

EM BUSCA DO ESPAÇO PERDIDO: EXÍLIO E ERRÂNCIA NA FICÇÃO DE JEAN RHYS

Viviane de Freitas¹
Décio Torres Cruz²

Resumo: A questão espacial está em primeiro plano na ficção da escritora caribenha Jean Rhys. Este estudo parte do pressuposto de que através da exploração da relação das suas protagonistas com os espaços físicos por onde circulam, a experiência subjetiva do exílio é evidenciada. As narrativas de Rhys registram a sensação de desorientação e a identidade indefinível de quem vive existências ambivalentes e deslocadas, evidenciando o descentramento, a fluidez, e a provisoriedade em termos de identidade cultural e de pertença. O trabalho procura, então, explorar a relação entre identidade exílica e experiência espacial, tendo por foco o movimento errático das protagonistas, assim como sua relação com os espaços metropolitanos. O trabalho concentra-se nos romances modernistas da escritora, especialmente no romance *Bom dia, Meia-noite*.

Palavras-chave: exílio, errância, experiência espacial.

A escritora dominicana Jean Rhys (1890–1979) confessa, na sua autobiografia, que durante toda a sua vida buscou pertencer, mas que no fundo sempre soube que seria uma estrangeira onde quer que vivesse: “Eu nunca faria parte de nada. Eu nunca realmente pertenceria a lugar algum, e sabia disso, e toda a minha vida seria a mesma, tentando pertencer, e falhando. Sempre alguma coisa iria dar errado. Sou uma estranha e sempre serei [...]” (RHYS, 1981, p. 124, tradução nossa)³.

Rhys nasceu e viveu a sua infância e adolescência na Dominica, então colônia do Reino Unido. Seu senso de pertencimento é marcado pela situação ambígua vivida pelo sujeito colonial no contexto imperial, cuja terra natal é considerada um lugar periférico, uma parte acessória ou complementar do império. Rhys é filha de pai gaulês e mãe *Creole*, e como *Creole* branca Rhys também ocupa uma posição marginal no contexto da história e da sociedade caribenhas. Desta forma, a relação da escritora com a sua terra natal é problemática, tanto pela sua identidade *Creole*, quanto pela sua educação e herança cultural e linguística inglesas, o que a impedem de conceber o

¹ Doutoranda em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura na Universidade Federal da Bahia. E-mail: defreitasuk@gmail.com

² Professor Titular da UNEB e Professor Associado, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. E-mail: deciotc@ufba.br

³ “I would never be part of anything. I would never really belong anywhere, and I knew it, and all my life would be the same, trying to belong, and failing. Always something would go wrong. I am a stranger and I always will be [...]” (RHYS, 1981, p. 124).



Caribe como sua “casa”. Radicada na Europa aos dezessete, onde viveu o resto da sua vida, sua identidade cultural caribenha, ilustra as fragmentações e a dinâmica que constituem a identidade em um contexto pós-colonial.⁴ A situação paradoxal de pertencimento experimentada pela escritora está refletida na complexa identidade cultural das suas personagens, assim como na centralidade de questões como raça, nacionalidade, classe, gênero e experiências exílicas nas suas narrativas ficcionais.

No conto “Eu já morei aqui antes” [“I used to live here once”] (RHYS, 1987, pp. 387–388, tradução nossa), a protagonista decide visitar, depois de um longo tempo de ausência, o local onde havia morado, provavelmente durante a infância, e com o qual possuía uma forte ligação afetiva. No entanto, para sua surpresa, ao tentar falar com as crianças que brincavam no local e que eram os atuais moradores da sua antiga casa, ela descobre que é invisível. A imagem de um fantasma visitando um lugar que não é mais seu é bastante significativa para a obra de Rhys, que coloca em primeiro plano a experiência subjetiva do exílio, errância, desterritorialização e desorientação espacial.⁵

