de Antoinette na parte dois do romance também é mais complexa e fragmentada. Os eventos são contados com sobreposições temporais que não são delimitadas, de maneira que o leitor precisa se atentar muito mais para compreender o que se passa. Por exemplo, o diálogo da personagem com Christophine é interrompido e de repente Antoinette está passando pela porta do quarto da empregada, que agora conversa com Richard Mason, o meio-irmão da protagonista:

Quando passei pelo quarto dela, eu a ouvi discutindo com Richard e compreendi que era a respeito do meu casamento.

- É um absurdo – disse ela. – É uma vergonha. Você está entregando tudo o que a criança possui para um perfeito estranho. Seu pai jamais teria permitido isso. Ela deveria ser protegida legalmente. [...]

- Você está falando de um cavalheiro honrado e não de um patife - disse Richard. – [...] Considerando as circunstâncias, ela tem muita sorte em consegui-lo. [...] Eu confiaria minha própria vida a ele – prosseguiu ele com uma voz fingida.

- É a vida dela que você está confiando a ele, não a sua – retrucou ela.

- Cala a sua boca pelo amor de Deus, sua velha tola – disse ele, e bateu a porta ao sair. Estava tão zangado que nem sequer me viu parada no corredor. [...]

- Esse rapaz é um idiota, ou finge que é. Eu não gostei nada do que vi desse honrado cavalheiro. (RHYS, 2012, p. 111-112).

Christophine não confia em Rochester e repreende as atitudes de Richard Mason que por sua vez, ao ser questionado por ela, a chama de “velha tola” e a manda calar a boca, colocando-a em uma posição de ameaça e violência. O machismo que opera na configuração da família e no casamento arranjado de Antoinette a encaminham para a solidão e o confinamento do sótão. Christophine tenta protegê-la, a quem inclusive chama de “criança”, remetendo à relação maternal que desenvolveu por Antoinette. Na tentativa de dar um último conselho à jovem, ela diz:

É você que precisa ter coragem e lutar por si mesma. Fale com seu marido, com bastante calma, conte a ele sobre sua mãe e tudo o que aconteceu em Coulibri e porque ela ficou doente e o que fizeram com ela. Não grite com o homem e nem faça *cara de louca*. [...]

- Eu tentei – eu disse –, mas ele não acredita em mim. Agora é tarde demais para isso. (RHYS, 2012, p. 113, grifo nosso)

Quando Christophine diz para Antoinette não fazer “cara de louca”, a personagem apresenta mais uma crítica contra a violência machista e colonialista. A construção da loucura atrelada ao gênero feminino é uma das bases da violência

imperial que visa domesticar os corpos já violados dessas mulheres. A maneira como Rochester ignora o ponto de vista de Antoinette e constrói, ele mesmo, uma história para ela (inventando outro nome, inclusive), simboliza a invasão dele como colonizador nas terras das “Índias Ocidentais”. Após esse breve encontro com Christophine, a parte 2 volta a ser narrada por Rochester.

Quando chegamos à parte três do romance, já nos deparamos com Bertha Mason dentro do sótão e com uma narração em um fluxo de consciência de uma mulher confusa, que busca resgatar sua identidade e acessar suas memórias. Confinada em um quarto frio, escuro e sem vista para o exterior, ela tem a companhia de Grace Poole, a empregada encarregada de cuidar dela.

As primeiras páginas contêm a narração em primeira pessoa de Grace Poole. Escrito em itálico, fica sugerido que se trata de uma memória ou pensamento da empregada enquanto vigia Antoinette. De acordo com ela, Antoinette sente frio e está extremamente debilitada: “Ela fica sentada tremendo e é tão magrinha. Se ela morrer nas minhas mãos, quem levará a culpa?” (RHYS, 2012, p. 175). Porém, ao mesmo tempo que Grace Poole teme a morte de Bertha, ela sente medo: “Uma coisa eu tenho que dizer, ela não perdeu a coragem. Ela ainda é feroz. Eu não dou as costas para ela quando ela está com aquela expressão nos olhos. Eu a conheço.” (Idem, p. 176) Em seguida, Antoinette começa sua narração:

Neste quarto, eu acordo cedo e fico deitada tremendo porque faz muito frio. Finalmente, Grace Poole, a mulher que toma conta de mim, acende o fogo com papel e gravetos e pedaços de carvão. [...] Finalmente as chamas sobem, e elas são lindas. Eu saio da cama e me aproximo para contemplá-las e para pensar por que me trouxeram para cá. (RHYS, 2012, p. 177)

Essa última parte do romance é fundamental para entendermos Thornfield Hall pela perspectiva de Bertha Mason, porque entramos no sótão enquanto leitores, e escutamos a voz narrativa da “louca do sótão”. A relação dela com o fogo é trazida logo nas primeiras frases: ela sente frio, treme na cama e se aproxima do fogo para se aquecer. Além disso, é o fogo que serve como elemento para reflexão e busca das memórias perdidas. Bertha sente frio e precisa lembrar daquilo que lhe foi tirado: “Por que razão? Deve haver uma razão. O que é que eu tenho que fazer? Quando cheguei aqui, achei que seria por um dia, dois dias, uma semana talvez.” (Idem, p. 177)

Nos deparamos com uma narradora que perdeu sua identidade, não sabe há quanto tempo está confinada, nem o porquê. Além disso, ela não consegue olhar para fora, de maneira que vive privada do mundo exterior e de qualquer tipo de atividade que aconteça fora do cômodo: “Aqui só tem uma janela, bem no alto – não dá para olhar para fora.” (Idem, p. 178) Bertha também não se lembra dela mesma: “Não tem nenhum espelho aqui e eu não sei como sou agora. Eu me lembro de me ver escovando o cabelo no espelho e como os meus olhos olhavam de volta para mim. [...] Agora eles levaram tudo embora. O que eu estou fazendo aqui e *quem sou eu?*” (Idem, p. 178, grifo nosso)

Nesse momento da narração, Antoinette já não está presente, ela foi roubada por Rochester e cruelmente forçada dentro da identidade criada por ele para Bertha Mason. Além disso, a narradora não sabe onde está. Para ela, a Inglaterra nunca foi encontrada pois eles se perderam no caminho de volta: “Eles me dizem que estou na Inglaterra, mas eu não acredito neles. Nós nos perdemos a caminho da Inglaterra. Quando? Onde? Eu não me lembro, mas nós perdemos.” (Idem, p. 179)

Uma manhã, quando acordei, estava com o corpo todo dolorido. Não de frio, um outro tipo de dor. Eu vi que meus pulsos estavam vermelhos e inchados. Grace disse:

- Suponho que você vá dizer que não se lembra de nada que aconteceu na noite passada.

