

## CORPOS COLONIZADOS, LEITURAS FEMINISTAS

Susana Bornéo Funck (UFSC)

Tanto a crítica feminista quanto a pós-colonial têm se ocupado com a produção de novas subjetividades e de um maior empoderamento para aqueles que tradicionalmente ocupam posições subalternas nas sociedades ocidentais. Nesse sentido, a segunda metade do século XX foi testemunha de um crescente interesse pela função da narrativa no estabelecimento de um espaço que permita revisão, reconstrução e “intervenção criativa” (Bhabha, 1994, p. 3) nos textos canônicos da literatura e da história.

Como consequência, o conceito de representação adquire um significado complexo e multifacetado, que se afasta da crença humanista de que a realidade precede o discurso, sendo por ele apenas representada. A representação começa a ser vista, ao contrário, como a própria construção, pelo discurso, de identidades e relações de poder. A constante negociação entre “verdades” reais e imaginadas que ocorre no e pelo discurso, tanto na literatura quanto em nossas interações cotidianas, faz da narrativa um contexto de lutas políticas e ideológicas, conforme o interesse pelas re(a)presentações e re-visões passa a ocupar um lugar central na produção e na crítica de textos literários.

Entre as muitas escritoras movidas por esse ímpeto revisionista que busca contrabalançar a masculinidade branca do cânone literário ao dar voz e uma história às mulheres encontram-se Jean Rhys, inglesa nascida na República Dominicana, e a canadense Susan Swan. Em suas obras mais conhecidas, *Wide Sargasso Sea* (1966) e *The Biggest Modern Woman of the World* (1983), respectivamente, elas desafiam a tradição ao criar uma história para personagens secundárias ou marginais.

Com base nos conceitos de subversão e rearticulação propostos por Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade* (1990) e por Homi Bhabha em *O local da cultura* (1994), este trabalho investiga a compara as estratégias de representação utilizadas por Rhys e por Swan nos romances acima mencionados, com foco na relação entre as experiências corporificadas das protagonistas e os países e culturas que elas representam.

## 1 O ímpeto revisionista do feminismo e do pós-colonialismo

Uma das maiores preocupações da crítica feminista na década da 1970 foi com a quebra da tradição literária, especialmente com as representações tradicionais das protagonistas e seus conflitos. Vários trabalhos críticos daquela década tratavam direta ou indiretamente com o que Virginia Woolf havia afirmado em *Um teto todo seu* (1929), ou seja, que para encontrar uma voz literária própria as mulheres teriam necessariamente que “quebrar a sentença” e “quebrar a sequência” da narrativa (Woolf, 1993, p. 74-75).

Se tomarmos *A política sexual* de Kate Millett (1970) como o texto fundador da crítica literária feminista, podemos observar que a representação – e a consequente necessidade de revisar, reler ou reescrever essa representação – tem sido central para a literatura feminista. Com efeito, uma das premissas da crítica literária feminista, surgida como disciplina acadêmica na década de 1970, é a necessidade de uma leitura revisionista dos mitos e tradições da cultura ocidental. Como escreve Adrienne Rich no seu clássico ensaio de 1971,

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com outros olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica – é para as mulheres mais do que um simples capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência [...]. Precisamos conhecer os escritos do passado, mas conhecê-los de uma forma diferente e jamais vista; não para continuar uma tradição mas para quebrar seu poder sobre nós. (Rich, 1979, p. 35)<sup>1</sup>

Muitas foram as críticas feministas que tomaram para si a tarefa de examinar as estratégias utilizadas pelas mulheres para subverter a tradição literária. O conhecido *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar, com foco no século XIX, é seguido por estudos como os de Rachel Blau du Plessis em *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* (1985), Molly Hite em *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives* (1989) e *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition* (1991) de

---

<sup>1</sup> A tradução de todos os textos citados das obras em inglês é de minha autoria.

Gayle Greene, cujos títulos claramente indicam um interesse pela intervenção cultural e por estratégias de mudança.

Os estudos mais teóricos que aparecem no final da década de 1980 e início dos anos 90 propõem que, se as representações hierárquicas e assimétricas de gênero estão inseridas na narrativa, torna-se politicamente necessário empreender processos desconstrutivos de leitura que nos permitam expor o caráter naturalizado dos arranjos de gênero. São exemplos dessa postura as noções de “tecnologias de gênero” (Lauretis, 1987), “escrita ciborgue” (Haraway, 1991), e “leitura sintomática” (Hennessy, 1993), que caracterizam grande parte da crítica feminista das últimas décadas.

De forma bastante semelhante, a crítica pós-colonial tem buscado questionar valores e crenças sobre a cultura e a sociedade. Quando Janet Batsleer, Tony Davies, Rebecca O’Rourke e Chris Weedon publicam *Rewriting English: Cultural Politics of Gender and Class* in 1985, eles manifestam a crescente preocupação, trazida à tona pelo trabalho do Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies, com a política da literatura e do letramento, ao denunciar “the ruling cultures of Englishness” (Batsleer et al, 1985, p. 9) como sendo brancas, masculinas e conservadoras e ao expressar a necessidade de superar as versões dominantes por meio de uma reescrita das narrativas do passado (Ashcroft et al, 1989, p. 157).