A busca por um lugar de pertencimento é comum a todas as protagonistas dos romances da autora. No entanto, as viagens das heroínas de Jean Rhys são viagens na escuridão, ou que acabam na escuridão, como sugerem os títulos dos romances *Voyage in the Dark* [*Viagem na escuridão*] (RHYS, 2000c) e *Good morning, Midnight* [*Bom dia, Meia-noite*] (RHYS, 2000a). A escuridão pode ser uma metáfora para o desespero, a solidão, a incomunicabilidade, a loucura, ou para a morte física, simbólica ou espiritual. A experiência desorientadora vivida por essas personagens está intimamente associada à condição de exílio, ao sentimento de alienação e não-pertencimento. No lamento da heroína de *Bom dia, Meia-noite* (RHYS, 2000a), ecoam as vozes das outras protagonistas dos romances da fase modernista da escritora: “Eu não tenho dignidade, nem nome, nem rosto, nem país. Eu não pertenço a lugar nenhum” (RHYS, 2000a, p. 38, tradução nossa).⁶ A condição de exílio também marca a personagem de *Vasto Mar de Sargãos* [*Wide Sargasso Sea*]: “Então muitas vezes me perguntei quem eu sou e onde é o meu país e a que lugar eu pertenço e por que eu nasci” (RHYS, 2012, p. 99).

⁴ Vale ressaltar que a Dominica torna-se colônia quando o Reino Unido reassume o controle direto da ilha em 1896 (Rhys tinha 6 anos), e somente em 1978 (um ano antes da morte da escritora), torna-se independente, apesar de já ter se constituído como um Estado Livre Associado ao Reino Unido desde 1967. Neste trecho, estamos comparando a identidade cultural híbrida das protagonistas à identidade caribenha em um contexto pós-colonial.

⁵ Os romances de Rhys podem ser divididos em duas fases: a fase modernista à qual pertencem *Quartet* (1929), *After Leaving Mr Mackenzie* (1931), *Voyage in the Dark* (1934), *Good Morning, Midnight* (1939), e a fase pós-colonialista à qual pertence *Wide Sargasso Sea* (1966), traduzido no Brasil como *Vasto Mar de Sargãos* (2012). Além dos romances, a escritora possui vários contos publicados em coletâneas e uma autobiografia inacabada, *Smile please* (1981).

⁶ “I have no pride, no name, no face, no country. I don’t belong anywhere” (RHYS, 2000a, p. 38).

A condição de exílio, a posição marginal, subalterna, bem como a identidade cultural provisória, fluida e híbrida estão registradas através da experiência espacial errática dessas personagens. A experiência subjetiva de alienação, bem como a existência descentrada das heroínas de Rhys pode ser mapeada através da investigação de uma variedade de espaços, sejam eles espaços materiais – coloniais, metropolitanos – ou metafóricos. É de fundamental importância nas narrativas ficcionais de Rhys a representação ficcional do movimento entre diversos espaços, como o espaço pessoal da memória, a experiência feminina de espaços nos grandes centros metropolitanos, tais como a rua, bares, quartos de hotel, ou ainda o espaço em que se desenha a história do imperialismo. Ao embaralharem espaços materiais e metafóricos, essas configurações espaciais e de lugar permitem um mapeamento da experiência subjetiva, dando acesso a cartografias alternativas àquelas impostas pelo patriarcado e pelo imperialismo.

De acordo com Fredric Jameson, a ênfase que antes era dada às categorias de tempo cede lugar na contemporaneidade às categorias de espaço, o que, segundo ele, marca uma das diferenças entre modernismo e pós-modernismo: “nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo” (JAMESON, 1997, p. 43). Este argumento conduz a uma reflexão sobre os textos modernistas de Rhys, que privilegiam o emprego de categorias espaciais em detrimento de categorias temporais. Ao fazê-lo, estes romances identificam-se também com aquilo que Michel Foucault, em consonância com o pensamento de Jameson, denomina modos espaciais de pensamento, que privilegiam o simultâneo, a justaposição, a conjunção do próximo e longínquo, a dispersão (cf. FOUCAULT, 1984, p. 411). A sintonia com o modo espacial de pensamento permite ao leitor trafegar de maneira mais suave pelos territórios fragmentados da ficção de Rhys.

O romance *Bom dia, Meia-noite*, de forma mais radical do que os outros, constitui-se em uma narrativa fragmentada, que frustra o leitor que busca uma linearidade temporal ou causal. A memória da narradora e protagonista é comprometida por experiências traumáticas e pelo uso abusivo do álcool, exigindo do leitor que dê sentido a uma narrativa repleta de buracos de esquecimento, em que passado e presente se fundem. Além disso, a heroína de *Bom dia, Meia-noite* possui uma existência solitária; no momento presente da narrativa, as suas relações com lugares são mais significativas do que com pessoas, deixando muitas vezes o nexo da narrativa por conta das categorias espaciais.