- Quando foi a noite passada? – disse.

- Ontem.

- Eu não me lembro de ontem.

- Na noite passada, um cavalheiro veio visitá-la, disse ela.

- Qual deles foi?

Porque eu sabia que havia pessoas estranhas na casa. Quando apanhei as chaves e entrei no corredor, eu os ouvi rindo e conversando ao longe. (RHYS, 2012, p. 179-180)

Nesse trecho, Bertha Mason está nitidamente machucada por ter sido agarrada com violência nos pulsos, ou até mesmo amarrada. A noite em questão se refere àquela noite de festa em *Jane Eyre*, quando Edward Rochester recebeu amigos de longe, e também a mesma noite em que Richard Mason, o irmão de Antoinette, foi à mansão para ver a irmã. Portanto, agora os leitores têm acesso ao ponto de vista de Bertha Mason, para entender o que aconteceu naquela ocasião. Quando Grace Poole diz, “Seu irmão veio visitá-la” (Idem, p. 180), Bertha afirma que não o conhece, e Grace Poole pergunta se ela não se lembra de ter atacado o homem com uma faca.

Quando Bertha se lembrou do nome de Richard, ela começa a acessar algumas memórias, e se lembra inclusive de uma carta que escreveu para ele, mas que nunca pôde ser enviada: “Caro Richard, por favor me tire deste lugar onde estou morrendo porque é tão frio e escuro”. (Idem, p. 181) Ela se lembra também que, quando o irmão a viu, ele não a reconheceu:

Agora eu lembro que ele não me reconheceu. Eu o vi olhar para mim e seus olhos foram primeiro para um canto e depois para outro, sem encontrar o que esperavam. Ele olhou para mim e falou como se eu fosse uma estranha. O que você faz quando uma coisa dessas acontece com você? Por que você está rindo de mim?

- Você também escondeu o meu vestido vermelho? Se eu o estivesse usando, ele teria me reconhecido.

- Ninguém escondeu o seu vestido – disse ela. – Ele está pendurado no armário. (Idem, p. 182)

O golpe de Bertha em Mason foi um dos sinais que ela apresentou como forma de resistência dentro do romance, uma tentativa de ser vista e de pedir ajuda. Enquanto uma mulher colonizada e violentada, e cuja voz não era permitida ser escutada por meio da narração de Jane, Bertha não encontrou outra maneira para se fazer existir e ser vista pelo irmão e pelos leitores. O uso da faca e o sangue escorrendo, trazem a pulsão de vida que a personagem ainda tem dentro de si. E quando ela fala que se tivesse usando o vestido vermelho ele a reconheceria, vemos uma busca pela sua identidade perdida, e um vínculo de memórias dela com o irmão.

O gatilho decisivo para Bertha se libertar, foi a lembrança de sua identidade através do vestido vermelho. Em determinado momento da narração, ela diz: “Mas eu olhei para o vestido no chão e foi como se o fogo tivesse se espalhado pelo quarto. Foi lindo e me lembrou que havia uma coisa que eu precisava fazer. Eu vou me lembrar, pensei. Vou me lembrar muito em breve.” (RHYS, 2012, p. 185)

Após o episódio de Richard, Bertha começa a andar com mais recorrência pela mansão. Ela espera que Grace Poole durma, pega as chaves para abrir a porta do sótão, adentra o corredor e diz: “De vez em quando eu olhava para a direita e para a esquerda, mas nunca para trás, porque não queria ver aquele fantasma de mulher que dizem que assombra este lugar.” (Idem, p. 186)

Em uma das noites do sótão, Bertha sonha com elementos de sua infância: a casa da tia Cora, a amiga Tia e o papagaio Coco que morreu em chamas. Durante o sonho, ela derruba velas e vê cortinas vermelhas pegando fogo: “Eu ri quando vi

a linda cor se espalhando tão depressa, mas não fiquei lá para assistir. Tornei a ir para o hall com a vela alta na mão. Foi então que eu a vi – o fantasma. A mulher de cabelos compridos. Ela estava cercada por uma moldura dourada, mas eu a reconheci.” (Idem, p. 187)

A visão do espelho em chamas emoldurando seu reflexo é um dos grandes símbolos dentro do romance e que aparece no sonho da narradora, sendo um acesso às memórias inconscientes e um resgate de sua identidade. Ao longo de *Jane Eyre*, Bertha foi associada ao sobrenatural, ao fogo e à morte. Agora, sob a sua perspectiva, o fogo é o elemento que significa sua liberdade e sua busca pela identidade perdida. Ao acordar do sonho, a narradora sai do sótão em busca de sua liberdade e forma de resistência: “Eu estava do lado de fora segurando a minha vela. Agora, finalmente, eu sabia por que tinham me trazido para cá e o que eu tinha que fazer. Devia haver uma corrente de ar, porque a chama piscou e eu pensei que tinha apagado. Mas eu a protegi com a mão e ela tornou a brilhar para me iluminar ao longo do corredor escuro.” (Idem, p. 188)

3.2 A falácia da retórica colonizadora

No capítulo que introduz o livro *A conquista da América: a questão do outro*, Tzvetan Todorov usa o advento da chegada de Cristóvão Colombo à América pelas ilhas do Caribe, região que ficou conhecida como as “Índias Ocidentais”, para discorrer sobre o “eu” colonizador e o “outro” colonizado:

Posso conceber o outro como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido na sociedade [...] Ou pode ser exterior a ela [...]: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie. (TODOROV, 2019, p. 2-4, destaque do autor)

A separação entre o “eu” colonizador e o “outro” colonizado reflete o silenciamento de todo um povo que foi violentamente privado de sua história, de sua subjetividade e de sua voz. Como é o caso da personagem Bertha Mason em *Jane Eyre*, cuja privação da identidade e indução à loucura por parte do sujeito

colonizador masculino é representada por Jean Rhys em *Vasto Mar de Sargaços*.