Quatro anos mais tarde, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin publicam *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989), colocando em circulação o termo literaturas pós-coloniais e definindo uma agenda para a teoria e a crítica dos anos de 1990. Um aspecto interessante de *The Empire Writes Back* é seu propósito de mapear um território amplo e multifacetado que abrange as literaturas de regiões tão diversas quanto a Nova Zelândia, a África e o Caribe. No entanto, embora seus autores reconheçam algumas características comuns que afetam o arcabouço conceitual das culturas pós-coloniais em geral – como, por exemplo, a necessidade de questionar e subverter as formações culturais imperialistas (Ashcroft et al, 1989, p. 11) e a relação entre a língua do colonizador e as particularidades da cultura local –, eles também reconhecem muitas diferenças entre elas. Enquanto que numa colônia de assentamento como no Canadá, por exemplo, a questão linguística se manifesta como silêncio ou como ressignificação, no Caribe, onde a colonização ocorreu de forma brutal, a estratégia toma a forma de *double entendre*, uma vez que

Eles foram forçados a desenvolver a habilidade de poder dizer algo diante do dono ['massa'] e serem interpretados diferentemente pelos outros escravos. Tal habilidade envolve uma subversão radical do significado da língua do opressor. (Ashcroft et al, 1989, p. 146)

O interesse pela prática discursiva que também caracteriza a crítica feminista é, dessa forma, colocada no centro do debate pós-colonial. Com efeito, para os autores de *The Empire Writes Back*, pós-colonialismo pode ser visto essencialmente como uma estratégia de leitura. Para eles,

A subversão de um cânone não envolve simplesmente substituir um grupo de textos por outros. [...] Um cânone não é apenas um conjunto de textos, e sim um conjunto de práticas de leitura. [...] Tais práticas, por sua vez, estão inseridas em estruturas institucionais, como os currículos escolares e grupos editoriais. Portanto, a subversão de um cânone envolve uma conscientização e uma articulação dessas práticas e instituições, resultando não apenas na substituição de alguns textos por outros [...], mas na reconstrução dos chamados textos canônicos por meio de práticas de leitura alternativas. (Ashcroft et al, 1989, p. 189)

Ao apontarem semelhanças entre os projetos políticos do feminismo e do pós-colonialismo no contexto da pós-modernidade, Ashcroft, Griffiths e Tiffin reconhecem os trabalhos de Homi Bhabha e de Gayatri Spivak como fundamentais para o debate teórico contemporâneo. Ancorados nos estudos discursivos pós-estruturalistas, tanto Spivak quanto Bhabha “buscaram formas de dismantelar os sistemas de significação do colonialismo e expor como operam no silenciamento e na opressão do sujeito colonial” (Ashcroft et al, 1989, p. 177).

Também relevante para o projeto de resistência cultural, no sentido de subverter identidades e formas de representação, encontra-se o trabalho de Judith Butler com sua análise das práticas de significação que desnaturalizam e desestabilizam as categorias sexuais.

## 2 Identidade e representação

### 2.1 *Gender Trouble*

Em seu influente trabalho de 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Judith Butler argumenta que a prática feminista como um todo deve se engajar numa crítica radical das categorias de identidade embasadas no patriarcado e na heterossexualidade compulsória. Enfatizando a necessidade de subverter a partir dos termos dos arranjos sociais existentes, ela considera o gênero não como uma categoria preconcebida, mas como uma “repetição estilizada de atos” (Butler, 1990, p. 140). A identidade de gênero é tida como provisória, arbitrária e performática, sendo que a possibilidade de mudança está exatamente "na relação arbitrária entre esses atos, na possibilidade de não repeti-los, de de-formá-los, ou numa repetição paródica que exponha o efeito fantasmático da identidade como uma construção política tênue" (Butler, 1990, p. 141).

Especialmente importante é seu conceito de “paródia”, um processo que pressiona significantes aparentemente estáveis. Após problematizar as categorias de sexo e gênero por meio de uma genealogia da categoria “mulher”, Butler enfatiza o poder da linguagem “para agir sobre o real por meio de atos ilocucionários que, repetidos, se tornam práticas entranhadas e, ao final, instituições” (Butler, 1990, p. 116), mas que podem ser contestadas pelos mesmos mecanismos usados para sua construção. O agenciamento, portanto, reside não numa essência pré-discursiva, e sim na desnaturalização performativa de práticas de significação, entre as quais está a narrativa literária.