Bom dia, Meia-noite tem como epígrafe o poema inominado de Emily Dickinson, que dá origem ao título do romance:

Bom dia, Meia-noite!
Estou voltando para casa,
Dia se cansou de mim –
Como eu poderia dele me cansar?
Luz do Sol era um lugar doce,
Gostaria de ficar –
Mas Manhã não me quis – agora –
Então boa noite, Dia! (DICKINSON *apud* RHYS, 2000a, p. 6, tradução nossa)⁷

No poema, a volta para casa é anunciada, mas “casa” confunde-se com exílio, uma vez que o eu lírico é forçado a abandonar um lugar doce e iluminado, “Luz do Sol” ou “Dia”, para viver num lugar supostamente inóspito e escuro, “Meia-noite”. O poema coloca em primeiro plano a condição de exílio, que é a mesma vivida pela personagem Sasha Jansen nos centros metropolitanos europeus de Paris e Londres. No romance, essa situação de exílio é evidenciada pela experiência da protagonista de origem colonial que passa a viver em Londres, capital do império, da chamada “terra mãe” [*motherland*] ou “terra pátria” [*homeland*], para onde o poema revela que ela “volta”, como se lá tivesse sido desde sempre o seu lugar de origem.

Em “Reflexões sobre o exílio”, Edward Said define o exílio como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2001, p. 46). Em suas narrativas ficcionais, Rhys revela uma consciência aguda da natureza altamente ramificada do lar, cuja realidade é ligada a uma rede de identificações pessoais, culturais, nacionais e sociais. Seus textos exploram o terreno heterogêneo e movediço em que a identidade do lar é constituída. Assim, refletir sobre o exílio experimentado pela heroína de *Bom dia, Meia-noite* não é simplesmente refletir sobre o exílio do sujeito colonial que busca o lar perdido na “terra mãe”. Antes de qualquer coisa, o exílio das heroínas de Rhys é aquele vivido pelo sujeito colonial que nunca experimentou a solidez de identidade ou o acolhimento sugeridos pelo significante “lugar natal”, uma vez que a própria condição ambígua de colônia da sua terra natal lhe negou essa possibilidade.

A fratura, referida por Said, “entre o eu e o verdadeiro lar” (SAID, 2001, p. 46) é problematizada nos romances modernistas de Rhys, antes de tudo pelo fato de que o

⁷ Good morning, Midnight! / I’m coming home, / Day got tired of me – / How could I of him? / Sunshine was a sweet place, / I liked to stay – / But Morn didn’t want me – now – / So good night, Day! (DICKINSON *apud* RHYS, 2000a, p. 6).

sentido do que seja um verdadeiro lar é sempre faltante e sempre adiado. Esta falta assume a forma de uma errância por parte das protagonistas, um movimento incessante entre lugares, sem que seja possível encontrar um ponto de fixação ou uma zona de conforto. No trecho seguinte, do romance *Quartet* (RHYS, 2000b), é reveladora a associação entre a existência precária da protagonista Marya na metrópole parisiense e seu passado sem raízes sólidas: “Marya, você deve entender, não tinha sido de repente e sem piedade transplantada de confortos sólidos para os perigos de Montmartre. Nada disso. Verdade dizer, ela era acostumada à falta de solidez e de raízes fixas (RHYS, 2000b, p. 14, tradução nossa).⁸

A passagem também sugere um argumento para a incapacidade dessas mulheres de se fixarem em um local de pertença nos centros urbanos europeus, buscando o conforto do “lar” no anonimato de quartos de hotéis e espaços públicos. Incapazes de se fixarem, as heroínas de Rhys estão sempre viajando entre lugares, mas esses também são espécies de não-lugares,⁹ ou lugares impessoais, de passagem, como cafés, restaurantes, banheiros públicos, bares, lojas, quartos de hotéis. Neste sentido, é interessante notar que Sasha vive seus dramas pessoais nos espaços públicos. Ao aceitar o convite de um amigo para um bar, a heroína pondera: “Eu nunca fiz cenas lá, entrei em colapso, chorei, até onde eu sei, eu tenho uma ficha perfeitamente limpa” (RHYS, 2000a, p. 34, tradução nossa).¹⁰ Ironicamente, por não possuir aquilo que se pode chamar um lar, são nesses espaços despersonalizados e provisórios que ela se sente mais “em casa”.