Ao longo do enredo do romance de Rhys, como será notado a seguir, a voz masculina do colonizador tenta falar “por ela” e “dela”, no segundo capítulo. Rochester chega às ilhas das “Índias Ocidentais” e, assim como Colombo envia cartas ao rei, Rochester dirige algumas correspondências ao seu pai para descrever o lugar e sua experiência pessoal.

A narração por meio da perspectiva de Edward Rochester começa na parte 2 do romance, quando ele e outras personagens, incluindo sua esposa Antoinette, se abrigam da chuva torrencial e característica da região tropical em que se encontram:

Lá estávamos nós, abrigando-nos da chuvarada sob uma enorme mangueira, eu, minha esposa Antoinette e uma empregadinha mestiça chamada Amélie. [...]

A moça Amélie disse esta manhã:

- Espero que o senhor seja muito feliz na sua doce casa de lua de mel.
 – Ela estava rindo de mim, percebi. Uma criaturinha bonita, mas dissimulada, maliciosa, malévola talvez, como muitas outras neste lugar. (RHYS, 2012, p. 61)

A racialização de Amélie por parte do narrador já mostra aos leitores que ele parte do ponto de vista de superioridade, pois antes de adjetiva-la como mestiça, lemos a marcação de sua função hierárquica dentro daquele núcleo social, uma “empregadinha”. No texto original em inglês, o narrador masculino lança mão de uma expressão igualmente pejorativa e racista para descrever a personagem: “There we were, sheltering from the heavy rain under a large mango tree, myself, my wife Antoinette and a *little half-caste servant* who was called Amelie.” (RHYS, 1998, p. 38, destaque nosso). O termo “half-caste” indica uma pessoa racializada pelo narrador, que enfatiza a etnia como um fator determinante de separação entre o seu poder e a subserviência de Amélie no contexto.

Ainda nos primeiros parágrafos, Rochester dá algumas informações sobre o casamento, e evidencia sua insatisfação com o local e os acontecimentos. Logo no início da narração, já nos deparamos com um aristocrata inglês inseguro e que não confia nas pessoas locais. Como ele mencionou na citação anterior, ele tinha a impressão de que Amélie estivesse rindo dele, e essa sensação o acompanha ao longo do romance – ele se sente vigiado, explorado e ridicularizado. Mesmo assim, em um determinado momento, ele incentiva a jovem a se embriagar e os dois fazem

sexo na casa de Antoinette enquanto ela está fora. A estratégia narrativa de Jean Rhys para retratar o colonizador através da perspectiva de Edward Rochester construiu a imagem do homem europeu colonizador que se coloca acima de tudo e de todos. Ele foi até lá para explorar as ilhas, “descobrir” locais selvagens e exóticos, e todas as pessoas que ali habitam são *aliens* que o observam e querem aproveitar de sua benevolência, de acordo com ele – sendo que acontece o contrário. Em um dado momento da narração, o aristocrata inglês diz que as pessoas eram “pessoas sombrias em um lugar sombrio” (RHYS, 2012, p. 64).

A seguir, vemos a primeira descrição de Antoinette sob a perspectiva narrativa do marido:

- Você vai ficar encharcada, Antoinette – eu disse.

- Não, a chuva está parando. – Ela ergueu a saia do seu traje de montaria e atravessou a rua correndo. Eu a observei com um olhar crítico. Ela usava um chapéu de três bicos que lhe caía muito bem. Pelo menos sombreava os olhos, que são grandes demais e podem ser desconcertantes. *Tenho a impressão de que ela nunca pisca. Olhos oblíquos, tristes, escuros e estrangeiros.* Ela pode ser crioula de pura descendência inglesa, *mas eles não são ingleses nem europeus.* E quando foi que eu comecei a notar tudo isso a respeito da minha esposa Antoinette? Acho que foi depois que saímos de Spanish Town. Ou notei antes, mas me recusei a admitir que estava vendo? Não que eu tenha tido muito tempo para notar alguma coisa. (RHYS, 2012, p. 63, grifo nosso)

Na citação acima, notamos a racialização de Antoinette por parte de Rochester: ele se separa das pessoas locais e de sua própria esposa, pois mesmo tendo ascendência inglesa, ela nunca deixará de ser uma mestiça. Para ele, ela será sempre uma estrangeira abaixo dele na escola hierárquica. Percebemos também o quanto ele fica desconcertado ao olhar para os olhos dela, um traço que Rhys trouxe ao seu romance e que é muito abordado em *Jane Eyre* (Bertha frequentemente era descrita como tendo “olhos sanguíneos” e um “olhar assassino”). Rochester narra sua experiência nas ilhas como ameaçadora e desastrosa, nunca deixando de marcar o quanto as pessoas locais são “estranhas”. Sentindo-se ameaçado a todo momento, desconfiando de tudo e de todos, ele segue com o olhar do colonizador que desbrava terras exóticas: “Nós paramos e contemplamos as colinas, as montanhas e o mar azul- esverdeado. [...] Eu entendi por que o carregador havia dito que aquele era um lugar selvagem. Não apenas selvagem, mas ameaçador. Aquelas colunas iam cercando você. ‘Quanto

verde.’ – foi tudo o que pude dizer.” (RHYS, 2012, p. 65)

Não apenas o local era “selvagem” e “ameaçador” para ele, mas também a sua esposa, com a qual ele afirma ter se casado por um “acordo” entre o pai dele e a família dela, de antigos senhores de escravos antes do Ato de Emancipação. Rochester em nenhum momento deixa de se queixar e de se sentir usurpado, mesmo sendo ele o abusador da jovem jamaicana.