No capítulo intitulado “From Parody to Politics”, Butler aborda a categoria do sujeito, visto por ela como uma construção “fantasmática”, necessária embora contingente. Seu argumento é o de que não precisa necessariamente haver um agente por trás do ato, mas que o agente é construído no ato e por meio dele (Butler, 1990, p. 142). Dessa forma, a identidade só pode ser afirmada por um processo de significação no contexto de estruturas culturais que a legitimizam ou não. Além disso,

Se as regras que governam a significação não só restringem mas também possibilitam a afirmação de domínios alternativos de inteligibilidade cultural, i.e., novas possibilidades de gênero que contestam os códigos rígidos de binarismos hierárquicos, então é apenas *dentro* das práticas repetitivas de significação que uma subversão de identidade se torna possível. (Butler, 1990, p. 145; ênfase no original)

Dessa forma, construção não anula agenciamento. Pelo contrário, torna-se o próprio local de agenciamento, os termos nos quais o agenciamento é articulado e se torna culturalmente inteligível (Butler, 1990, p. 147).

Pode-se concluir, então, que a tarefa da teoria feminista é a de expor a artificialidade das oposições binárias como feminino/masculino, nós/outros, de forma a subverter o que se acredita estar na natureza das coisas. “O corpo culturalmente construído,” afirma Butler, “será então liberado, não para um passado ‘natural’ ou para prazeres originais, mas para um futuro aberto a possibilidades culturais” (Butler, 1990, p. 93).

## 2.2 *The Location of Culture*

Publicado em 1994, *The Location of Culture* inclui os mais importantes ensaios de Bhabha, produzidos entre 1985 e 1992. Neles são formulados alguns dos conceitos básicos para análise do pós-colonialismo. Entre os mais relevantes se encontram as “estratégias de representação” e o “impulso revisionista” (Bhabha, 1994, pp. 2, 173), noções que poderão iluminar a presente análise.

Bhabha vê as últimas décadas do século XX como um momento de trânsito, quando fronteiras se tornam maleáveis, e tempo e espaço não podem mais ser percebidos como pontos fixos. A identidade se torna problemática, com posições de sujeito contingentes substituindo a visão humanista do sujeito como uma entidade estável. “O que é teoricamente inovador e politicamente crucial” como resultado dessa mudança, observa ele, “é a necessidade de se pensar para além das narrativas de origem e das subjetividades iniciais e focalizar aqueles momentos ou processos produzidos na articulação de diferenças culturais” (Bhabha, 1994, p. 1).

Enfatizando a natureza performática da identidade, Bhabha vê o empoderamento político das minorias como uma “intervenção criativa” na cultura recebida, um projeto de revisão e de reconstrução (Bhabha, 1994, p. 3), que dá origem a “histórias e vozes dissonantes, até dissidentes” (Bhabha, 1994, p. 5) e torna possível estratégias de resistência. Nesse conflitante encontro entre o velho e o novo, no qual o passado é percebido como “um entre-lugar contingente que inova e interrompe as ações do presente” (Bhabha, 1994, p. 7), a crítica adquire uma força política sem precedentes, “pois o crítico deve tentar perceber e se responsabilizar pelo passado silenciado e não representado que assombra o presente histórico” (Bhabha, 1994, p. 12).

Entre os principais conceitos apresentados nessa obra, talvez o mais conhecido seja o de “mímica”, termo tomado emprestado de *Black Skins, White Masks* de Franz Fanon (1952) e usado para caracterizar o discurso colonial no ensaio “Of Mimicry and Man”, originalmente publicado em 1987.

Oriundo das ciências biológicas, o termo denota uma espécie de camuflagem utilizada por certos organismos para se fazer passar por um outro grupo. Ao ser aplicado ao discurso colonial, é definido por Bhabha como uma estratégia irônica e de difícil percepção aplicada às relações entre aqueles que detém o poder e os que não o têm. “O discurso da mímica,” escreve ele, “é construído ao redor de uma *ambivalência*; para funcionar, a mímica deve continuamente produzir sua *slippage*, seu excesso, sua diferença” (Bhabha, 1994, p. 86; ênfase no original). É o signo de uma dupla articulação que, ao tentar normalizar o Outro, produz uma resistência e abre espaço para subversão por meio da criação de posições de sujeito ambíguas. Em suas palavras,

A ambivalência da mímica – quase mas não exatamente o mesmo – sugere que a cultura colonial fetichizada é potencial e estrategicamente uma contradição insurgente. O que eu denomino seus ‘efeitos de identidade’ estão sempre divididos de forma crucial. Sob a aparência de camuflagem, a mímica, como o fetiche, é um objeto parcial que reavalia radicalmente os conhecimentos normativos sobre a prioridade da raça, da escrita, da história. Pois o fetiche imita as formas de autoridade a ponto de desautorizá-las. Da mesma forma, a mímica rearticula a presença em

termos de sua alteridade, daquilo que ela repudia. (Bhabha, 1994, p. 91; ênfase no original)

Essa complexa, ambivalente e contraditória tentativa de representar o Outro pode se tornar positiva no sentido de que permite uma estratégia de duplicidade que difere de uma simples contradição, proporcionando uma perspectiva ilusória de “terceira dimensão” (Bhabha, 1994, p. 50) em que novos discursos podem ser articulados.