Em *Bom dia, Meia-noite*, o próprio conceito de lugar natal, se lido como uma metáfora para uma suposta unidade não fragmentada, ou para um ideal de identidade sem fissuras, é posto em xeque de diversas formas no romance. A ideia de terra natal, assim como de nacionalidade, é desterritorializada, uma vez que transcende ou excede o território da representação, perdendo-se no jogo infinito de significação aberto por essas narrativas. Desta forma, é revelador o fato de que, ao longo da narrativa, a origem caribenha da heroína permaneça uma dimensão em suspensão, sem jamais ser declarada, apenas indiretamente sugerida. Sasha se esquivava de revelar a sua cidadania

⁸ “Marya, you must understand, had not been suddenly and ruthlessly transplanted from solid comforts to the hazards of Montmartre. Nothing like that. Truth to say, she was used to a lack of solidity and of fixed backgrounds” (RHYS, 2000b, p. 14).

⁹ Segundo Marc Augé (1997, p. 169), “o lugar é triplamente simbólico: ele simboliza a relação de cada um de seus ocupantes consigo mesmo, com os outros ocupantes e com a história comum”. O autor denomina “não-lugar” um espaço no qual nem a identidade, nem a relação e nem a história sejam simbolizados.

¹⁰ “I have never made scenes there, collapsed, cried - so far as I know I have a perfectly clean slate” (RHYS, 2000a, p. 34).

inglesa, como no episódio do hotel, em que a heroína adia a apresentação do documento do passaporte (RHYS, 2000a, p. 13). Além disso, ela se incomoda quando a reconhecem como inglesa. Ao receber o olhar de desaprovação do dono do hotel em Paris, por exemplo, a protagonista mostra-se ressentida por sua roupa denunciar a sua identidade inglesa: “Meu chapéu grita: ‘*Anglaise*’. E meu vestido me extingue” (RHYS, 2000a, p. 14, tradução nossa).¹¹ O uso do verbo “extinguir”, neste contexto, sugere que a outra identidade cultural da protagonista, sua identidade caribenha, é apagada pela sua identidade inglesa, sobrepondo-se tão completamente à sua outra identidade periférica que chega a extingui-la naquele momento. De forma análoga, é revelador o fato de que as personagens secundárias do romance possuem dupla nacionalidade ou uma identidade nacional incerta, indefinida.

A recusa da heroína a se identificar com uma única categoria nacional, trafegando por diferentes contextos nacionais, culturais e linguísticos, abre caminho no romance para contestar a ideia de identidade nacional como uma dimensão unívoca associada a estruturas culturais fixas. A narrativa reforça a ideia de identidade como algo que é produzido e reproduzido através do discurso, podendo, portanto, ser pensada a partir da noção de performatividade, do modo concebido por Judith Butler,¹² que ela identifica como “aquele aspecto do discurso que tem a capacidade de produzir aquilo que nomeia [...] através de um certo tipo de repetição e recitação” (BUTLER, 1994, entrevista *online*, tradução nossa).¹³

A noção de identidade como performatividade é amparada na narrativa de *Bom dia, Meia-noite* pelo constante movimento de deslocamento e ressignificação de signos e concepções que demarcam a identidade. Um exemplo desse movimento de deslocamento é a auto-renomeação de Sasha, que decide trocar o seu nome de Sophia para Sasha como uma tentativa de se reinventar e mudar o seu destino (RHYS, 2000a, p. 11). Outro exemplo sugestivo é o uso, pela narradora-protagonista, de palavras e frases em francês ou em outras línguas ao longo na narrativa, o que não só demonstra a complexidade da identidade cultural de Sasha, mas também permite contestar a noção de identidade relacionada a sentidos fixos, uma vez que o uso de diferentes línguas sugere outros contextos e possibilidades de significação para aquelas palavras.

¹¹ “It shouts ‘*Anglaise*’, my hat. And my dress extinguishes me” (RHYS, 2000a, p. 14).

¹² Butler elabora a noção de gênero como performatividade, ou seja, algo que é produzido ou reproduzido através de atos performativos.