Tudo é demais, eu senti enquanto cavalgava cansadamente atrás dela. Azul demais, roxo demais, verde demais. [...] E a mulher é uma estranha. Sua expressão suplicante me aborrece. Eu não a compreendi, ela é que me comprou, ou pensa que comprou. Eu olhei para a crina grossa do cavalo... Querido pai. As 30 mil libras me foram pagas sem discussão ou restrição. [...] E vendi minha alma, ou o senhor a vendeu, e, afinal de contas, será que foi um mau negócio? A moça é considerada linda, ela é linda. E no entanto... Enquanto isso, os cavalos iam sacudindo-se pela estrada irregular. Estava ficando mais frio. Um pássaro assobiou, uma nota longa e triste. (Idem, p. 66)

No trecho acima, nos deparamos com um narrador solitário e que tenta evitar a tudo e a todos. As cores da paisagem o incomodam, as colinas o sufocam, o tempo todo ele está cansado e confuso. Em sua fala ao pai, ele se sente comprado por 30 mil libras. No entanto, apesar de se sentir lesado em relação ao casamento, ele não hesita em continuar no local e a acompanhar a esposa, que também o incomoda. Ao final do trecho, temos o assobio “longo e triste” de um pássaro, que podemos tratar como sendo uma externalização da tristeza do próprio narrador, que projeta no exterior os sintomas dele.

Ao entrar na casa de Antoinette, Rochester se sente deslocado mais uma vez, incomodado com o lugar isolado e “abandonado”, como ele mesmo diz: “Quando Antoinette disse: ‘venha, vou mostrar-lhe a casa’, eu fui com ela de má vontade, porque o resto do lugar parecia deserto e abandonado.” (RHYS, 2012, p. 69). E ao entrar no quarto onde dormiriam, Antoinette percebe o incômodo do marido e questiona: “Você não gosta daqui? É a minha casa e tudo está do nosso lado.” (Idem, p. 70) Rochester não responde, mas a narração segue falando do medo e da desconfiança. Além disso, mais uma vez ele insiste em ressaltar o quanto se sente solitário: “Mas a sensação de segurança tinha me abandonado. Eu olhei em volta, desconfiado. A porta que dava para o quarto dela podia ser trancada, e uma barra de madeira grossa manteria a outra fechada. [...] Não se ouvia nenhum som, exceto o barulho do rio. Parecia que estava sozinho na casa.” (Idem, p. 71)

O senso de superioridade do narrador o torna um homem rabugento, mentiroso e solitário. Além disso, ele não poupa esforços para dizer o quanto se sente forçado a estar com Antoinette, porque ele verdadeiramente não a ama. Em uma carta endereçada a seu pai, ele fala que “tudo funcionou de acordo com seus desejos e planos. [...] Este lugar é muito bonito, mas minha doença deixou-me cansado demais para apreciá-lo inteiramente” (Idem, p. 72). Mas sabemos que ele está mentindo sobre a doença o impedir de apreciar mais o lugar. Na verdade, ele se sente um homem bom demais, benevolente ao extremo por se casar com uma mestiça. A solidão que ele sente advém do desejo de não se aproximar na comunidade local e do desprezo que sente por Antoinette, como vemos:

Era tudo muito colorido, muito estranho, mas não significava nada para mim. E nem ela, a moça com quem eu iria me casar. Quando finalmente a conheci, curvei-me, sorri, beijei a mão, dancei com ela. Desempenhei o papel que me fora reservado. Ela nunca teve nada a ver comigo. Todo movimento que eu fazia era um esforço de vontade, e às vezes eu ficava imaginando se ninguém notava isso. [...] Mas devo ter tido um desempenho perfeito.” (RHYS, 2012, p. 73)

Até aqui nós já sabemos que não podemos confiar no narrador, pois ele mesmo se descreve como alguém que se esforça para ter um “desempenho perfeito” e convencer a todos que o que ele faz é espontâneo e de boa vontade. A falsidade com que ele levou o casamento com Antoinette, a maneira como ele despreza a mulher a ponto de só se importar com o dinheiro e com a necessidade de agradar ao pai e fazer jus ao seu sangue “puro” de europeu civilizado, é o que o anima a continuar mantendo sua máscara.

Porém, em uma conversa com Richard Mason, irmão de Antoinette (o mesmo que aparece durante a festa na mansão em *Jane Eyre*), Rochester descobre que Antoinette não quer mais se casar:

Na manhã anterior ao casamento, Richard Mason entrou de repente no meu quarto [...].
 - Ela não vai levar isso até o fim! [...] Ela não vai se casar com você [...]. Ela se recusa a dar uma razão. Eu passei uma hora discutindo com aquela tola. [...] Está tudo pronto, os presentes, os convites. O que vou dizer ao seu pai? [...]
 - Se ela não quer, então pronto – disse eu. – Ela não pode ser arrastada para o altar. Deixa eu me vestir. Eu tenho que ouvir o que ela tem a dizer. Ele saiu cabisbaixo, e, enquanto eu me vestia, pensei que, se isso acontecesse, eu iria realmente fazer papel de bobo. Não me agradava voltar para a Inglaterra no papel de pretendente rejeitado por essa rapariga

crioula. (RHYS, 2012, p. 74)

Mais uma vez o narrador é inconsistente com o que ele fala a outra personagem em relação ao que sente de verdade. Apesar de dizer a Mason que respeitaria a vontade de Antoinette, seu orgulho aristocrata não concebe a ideia de ser rejeitado por uma mestiça. O machismo também está muito presente no diálogo citado acima, pois percebemos que Antoinette está sendo negociada em troca de dinheiro. O próprio Mason fez essa mediação, e talvez por isso ele aparece em Thornfield Hall para “visitar” Bertha e impedir o casamento. Já no diálogo entre Rochester e Antoinette, vemos que ela não sente segurança em relação ao casamento. A narração que segue após o diálogo que apresentaremos a seguir, começa a mostrar o quanto ela não estava disposta a seguir com o matrimônio, e Rochester começa a tratá-la com ainda mais indiferença e rejeição.