Abordando a necessidade de o colonizado elaborar estratégias de emancipação (Bhabha, 1994, p. 171), Bhabha enfatiza o impulso revisionista da literatura e da crítica pós-colonial, descrevendo o agenciamento subalterno como “relocação e reinscrição” (Bhabha, 1994, p. 193), ecoando assim as teóricas feministas com sua ênfase na reapropriação e reformulação cultural como estratégia de sobrevivência. De forma semelhante, Bhabha reconhece a necessidade de uma leitura crítica e de uma nova enunciação como forma de transformar em sujeito o outro objetificado. Ao ser liberado do binarismo colonial, o discurso proporciona um terceiro espaço – o espaço da enunciação – em que subversões e revisões se tornam possíveis por meio de uma tradução cultural, com novas possibilidades de articulação social.

É nesse ponto que Butler e Bhabha convergem, pois ambos enfatizam a possibilidade de novas articulações discursivas que desafiam identidades naturalizadas por meio de práticas e estratégias subversivas.

### 3 *Wide Sargasso Sea*

Em *Wide Sargasso Sea*, publicado em 1966, Jean Rhys narra a história de Bertha Mason (née Antoinette Cosway), a caribenha que foi a primeira mulher de Rochester no romance *Jane Eyre* escrito por Charlotte Brontë em 1847. Filha de pai nascido no País de Gales e de mãe nascida na República Dominicana, Rhys constrói uma história, ou seja, uma vida imaginada, para uma personagem que, embora importantíssima para o desenvolvimento da narrativa de Brontë, existe apenas periféricamente, confinada como é à loucura e ao terceiro andar (sótão) da mansão de Rochester.

Duas das mais conhecidas análises de *Jane Eyre – The Madwoman in the Attic* (1979) de Gilbert e Gubar e “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism” (1985) de Spivak – vêem Bertha como marginalizada. Para as feministas Gilbert e Gubar, ela é o duplo de Jane, a parte violenta e secreta que Jane vem tentando reprimir e que não pode ser exorcizada “até que a morte literal e simbólica de Bertha a resgata das fúrias que a atormentam” (Gilbert; Gubar, 1979, pp. 360-361). Em termos pós-coloniais, Spivak vê a alteridade de Bertha como “uma alegoria da violência epistêmica do imperialismo, a construção de um sujeito colonial autodestrutivo para a glorificar a missão social do colonizador” (Spivak, 1985, p. 251). Seja como for, ela é uma figura simbólica – uma mulher violenta física e verbalmente, que deve ficar fora de cena e sob controle para não contaminar Thornfield Hall, a mansão inglesa, com sua feminilidade sensual e com a degeneração moral que lhe é atribuída por um preconceito patriarcal e colonialista.

Em *Wide Sargasso Sea*, Jean Rhys utiliza o romance de Brontë como um pré-texto para re-situar e reinscrever, para usar os termos de Bhabha, Antoinette/Bertha em uma história toda sua. A narrativa é dividida em três partes: a primeira, cobrindo a infância e juventude de Antoinette até seu casamento com Rochester, é narrada pela própria protagonista; na segunda parte, Rochester descreve sua chegada no Caribe, seu casamento e a desastrosa relação com Antoinette; a parte final é novamente narrada pela protagonista, já confinada ao sótão de Thornfield Hall.

Ao dar voz tanto para Antoinette quanto para Rochester, Rhys mobiliza duas subjetividades diferentes e opostas, encenando um conflito dramático em termos da oposição entre feminino e masculino e entre colonizado e colonizador. Mas o conflito não é tão simples quanto parece. Conforme o próprio Rochester observa sobre seu casamento de conveniência, “Eu não a comprei, foi ela que me comprou, ou pelo menos é isso que ela pensa” (Rhys, 1966, p. 59).<sup>2</sup>

No ambiente tropical do Caribe, onde tem início a narrativa, ambos os personagens exibem uma grande ambivalência. Apesar de sustentar um discurso masculinista e colonial ao casar com uma bela e rica mulher das colônias, Rochester é estranhamente afetado pelo complexo ambiente em que se encontra. Acometido de uma febre logo ao chegar, ele se torna ainda mais vulnerável ao efeito de estranhamento

---

<sup>2</sup> Outras referências ao romance serão indicadas por WSS, seguido do número da página.

causado pela natural exuberância do lugar. “Azul demais, roxo demais, verde demais. As flores vermelhas demais, as montanhas altas demais, os morros perto demais. E a mulher é uma estranha” (WSS 59). Embora o dote recebido lhe garanta independência financeira e o respeito do pai e do irmão, ele não tem certeza de ter feito um bom negócio.