¹³ “performativity as that aspect of discourse that has the capacity to produce what it names [...] through a certain kind of repetition and recitation” (BUTLER, 1994).

A proliferação de espelhos e máscaras no romance também ratifica a noção de identidade como performatividade, contribuindo para deslocar e subverter concepções de identidade rigidamente demarcadas, como na passagem seguinte, em que máscara e verdadeira face se confundem: “Além disso, este não é o meu rosto, esta máscara torturada e atormentada. Eu posso tirá-la sempre que eu desejar e pendurá-la em um prego” (RHYS, 2000a, p. 37, tradução nossa).¹⁴ Nesta passagem, Sasha está olhando para a sua imagem refletida no espelho. Aqui, como na maioria das inúmeras referências a espelhos em *Bom dia, Meia-noite*, a heroína não consegue conciliar a sua auto-imagem, ou a forma como se sente ou se vê, com o seu reflexo. Significativamente, a imagem contemplada por Sasha no espelho também é definida pela maneira como ela é vista pelas outras pessoas. Através da profusão de espelhos, a questão da identidade é problematizada, uma vez que os espelhos, assim como as máscaras, promovem múltiplas versões da protagonista, a depender do contexto espacial, psicológico, social em que a heroína se encontra no momento em que procura uma identificação com a sua imagem.

A relação da protagonista com espelhos também promove deslocamentos e ressignificações na medida em que o espelho problematiza a própria noção de espaço, ao suspender, inverter ou neutralizar outros posicionamentos espaciais, criando espaços alternativos de contestação. Essa ideia é amparada pela teoria espacial de Foucault no ensaio “Outros espaços”. Foucault destaca o espelho como uma experiência mista de espaço, pois ele é ao mesmo tempo uma “utopia”, ou seja, posicionamentos que contradizem todos os outros mas que não possuem lugar real, e uma “heterotopia”, que são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 1984, p. 415):

O espelho, afinal é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície [...]. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo: é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe (FOUCAULT, 1984, p. 415)

Em uma narrativa em que locais geográficos são carregados de valor simbólico, da mesma forma que espaços metafóricos são tratados como se realmente existissem, o

¹⁴ “Besides, it isn’t my face, this tortured and tormented mask. I can take it off whenever I like and hang it up on a nail” (RHYS, 2000a, p. 37).

espelho é um significante fundamental. Ademais, a teoria foucaultiana sobre o espaço do espelho ilumina a experiência de deslocamento e desterro da protagonista, ao descrever o sentimento ambíguo de estar e não estar, de estar aqui e estar longe. A heterotopia do espelho dramatiza na narrativa de Rhys, por exemplo, a conjugação entre tempo passado e tempo presente. Este aspecto pode ser ilustrado pela passagem que segue, em que a protagonista contempla a sua imagem em “outro dos espelhos bem conhecidos” (RHYS, 2000a, p. 142, tradução nossa)¹⁵ num lavabo de um restaurante que frequentava quando era bem mais jovem e vivia em Paris:

“Bem, bem,” ele diz, “a última vez que você olhou para aqui, você era um pouco diferente, não?” Você acredita que, de todas as faces que vejo, lembro de cada uma, que eu guardo um fantasma para lançar de volta a cada uma – levemente, como um eco – quando ela olhar para mim novamente?” (RHYS, 2000a, p. 142, tradução nossa)¹⁶

Esta passagem exemplifica a ligação frequente entre características psíquicas e espaciais nos romances da escritora, nos quais é comum a rasura da fronteira entre espaço interior e exterior. Assim como representações espaciais espelham o estado psicológico das heroínas, o espaço íntimo das protagonistas muitas vezes assume qualidades do ambiente urbano. O espelho é mais um dos espaços vivos e assombrados do romance, capazes de falar, de zombar e de trazer o eco do passado. A relação de Sasha com esses espaços irrequietos, acima de tudo revela a experiência de extrema alienação vivida pela protagonista nos centros urbanos europeus. Além disso, o espelho funciona como uma metáfora para a condição de mimetismo cultural experimentada pelos caribenhos, chegando a gerar ambivalência psíquica, tema abordado nas obras de outros escritores da região, como V. S. Naipaul e Derek Walcott (CRUZ, 2002).