- O que aconteceu, Antoinette? [...] Você não quer se casar comigo?
 - Não – respondeu ela bem baixinho.
 - Tenho medo do que possa acontecer.
 - Mas você não lembra que ontem à noite eu lhe disse que quando você fosse minha esposa não teria mais motivo para ter medo?
 - Sim – disse ela. – Aí o Richard entrou e você riu. Eu não gostei do modo como você riu.
 - Mas eu estava rindo de mim mesmo, Antoinette. [...]
 Eu a beijei ardentemente, prometendo-lhe paz, felicidade, segurança, mas quando eu disse: “Posso dizer ao pobre Richard que foi um engano? Ele também está triste”, ela não me respondeu. Apenas balançou a cabeça. (RHYS, 2012, p. 75)

O pacto masculino que sustenta a negociação entre Rochester e Mason decreta o fim da liberdade de Antoinette e mostra a face mais cruel do inglês, denotando seu aspecto do colonizador europeu, para quem aquela “outra” não passava de um objeto lucrativo. O corpo, a identidade e a liberdade de Antoinette virou uma moeda de negócios entre dois aristocratas. No livro, Richard Mason é filho do Sr. Mason, um homem inglês que se casou com Anette, mãe de Antoinette. Após a morte dele, Richard herdou parte das propriedades juntamente com Antoinette, e assumiu os negócios da família em Coulibri. Portanto, quando Richard e Rochester conversam e fazem negócios, devemos considerar que se trata do diálogo entre dois europeus que decidem o destino de uma mulher mestiça e racializada.

No decorrer do enredo, Rochester recebe a informação que Antoinette é uma mulher louca, pois é filha de uma louca e bêbada. Depois disso, o tom da narração

passa a ficar mais incisivo e defensivo. E ao escutar Amélie, a criada da casa cantando uma música sobre o casamento da “barata branca” (RHYS, 2012, p. 97), ele questiona a esposa sobre o significado daquela expressão, ao que ela responde:

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

A racialização de Bertha, o deslocamento social e de identidade transmitidos pela fala da personagem mostram as marcas do colonialismo e a maneira como ele desestabiliza as vítimas desse processo. E Rochester, fazendo uso de seu arquétipo do homem europeu sedutor e desbravador, está aborrecido com o fato de precisar se casar com uma mestiça, mas quer manter as boas aparências aos olhos de seu pai e de sua reputação.

Em determinado momento, Antoinette é questionada pelo marido sobre sua mãe, se estava viva ou morta e se realmente era louca como disseram a ele. Ela conta sobre a infância em Coulibri e como era difícil a vida depois que seu pai biológico, um senhor de escravos, morreu após o Ato de Emancipação que libertou os negros escravizados. Diante de toda a dificuldade, houve o adoecimento e a morte de Pierre, o irmão mais novo de Antoinette. Tudo isso contribuiu para que Anette, sua mãe, desenvolvesse sintomas depressivos que foram considerados “loucura”. Ela teria começado a beber e a família a isolou, privando-a de visitas e da convivência em sociedade. Após escutar a história, Rochester chama Antoinette de Bertha pela primeira vez em sua narração:

Após um longo tempo, eu a ouvi dizer, como se estivesse falando com ela mesma: “Eu disse tudo o que queria dizer. Tentei fazer você entender. Mas nada mudou.” Ela riu.
 - Não ria desse jeito, Bertha.
 - Meu nome não é Bertha; por que você me chama de Bertha?
 - Porque é um nome que eu gosto muito. Eu penso em você como Bertha.
 - Não faz mal. (RHYS, 2012, p. 132)

No livro *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, Albert Memmi dedica um tópico para falar sobre a desumanização sofrida pelo colonizado. O autor tunisiano diz: “Pouco importa ao colonizador o que o colonizado

verdadeiramente é. Longe de querer apreender o colonizado em sua realidade, ele se preocupa em fazê-lo sofrer essa indispensável transformação. (MEMMI, 2007, p. 121-122) Rochester transforma Antoinette em Bertha, pois é assim que ele a transforma em seu objeto de posse, seu troféu das explorações em terras “selvagens” e “exóticas”. E após vestir sua máscara de homem “de bem”, amoroso e protetor, Antoinette acredita no marido e leva aquele diálogo como uma brincadeira. Porém, ele novamente usa o nome Bertha:

- Agora durma, amanhã nós conversamos.
- Sim – concordou ela –, é claro, mas você vem aqui me dar boa noite?
- É claro que sim, minha querida Bertha.
- Bertha não, esta noite não – disse ela. (RHYS, 2012, p. 134)

Ao longo do enredo de *Vasto Mar de Sargaços*, temos elementos culturais e religiosos característicos do local em que se passa o enredo, como por exemplo o *Obeah*, prática de culto a ancestrais africanos e praticada pela criada vinda da Martinica, Christophine. Ela é quem acompanhou Antoinette desde sua infância até o casamento. Rochester a vê como uma ameaça, se convence de que ela fez algum ritual para “enfeitiçá-lo” e começa a culpar Antoinette por toda a sua frustração. Diante disso, Antoinette deixa a casa por dois dias e busca conforto com Christophine. Ao chegar em casa de volta, a jovem descobre que o marido havia se deitado com Amélie, uma das criadas. A descrição de Rochester nesse momento já mostra um narrador que quer convencer ao leitor sobre a loucura de Antoinette:

- Quando a vi, fiquei tão chocado que não consegui dizer nada. O cabelo dela caía, desgrenhado, dentro dos olhos, que estavam vermelhos e arregalados, o rosto era vermelho e parecia inchado. Ela estava descalça. Entretanto, quando falou, sua voz era baixa, quase inaudível:
- Eu toquei a campainha porque estava com sede. Será que ninguém ouviu?
- Antes que eu pudesse impedir, ela se precipitou para a mesa e agarrou a garrafa de rum.
- Não beba mais – eu disse.
 - E que direito você tem de dizer o que eu devo ou não fazer? (RHYS, 2012, p. 143-144)

A despersonalização de Antoinette passa a ser mais incisiva por parte de Rochester em seu foco narrativo, e ele começa a contruir a imagem de Bertha, tentando convencer ao leitor de que ele é um homem bom sendo corrompido por uma mulher bêbada e violenta:

- Bertha – eu disse. O meu nome não é Bertha. Você está tentando transformar-me em outra pessoa, chamando-me por outro nome. [...] Lágrimas escorreram de seu rosto.