Antoinette é ainda mais ambivalente. Filha de um pai branco e de uma mãe mestiça, ela é parte de uma aristocracia decadente, constantemente ameaçada por uma maioria de ex-escravos. Na verdade, as relações de poder na sociedade em que vive é muito mais complexa que uma simples oposição entre colonizador e colonizado. Conforme observa o crítico Graham Huggan, a posição de Antoinette como mestiça “não é apenas uma marca de instabilidade pessoal ou social, mas também um modelo para a desestabilização de um conjunto de construções binárias (branco/negro, aceito/não aceito, etc) que permitem uma racionalização espúria em *Wide Sargasso Sea* para as práticas de autoprivilégio do poder colonial” (Huggan, 1994, p. 657).

Com efeito, quando as grandes plantações começam a declinar, grande parte da tradição inglesa se torna decadente, conforme ilustra a descrição feita por Rochester do escritório do padraço de Antoinette:

Havia uma estante rústica feita com três tábuas amarradas sobre a escrivaninha e examinei os livros, poemas de Byron, romances de Sir Walter Scott, *Confessions of an Opium Eater*, alguns volumes marrons desbotados e, na última prateleira, *Life and Letters of...* O resto estava corroído pelo tempo. (WSS 63)

A própria Antoinette não tem uma identidade estável. Chamada de “barata branca” pela empregada Amélie, com quem Rochester tem um caso, a protagonista explica a seu marido:

Eu sou isso. É como chamam os que já estavam aqui antes que seu próprio povo na África os tivesse vendido para traficantes de escravos. E já ouvi mulheres inglesas nos chamarem de negros brancos. Portanto, entre vocês

eu muitas vezes me pergunto quem sou e qual é meu país e a que pertencço e afinal porque tive que nascer. (WSS 85).

Não há dicotomias simples para Jean Rhys. Numa mímica de sua própria opressão, os negros agora discriminam os brancos empobrecidos. Parecido mas não igual, diria Bhabha. Até mesmo a escravidão é apresentada de forma complexa e não como um simples fato histórico, fazendo com que a questão de poder seja problematizada.

Essas conflitantes posições de sujeito são dramatizadas no início do romance, quando Tia, a amiga negra de Antoinette, rouba suas roupas e suas moedas, fazendo com que ela tenha que voltar pra casa usando as roupas velhas de Tia, e portanto, trocando de posição com ela. Num confronto entre os dois grupos sociais, Tia atira uma pedra em Antoinette, que comenta: “Ficamos olhando uma para a outra, sangue no meu rosto, lágrimas no dela. Era como se eu olhasse para mim mesma. Como num espelho” (WSS 38).

Uma outra representação do confronto entre colonizador e colonizado pode ser observada na conversa entre um Rochester enfurecido e Christophine, a mulher que criou Antoinette e agora a defende. Confrontando Rochester com sua lúcida percepção do sofrimento de Antoinette, ela diz:

Ela moça Creole, e ela tem o sol nela. Agora diz a verdade. Ela não foi na sua casa neste lugar Inglaterra que me disseram, ela não foi na sua linda casa pra pedir pra casar com você. Não, foi você que veio de longe até a casa dela – foi você que pediu pra casar com ela. E ela te amou e te deu tudo que tinha. Agora você diz que não ama ela e machuca ela. Cadê o dinheiro dela, heim? (WSS 130)

No entanto, com a lei a seu favor e tendo acusado Christophine de magia negra, Rochester assegura seu direito de transportar a esposa para Inglaterra como uma de suas possessões. “Ela não terá quem a ame, pois eu não a desejo e ela não verá mais ninguém” (WSS 136).

Rochester confirma sua posse não só do corpo de Antoinette, anulando sua sensualidade, mas também de sua identidade ao mudar seu nome de Antoinette para Bertha. Assim, Antoinette Cosway se torna Bertha Mason Rochester, carregando no nome tanto o padrasto que a vendeu quanto o marido que a comprou. Além disso, Rochester transforma Antoinette numa boneca sem vida, primeiro quando a chama de marionette e depois quando desenha uma casa para ela.

Bebi um pouco mais de rum e, bebendo, desenhei uma casa rodeada de árvores. Uma casa grande. Dividi o terceiro andar em várias peças e numa delas desenhei uma mulher de pé – um rabisco de criança, um pequeno círculo para a cabeça, um maior para o corpo, um triângulo como vestido, e linhas oblíquas para braços e pernas. Mas era uma casa inglesa. (WSS 134-35)

Nesse ponto da narrativa, somos redirecionados para o texto de Charlotte Brontë, mais exatamente para o terceiro andar de Thornfield Hall, onde Antoinette/Bertha retoma a narrativa. Mas entramos no texto antigo a partir de um novo ângulo (Rich, 1979, p. 35), num processo que re-escreve a história original ao dar à protagonista uma voz e um propósito. Neste “presente enunciativo”, para usar o termo de Bhabha, um outro objetificado se torna o sujeito de sua própria história. Trata-se ao mesmo tempo da mesma história e de uma história diferente.