- Sabe o que foi que você me fez? Não é a garota, não é. Mas eu amava este lugar e você o transformou em um lugar que eu odeio. Eu costumava achar que se perdesse tudo na vida, ainda teria isto aqui, e agora você estragou isto também. [...] Eu agora odeio isto aqui tanto quanto odeio você, e antes de morrer eu vou mostrar para você o quanto eu o odeio. [...] Ela é assim tão mais bonita do que eu? Você não me ama nem um pouco?

- Não, não amo. [...]

Ela riu. Uma gargalhada louca. (Idem, p. 145, grifo nosso)

Na sequência do diálogo, Rochester narra que Antoinette, diante de sua indiferença e frieza (uma tentativa de convencer ao leitor que ele não deu motivos para o comportamento de “louca” da esposa), quebrou uma garrafa e o olhou com um “olhar assassino”, amaldiçoando-o em seguida. A violência colonial perpetuada por ele transforma Antoinette em Bertha, a mestiça louca. Porém, tendo em vista a inconsistência e a ambição por dinheiro do narrador, que sempre relaciona Antoinette ao acordo financeiro feito entre ele e Mason, percebemos que ele constrói essa imagem da esposa para justificar a violência cometida por ele mesmo.

Quando ele planeja deixar as “Índias Ocidentais” e ir para a Inglaterra levando Antoinette, ele diz que está “amarrado a uma louca pelo resto da vida – uma bêbada mentirosa e louca –, igual à mãe dela” (RHYS, 2012, p. 163). E afirma também que

Ela não vai mais rir sob o sol. Ela não vai mais se enfeitar e sorrir para si mesma naquele maldito espelho. Tão confiante, tão satisfeita. Criatura vaidosa e tola. Feita para amar? Sim, mas não vai ter nenhum amante, porque eu não a quero e ela não verá mais ninguém. [...] Ela disse que amava este lugar. Pois ela nunca mais irá vê-lo. [...] Ela é louca, mas é *minha, minha*. (Idem, p. 164, destaques da autora)

O narrador já não consegue sustentar sua aparência benevolente, e passa a mostrar o lado real do colonizador. Ele já não tem motivos para ficar nas ilhas, pois já garantiu o que fora buscar. A objetificação da mulher, a negação de sua identidade e a violência contra ela mostram a realidade de Rochester, aquele mesmo que aparece na mansão de Thornfield Hall. E, no momento em que ele deixa a casa de Antoinette levando-a junto, ele afirma o que sempre mostrou sentir ao longo de sua narração:

Eu odiava as montanhas e as colinas, os rios e as chuvas. Odiava o pôr do sol fosse de qualquer cor, odiava sua beleza e sua magia e o segredo que

eu jamais iria desvendar. [...] Acima de tudo, eu a odiava. Porque ela pertencia à magia e à beleza. Ela me deixara com sede, e toda minha vida eu sentiria sede e sentiria saudade do que tinha perdido antes de encontrar. (RHYS, 2012, p. 170-171).

Após a intervenção da voz masculina na narração, Antoinette/Bertha volta para contar sua história. Essa estratégia usada por Rhys nos lembra de como esse sujeito feminino precisa estar sempre na frente da batalha, nunca baixando a guarda, pois, diante da primeira oportunidade, ela será silenciada, confinada e ainda tentarão convencer a sociedade de que ela “se entregou” ou “mereceu” – no capítulo final de *Vasto Mar de Sargaços*, Antoinette/Bertha já está no sótão, ainda fala por ela mesma, porém em um fluxo de consciência confuso de quem perdeu sua identidade e já não se reconhece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos propomos a escrever sobre Bertha Mason levando em consideração a construção desta personagem dentro da narração de *Jane Eyre*, um clássico escrito por Charlotte Brontë, e de *Vasto Mar de Sargaços*, um romance pós-moderno escrito pela dominicana Jean Rhys, nos deparamos com muitos desafios teóricos e críticos. A complexidade das personagens, as estruturas narrativas e as considerações críticas acerca dos dois romances, são fatores que nos exigiram mergulhar nos postulados da literatura comparada e dos estudos sobre diferentes contextos e culturas.

Ao discorrermos sobre uma personagem que vive em situação de cárcere e violência dentro de um casamento abusivo nos moldes do machismo, do patriarcalismo e da violência colonialista, nos propomos a escutar uma voz que permaneceu silenciada dentro de um romance clássico da Era Vitoriana. Por isso, trouxemos também a narração da própria Bertha Mason/Antoinette Cosway, dentro de um romance pós-moderno de 1966, que conta com as estratégias de (re)leitura pós-colonial de Jean Rhys.

Após as análises teóricas e considerações sobre as personagens que compuseram o foco de estudo desta dissertação, podemos levantar alguns aspectos sobre as duas obras aqui analisadas. Começando por *Jane Eyre*, temos em mãos um clássico escrito por Charlotte Brontë e publicado sob o pseudônimo masculino Currer Bell, em 1847.

Levando em conta o levantamento teórico-crítico a partir das feministas Sandra Gilbert e Susan Gubar, no livro *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (2000), a tradição literária patriarcalista e machista no século XIX impedia que mulheres escritoras divulgassem seus trabalhos e fossem aceitas pela crítica sem serem condenadas pela sociedade, uma vez que a escrita vinha de um cânone majoritariamente masculino, e o ofício de escrever era reservado aos homens.

A escrita de Charlotte Brontë carrega uma potência literária muito forte e subversiva, considerando o contexto em que ela viveu e escreveu. A criação de uma protagonista feminina que tem voz ativa e questiona padrões de subserviência feminina da mulher europeia na Inglaterra vitoriana foi o motivo de muitas críticas

negativas. Porém, o livro foi amplamente divulgado e se tornou um clássico traduzido para outros meios, como jornais, rádio e cinema.

Jane Eyre é uma mulher combativa da ordem patriarcalista quando o assunto é defender seus próprios direitos, e uma jovem que trabalha para ter independência financeira e alcançar ascensão social, seguindo o trajeto das personagens de romances de formação europeus. Jane tenta romper com o padrão feminino vitoriano de “anjo do lar” (GILBERT e GUBAR, 2000), confrontando Rochester e afirmando que ela não é um anjo, nem nunca será. Além disso, ela afirma que as mulheres devem ter os mesmos direitos que os homens e usufruírem da liberdade tal como eles.

Porém, ao analisarmos a narração da protagonista com o foco nas teorias feministas e decoloniais (CURIEL, 2020; LUGONES, 2019; SAID, 2011), vemos que a subversão da protagonista Jane representa e beneficia uma fração muito pequena das mulheres. Ela fala em nome das mulheres brancas, europeias, de classe média e que tiveram o privilégio de estudar para ter chance de alcançar a emancipação financeira. Na narração de Jane, ela se coloca hierarquicamente acima das empregadas domésticas e das pessoas pobres. Além disso, a maneira como ela conta sua história corrobora para o silenciamento e o distanciamento de Bertha Mason do centro de sua narrativa.

Bertha é a esposa do aristocrata proprietário da mansão Thornfield Hall, homem que persuade Jane e desenvolve uma relação afetiva com ela. Jane Eyre, por sua vez, não esconde do leitor a necessidade de estar sempre perto do seu “senhor”, como ela se refere a ele ao longo do romance. Além disso, ela corrobora para a caracterização animalesca, violenta e perigosa da imigrante presa no sótão da mansão, retratando-a como uma “outra” cercada por imagens góticas (“vampiro”, “fantasma”, “demônio”).

O leitor é guiado pela sensação de perigo constante e ameaças das aparições de vultos, risadas e focos de incêndio. A representação de Bertha pode ser considerada como a projeção de tudo aquilo que Jane quer suprimir e distanciar de sua imagem (ódio, violência, agressividade). Nesse sentido, é possível traçar um paralelo entre o sótão de Thornfield Hall e o quanto vermelho de Gateshead, onde Jane era presa pela tia como forma de castigo por ir contra os padrões de comportamentos esperados por uma criança do sexo feminino.

Bertha é injustamente ilustrada como a esposa louca, que merece ser

confinada por ser uma ameaça à ordem social da casa e à figura feminina do “anjo” que é performada por Jane. Ela não só significa o impedimento do casamento entre a protagonista e o aristocrata, como também representa o lado mais violento das expansões marítimas do imperialismo inglês no século XIX – ela é uma mulher crioula vinda da Jamaica. Por isso ela não pode falar, e por isso ela aprece como um “animal selvagem” que “grunhe”, “rasteja” e ergue-se “pelas patas traseiras”. Ela também significa a miscigenação resultante dos incontáveis estupros cometidos pelos colonizadores nas “Índias Ocidentais”, e é descrita de maneira racista por Jane, como uma mulher mestiça com traços negros.

Portanto, apesar de o romance *Jane Eyre* ser considerado uma das obras subversivas da Era Vitoriana, a narração de Jane reproduz a violência da autoridade colonial e imperial do século XIX e reforça o racismo contra as populações nativas colonizadas.

O outro lado da história de Bertha é proposta pela escritora dominicana Jean Rhys. Como ela disse em suas cartas, ela queria saber o que de fato aconteceu com aquela mulher crioula e o que a levou ao sótão e ao confinamento. Por não ter a chance de falar em *Jane Eyre*, Bertha foi representada sob a ótica machista, racista e imperialista. Por isso, quando Rhys leu o romance, ela quis saber o que Bertha tinha a dizer.

Para isso, ela propôs uma nova narrativa, agora pelos olhos e pela voz de Bertha/Antoinette. Em *Vasto Mar de Sargaços*, Bertha deixa de estar à margem da história e passa a ser a protagonista. E, enquanto em *Jane Eyre* sua história foi contada pela narração de Jane com base nas falas de Rochester sobre a imigrante, no romance de Jean Rhys ela é quem fala por si mesma.

Rochester, que antes representava o aristocrata opressor e o marido que tinha a esposa como uma posse, agora aparece à margem do enredo de Antoinette. Uma das estratégias narrativas usadas por Jean Rhys foi a divisão do livro em três partes, sendo que na segunda, Rochester narra parte da história. Mesmo assim, ele não recebe um nome na história de Antoinette, uma outra estratégia desenvolvida pela escritora, para dar autonomia à personagem central e não permitir que o marido lhe roube a identidade.

Rochester agora aparece como um narrador inseguro e deslocado. Ele representa a figura do colonizador que idealiza a supremacia do homem branco europeu, o desbravador de territórios “selvagens” e exemplo a ser seguido pelos

nativos, para que eles deixem de ser “animais”. Porém, ao longo da narração de Antoinette, ele é questionado e contrariado pelo discurso da protagonista e de outras personagens do enredo.

A ótica narrativa de Antoinette, portanto, constrói uma Bertha humana, dá a ela um passado e uma vida consciente e cheia de desejo pela sobrevivência e pela emancipação enquanto mulher. O argumento para o incêndio em Thornfield Hall ganha força e legitimidade, pois é a partir dele que Bertha Mason deixará seu legado e ganhará sua liberdade do confinamento, do racismo e da violência colonial.

Escrever sobre Bertha Mason/Antoinette Cosway foi uma experiência avassaladora e transformadora, principalmente pelo fato de que foi necessário entrar naquele sótão e me permitir escutar sua voz tão abafada. Juntamente a isso, acompanhar sua infância e o desenvolvimento de sua “loucura” nas paisagens paradisíacas da Jamaica trazem emoções diversas e uma angústia que paira sobre as vozes femininas e a grande diversidade de mulheres que têm sua personalidade invisibilizada por causa da violência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDRIADGE, A. O. Propósitos e perspectivas da literatura comparada. Trad. Sônia Torres. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.) **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 255-259.