Despojada de sua essência e relegada à condição de alteridade, Bertha precisa destruir o que a destruiu. Relembrando sua vida passada, sentindo os cheiros e ouvindo os sons tropicais da infância, ela põe fogo em Thornfield.

Diferentemente do que ocorre no romance de Brontë, o comentário final de Antoinette/Bertha – “Finalmente sei porque fui trazida para cá e o que devo fazer” (WSS 155-156) – é extremamente ambíguo, deixando a narrativa aberta a várias interpretações. O que ela deve fazer é conciliar suas identidades, fugir da condição de alteridade a que foi consignada por Rochester, ou destruir a casa que simboliza a supremacia cultural da Europa?

Qualquer que seja a resposta, o fato é que o romance de Rhys interroga e questiona *Jane Eyre*, fazendo uma leitura crítica e expondo as convenções culturais sobre as quais a narrativa de Brontë é construída. Conforme observa Graham Huggan,

Ao apresentar uma narradora/protagonista Creole, que não é nem negra (afro-caribenha) nem branca (européia), e cuja história imita, e não apenas representa, a história de sua antecessora literária, o romance de Rhys mantém uma tensão entre a obrigação de reproduzir o texto precursor e o desejo de lhe desobedecer. A dialética permanece não resolvida. (Huggan, 1994, p. 658)

#### 4 *The Biggest Modern Woman of the World*

Uma preocupação semelhante com indefinições e inconclusões informa também o romance de Susan Swan. Publicado em 1983, *The Biggest Modern Woman of the World* conta a história de uma gigante canadense, Anna Swan, sobre a qual muito pouco se sabe. A narrativa tem o propósito de criar um espaço para essa personagem, quebrando o silêncio histórico sobre as vidas das mulheres, nesse caso de uma mulher canadense.

Diferentemente de *Wide Sargasso Sea*, o romance de Swan não tem um texto canônico sobre o qual se apoiar ou com que dialogar. Sua interdiscursividade ocorre com os muitos textos sobre gigantes (todos homens) da cultura ocidental: Golias, Gulliver, Paul Bunyan. Por outro lado, ao parodiar as convenções dos primeiros romances ingleses – e aqui podemos pensar em *Pamela* ou *Humphrey Clinker* – Swan produz uma irônica pseudo-autobiografia que questiona os limites das convenções narrativas na construção da identidade, especialmente para um sujeito feminino extremamente excêntrico, cujo tamanho por si só já explode qualquer tentativa de restrição.

A história segue os moldes autobiográficos. Anunciada como verdadeira, a narrativa de Anna, no entanto, também é uma performance, como ela declara logo de início: “Uma boa *performer* tem muitas histórias e eu tenho três na minha manga para divertir e surpreender” (Swan, 1983, p. 2).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Outras referências ao romance serão indicadas por BMWW, seguido do número da página.

E somos agradavelmente surpreendidos pelas aventuras e percalços de Anna Swan desde seu início humilde em 1846, passando por seu estrelato em Nova York e na Europa, até seu final em 1888. Na verdade, a história é o canto do cisne de Anna (num trocadilho com a canção de Anna Swan [Anna Swan's song]), já que é narrada um pouco antes de sua morte numa pequena vila rural em Ohio. Aproveitando-se da excentricidade de sua personagem, a autora Susan Swan lhe atribui um ar teatral, uma voz e postura que lhe permitem exagerar fatos e acontecimentos, e assim expor o caráter inventado da narrativa. Embora haja referências a lugares históricos e a personagens reais como P.T Barnum e a Rainha Vitória, a veracidade da narrativa é constantemente posta em questão.

Como um exemplo extraordinário de feminilidade por ser uma gigante, Anna é constantemente reificada pelas outras pessoas, especialmente pelos homens, seja como maternal, submissa, ou romântica. Nas palavras de Teresa Heffernan,

Anna é apresentada como uma valiosa mercadoria nas histórias de Apollo e Barnum, como uma fêmea fecunda e fértil por seu pai, como uma companheira doméstica por Angus, como um interessante experimento científico pelos vários médicos vitorianos, e como a Cinderella que casou por amor no conto de fadas narrado pelo diretor do Sunrise Trail Museum em Tatamagouche. (Heffernan, 1992, p. 29)

Mas Anna não quer ou não consegue seguir nenhum desses “scripts” que a cultura patriarcal lhe oferece. Incapaz de procriar, que é a função ‘natural’ da mulher, ela conclui que não cabe em lugar nenhum (BMW 332), uma conclusão já prenunciada no início da narrativa quando seu corpo extrapola os limites da casa paterna.

Dois aspectos especialmente interessantes do romance, relacionados respectivamente ao caráter feminista e pós-colonial da narrativa, são a relação de Anna com a feminilidade e com o Canadá como nação. A primeira paródia, com um exagero rabelaisiano, a noção geralmente aceita de que as mulheres têm uma estreita relação com a natureza, como se pode observar quando a protagonista informa que no dia de seu nascimento houve um crescimento ímpar de legumes e verduras na horta da família.