ALMEIDA, S. R. G. Prefácio: Apresentando Spivak. In: SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. 4. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ARDRON, J.; HALPIN, P.; ROBERTS, J.; CLEARY, J.; MOFFITT, M.; DONNELLY, J. Where is the Sargasso Sea? A Report Submitted to the Sargasso Sea Alliance. Duke University Marine Geospatial Ecology Lab & Marine Conservation Institute. **Sargasso Sea Alliance Science Report Series**, No 2, 2011. 24 pp. ISBN 978-0-9847520-3-4. Disponível em: http://www.sargassoseacommission.org/storage/documents/No2_WhereistheS_S_LO.pdf. Acesso em: 21 maio 2023.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **The empire writes back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures**. 2nd edition. London/New York: Routledge/Taylor & Francis group, 2002.

BARBOSA, J. P. M., LIMA, R. de C. D., MARTINS, G. de B., LANNA, S. D., & ANDRADE, M. A. C. (2020). Interseccionalidade e Outros Olhares Sobre a Violência Contra Mulheres em Tempos de Pandemia Pela COVID-19. In **SciELO Preprints**. Disponível em: <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/328/592>. Acesso em: 30 mar. 2022. <https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.328>

BENICIO, J. E. de A. Romance de Formação: o Desabrochar de uma Personagem em Jane Eyre. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, 2021. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/literatura/jane-eyre> Acesso em: 21 maio 2023.

BHABHA, H. K. **The Location of Culture**. New York: Routledge Classics, 2004.

BLOOM, H. (Editor). **Bloom's Modern Critical Interpretations: Jane Eyre**. New York: Chelsea House, 2007

BLOOM, H. Introdução. In: BLOOM, H. (Editor). **Bloom's Modern Critical Interpretations: Jane Eyre**. New York: Chelsea House, 2007

BONNICI, T. **O Pós-Colonialismo e a Literatura: Estratégias de Leitura**. 2. ed. Maringá: Eduem, 2012.

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 25 mar. 2022

BLOOM, H. (Editor). **Bloom's Modern Critical Interpretations: Jane Eyre**. New York: Chelsea House, 2007, p. 7-42

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre: an authoritative text, contexts, criticism**. Edited by Richard J. Dunn. 3rd ed. USA: Norton & Company, 2001.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre: uma autobiografia: edição comentada e ilustrada**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: Hollanda, Heloisa Buarque de. (Org.) **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

CRUZ, E. S. Os sentidos do Poder/Saber Dizer. **Entreletras**: Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT, v. 2, n. 2, 2011. ISSN 2179-3948. Disponível em:

<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/903>.

Acesso em: 1 maio, 2023.

DEMPSEY, Caitlin. **The Only Sea in the World Without a Coast**. Geography Realm, Hydrology. 2015. Disponível em: <https://www.geographyrealm.com/the-only-sea-in-the-world-without-a-coast/>. Acesso em: 15 maio 2023.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. 2nd. Ed. New Haven: Yale University Press, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) **Pensamento feminista hoje: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953- 1954**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da Psicanálise**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-375.

MAAS, Wilna Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado Precedido de Retrato do Colonizador**.

Prefácio de Jean-Paul Sartre. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização *Brasileira*, 2007.

MEYER, S. "Indian Ink": Colonialism and the Figurative Strategy of *Jane Eyre*. In: BLOOM, H. (Ed.) **Modern Critical Interpretation: Jane Eyre**. Updated Edition. New York: Chelsea House, 2007. p. 43-74.

MONTERO, R. Histórias de mulheres. In: MONTERO, R. **Nós, mulheres: grandes vidas femininas**. 1. ed. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Todavia, 2021.

MIGNOLO, W. **Histórias Locais / Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. 1 ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3. ed. 2. reimp. São Paulo: Edusp, 2021.

PINTO, Gabriela de Souza. **This is Free Country and I am Free Woman: a construção identitária das personagens femininas em *Jane Eyre* e *Wide Sargasso Sea* sob a ótica da crítica feminista e pós-colonial**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de São João Del-Rey. São João Del-Rey, 2017.

Revista de Cinema. **Jane Eyre**, 8 out. 2016. Disponível em:

<http://revistadecinema.com.br/2016/10/jane-eyre/#:~:text=Jane%20Eyre%20foi%20uma%20das,Fontaine%20como%20Jane%20Eyre%2C%20Agnes>. Acesso em: 11 jul. 2022.

ROCHA, Patricia Carvalho. **A estética da dissonância nas obras de Charlotte Brontë**. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7FVFKH/1/patricia_rocha.pdf. Acesso em: 2 fev. 2022.

RHYS, J. Selected Letters. In: RAISKIN, J. L. (ed.) **Wide Sargasso Sea: background, criticism**. London: W. W. Norton & Company Ltd., 1998.

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

RHYS, J. **Wide Sargasso Sea**. Introduction by Edwige Danticat. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 2016.

RHYS, J. **Wide Sargasso Sea: background, criticism**. Edited by Judith L. Raikin. 1st Edition. United States of America: W. W. Norton & Company, Inc., 1999.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAVORY, E. **Cambridge Studies in Afrocan and Caribbean Literature: Jean**

Rhys. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.

SHUTTLEWORTH, S. Jane Eyre: Luri Hieroglyphics. *In*: BLOOM, H. (Editor). **Bloom's Modern Critical Interpretations: Jane Eyre**. New York: Chelsea House, 2007, p. 7-42

SILVA, T. T. da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. 6. reimp. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. 4. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, G. C. Quem reivindica a alteridade? *In*: HOLLANDA, H. B. (Org.) **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 251-268.

TATAR, Maria (Ed.). **Contos de fadas**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WELLEK, R. Crise da Literatura Comparada. Trad. Maria Lúcia Rocha- Coutinho. *In*: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 15. ed. 6. reimp. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

WOOLF V., 2014. **Um teto todo seu**. 1. ed. Tradução Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF V. **Mulheres e ficção**. 1. ed. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.