Mas essa fertilidade vegetal não é a única consequência da proximidade atribuída entre Anna e o mundo natural. Quando ela menstrua, todas as mulheres da pequena cidade de Ohio onde ela mora também menstruam (BMW 272); quando seu parto se aproxima e a bolsa rebenta, os moradores de Londres são surpreendidos por uma chuva de verão num dia absolutamente sem nuvens (BMW 241).

Além disso, devido ao seu tamanho, Anna é tida como a epítome da feminilidade, o que causa grande especulação sobre sua vida sexual. Alguns acham que ela deve sentir um prazer sexual incomparável; outros acham que, sendo “anormal”, ela não deve sentir nenhum desejo. Ambas as suposições são falsas, pois sua vida sexual não é muito diferente das mulheres normais. Ou seria?

Após perder a virgindade para seu amigo de infância, o anão canadense Hubert, que sob pretexto de medir seu canal vaginal, fura seu hímen com um pingente de gelo, Anna tem relações com três outros homens: o gigante canadense Angus McAskill, que não lhe entusiasma muito; o gigante americano Martin Bates, seu marido, que é impotente; e o australiano Apollo, que apesar de não ser gigante não apenas lhe proporciona grande prazer, como também a engravida. Ironicamente, no entanto, o enorme corpo feminino de Anna não tem nenhuma gravidez bem sucedida. Ela não consegue desempenhar o papel imaginado por seu pai, nem colaborar com o sonho de Bates de criar uma raça de gigantes para engrandecer a nação americana, razão pela qual ele casou com ela e até mesmo aceitou sua traição com Apollo. Incapaz de seguir os roteiros que uma sociedade patriarcal lhe designou, Anna se inscreve na história como “uma genuína celebridade do *show-business*”, “uma gigante profissional”, que “se recusou a ser insequente” (BMW 2).

Seu ato final de resistência, num mundo que provou ser pequeno demais para ela, é a decisão de escrever sua própria história e, assim, “marcar o mundo que a marcou como Outro” (Haraway, 1991, p. 175). Mas mesmo essa perspectiva é problematizada pela autora, pois Anna deixa seu manuscrito para ser editado e publicado por seu marido americano.

Apesar das ambiguidades, ou talvez exatamente por causa delas e dos exageros apresentados na narrativa, o texto é bem sucedido em seu propósito de expor criticamente representações essencializantes de gênero e de abrir espaço para

representações alternativas da identidade feminina. Mesmo que o corpo culturalmente construído (Butler, 1990, p. 93) não tenha sido liberado, ele certamente foi exposto e desnaturalizado.

Uma preocupação semelhante pode ser observada com relação à identidade nacional. Seguindo a tradicional associação do corpo (geralmente feminino) com território, o romance pode também ser lido como uma alegoria de alianças e identificações políticas, com as relações amorosas de Anna representando a autoafirmação canadense em relação à metrópole e a duas outras antigas colônias inglesas – os Estados Unidos e a Austrália.

Com seu gigantesco corpo e sua busca incansável por uma identidade própria, Anna pode ser lida como uma metáfora do vasto continente canadense no processo de estabelecer uma identidade cultural. Os três homens que tentam “colonizar” Anna para seus propósitos são do Canadá, dos Estados Unidos e da Austrália. Seu primeiro relacionamento, com o gigante nacional Angus McAskil, não é bem sucedido porque ele rejeita ser uma celebridade nos shows comerciais de Nova York, preferindo a vida quieta numa cidade rural da Nova Scotia, e Anna tem outras ambições.

Após cruzar a fronteira para trabalhar em Nova York, Anna desenvolve uma relação bastante ambígua com o Canadá. Embora nunca tenha negado sua nacionalidade, o fato de ter assinado um contrato com uma companhia americana pode significar ter sucumbido ao poder do dinheiro e aos ideais do sonho americano. Seu casamento com Martin Van Buren Bates, o gigante de Kentucky que epitomiza a dominação imperial e vê em Anna “um recurso natural inexplorado” (BMW 172), embora mal sucedido, é o que determina a mudança de Anna para o meio-oeste americano depois que os dois abandonam o *show-business*. Em um certo momento, Anna escreve para sua mãe:

Sinto como se estivesse representando a relação entre a América e o Canadá. Martin é o ogro imperial e eu faço o papel da mocinha boazinha que acredita que se todos se comportarem bem podemos habitar o reino da paz. Este é o sonho nacional do Canadá, não é? Não percebi a diferença até que me casei com Martin. Nós não temos fantasias de conquista e

dominação. Realmente, ser canadense é sentir-se como uma mulher – distante das bases do poder. (BMWW 273-274)

Nesse cenário, não surpreende que a mais intensa relação da personagem seja com Apollo, o empresário australiano que ela conhece num *tour* pela Inglaterra. É com este australiano “normal” que ela sente prazer e de quem engravida duas vezes, embora sem sucesso. Sem grandes sonhos de conquista, Apollo é como Anna um espírito livre. Mas é um homem.

Tanto Anna quanto o Canadá são marcados pela diferença e não se encaixam facilmente nos conceitos de mulher e de nação ratificados pelo senso comum. Sua busca por uma identidade no contexto histórico do século XIX parodia tanto o conceito de um sujeito coerente e autônomo, quanto de uma nação independente na modernidade. Lançando mão do grotesco, a narrativa de Susan Swan expõe o caráter performático de identidade e a natureza sempre provisória da história. Ao estabelecer um diálogo com o passado, *The Biggest Modern Woman of the World* cria uma dissonância que “inova e interrompe a *performance* do presente” (Bhabha, 1994, p. 7).

#### Considerações finais

As identidades contingentes e ambivalentes atribuídas às protagonistas de *Wide Sargasso Sea* e *The Biggest Modern Woman of the World* ilustram o argumento de Bhabha de que a tradição precisa ser reinscrita e aberta a questionamentos para que “minorias” possam se afirmar como sujeitos do discurso. Tanto Antoinette Cosway quanto Anna Swan são resgatadas de narrativas que as haviam relegado ao silêncio, recebendo histórias e subjetividades próprias.

Ao subverterem estratégias de representação do feminino, Jean Rhys e Susan Swan revelam a historicidade e o caráter naturalizado dos *scripts* dominantes da cultura ocidental. Antoinette e Anna transgridem os limites impostos pela narrativa tradicional e recusam a limitação dos papéis a elas atribuídos. Antoinette escapa da diferença (“loucura”) ao conseguir integrar suas duas realidades e destruir a casa colonial em que é aprisionada. Anna escapa da domesticação de sua excentricidade ao escrever um relato autobiográfico de sua vida no *show-business*.

A “loucura” de Antoinette’s e a “excentricidade” de Anna podem ser vistas como um excesso de feminilidade, de uma exuberância que transborda e excede os limites impostos ao corpo e ao comportamento feminino. Antoinette é excessivamente natural, sensual e livre. Como tal, torna-se uma ameaça à ordem social representada por Rochester. O corpo excessivamente grande de Anna é cobiçado como uma fonte de poder e sujeitado à domesticação. Em certo sentido elas funcionam como símbolos de suas respectivas culturas (pós)coloniais, com a exuberância e espontaneidade de Antoinette sendo identificada com a paisagem luxuriante e a efervescência social do Caribe, e o tamanho de Anna e sua mal sucedida busca por uma identidade tornando-se representativa do vasto território e da falta de uma identidade cultural do Canadá.

Ao expor e problematizar as dicotomias entre o eu e o outro, masculino e feminino, colonizador e colonizado, os romances de Rhys e de Swan têm um efeito discursivo politicamente relevante. Apesar da ambígua “sobrevivência” das protagonistas – elas morrem mas não sem antes deixar sua marca num mundo que lhes é hostil – as narrativas questionam poder e privilégio, ao intervirem de forma criativa (Bhabha, 1994, p. 3), revisitando, revisando e reconstruindo textos e figuras canônicos da literatura e da história.

### **Referências Bibliográficas**

- ASHCROFT, Bill et al. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.
- BATSLEER, Janet et al. *Rewriting English: Cultural politics of Gender and Class*. London: Methuen, 1985.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. New York: Penguin, 1999 [1847].
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women*. Bloomington: Indiana UP, 1985.

- GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- GREENE, Gayle. *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- HEFFERNAN, Teresa. "Tracing the Travesty: Constructing the Female Subject in Susan Swan's *The Biggest Modern Woman of the World*". *Canadian Literature*, n. 133, p. 24-37, 1992.
- HENNESSY, Rosemary. *Materialist Feminism and the Politics of Discourse*. New York: Routledge, 1993.
- HITE, Molly. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- HUGGAN, Graham. "A Tale of Two Parrots". *Contemporary Literature*, v. 35, n. 4, p. 643-660, 1994. <http://www.accessmylibrary.com>. Acesso 10.01.2009.
- KAMBOURELI, Smaro. "*The Biggest Modern Woman of the World: Canada as the Absent Spouse*". *Studies in Canadian Literature*, v. 16, n. 2, p. 1-16, 1991/92.
- LAURETIS, Teresa de. "The Technology of Gender". *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana UP, 1987. p. 1-30.
- MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. New York: Ballantine Books, 1970.
- RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. New York: Penguin, 1966.
- RICH, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision". *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: Norton, 1979. p. 33-49.
- SPIVAK, Gayatri C. "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism". *Critical Inquiry*, v. 12, p. 243-261, 1985.
- SWAN, Susan *The Biggest Modern Woman of the World*. New York: Ecco Press, 1983.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Penguin, 1993 [1929].