Pode-se dizer que a busca das heroínas dos romances metropolitanos de Rhys por um lugar de pertencimento é frustrada por três fatores determinantes: sua condição de expatriada da colônia da Dominica, sua experiência como uma mulher sozinha nas cidades de Londres e Paris, e a situação de quem vive nas margens da pobreza. A condição multifacetada de exílio vivida por Sasha é marcada pelos sentimentos de isolamento, solidão e insegurança. No trecho que segue, eles vêm à tona através da visão desorientadora que a heroína tem em relação às casas, símbolo de solidez, estabilidade, proteção e senso de pertencimento:

¹⁵ “[...] another of the well-known mirrors” (RHYS, 2000a, p. 142).

¹⁶ “Well, well,” it says, “last time you looked in here you were a bit different, weren’t you? Would you believe me that, of all the faces I see, I remember each one, that I keep a ghost to throw back at each one – lightly, like an echo – when it looks into me again?” (RHYS, 2000a, p. 142)

Andando no meio da noite com as casas escuras sobre você, como monstros. Se você tem dinheiro e amigos, as casas são apenas casas com degraus e uma porta de entrada - casas de amigos onde as portas se abrem e alguém vem te receber, sorrindo. Se você é bastante seguro e suas raízes são bem firmes, elas sabem. Elas recuam respeitosamente, à espera do pobre diabo, sem amigos e sem nenhum dinheiro. Então elas dão um passo à frente, as casas de espreita, para franzir a testa e esmagar. Nenhuma porta hospitaleira, nem janelas iluminadas, apenas carrancuda escuridão. Franzindo a testa e olhando de soslaio e com escárnio, as casas, uma após a outra. Cubos altos de escuridão, com dois olhos iluminados no topo para zombar. E elas sabem para quem franzir a testa. Elas sabem tão bem quanto o policial na esquina, e você não se preocupe. ... (RHYS, 2000a, p. 28, tradução nossa).¹⁷

Neste trecho, é reveladora a associação feita pela narradora-protagonista entre as casas que vigiam e a polícia. O fato de que a heroína possui a sensação de estar sob constante vigilância é reiterado ao longo da narrativa, como revela o desejo de Sasha de ser invisível: “Não tem nada que você possa fazer para que ninguém possa olhar para você ou te ver?” (RHYS, 2000a, p. 17, tradução nossa).¹⁸ Assim como as casas que espreitam, os olhares hostis que Sasha encontra nas ruas e espaços públicos por onde circula determinam a sua alteridade, sua condição marginal diante de uma sociedade orientada por valores relacionados à classe, gênero, raça, nacionalidade, que são fundamentalmente definidos pelo domínio da autoridade patriarcal, imperial e eurocêntrica. O desejo de tornar-se invisível equivale ao ato de quebrar os espelhos que refletem o mimetismo e a ambiguidade de sua identidade, semelhante àquele descrito por V. S. Naipaul em *The Mimic Men* (1969), um ato que a transformaria de volta a um ser anônimo que não teme a vigilância de olhos e casas que espreitam a sua condição de *outridade*.

Em *Vigiar e punir*, Michel Foucault busca demonstrar, a partir de uma análise das tecnologias de disciplina, como o poder de vigilância é capaz de produzir corpos dóceis e eficientes na sociedade moderna. Foucault explora a forma como a experiência de sujeição à vigilância da autoridade faz com que o sujeito interiorize a forma como ele é visto e passe a se ver e se comportar de acordo com as expectativas e os princípios dessa autoridade, mesmo quando fora do seu campo de visão. Segundo Foucault,

¹⁷ “Walking in the night with the dark houses over you, like monsters. If you have money and friends, houses are just houses with steps and a front-door – friendly houses where the doors open and somebody meets you, smiling. If you are quite secure and your roots are well struck in, they know. They stand back respectfully, waiting for the poor devil without any friends and without any money. Then they step forward, the waiting houses, to frown and crush. No hospitable doors, no lit windows, just frowning darkness. Frowning and leering and sneering, the houses, one after the other. Tall cubes of darkness, with two lighted eyes at the top to sneer. And they know who to frown at. They know as well as the policeman on the corner, and you don’t worry” (RHYS, 2000a, p. 28).

¹⁸ “Isn’t there something you can do so that nobody looks at you or sees you?” (RHYS, 2000a, p. 17).

“Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder, as faz funcionar espontaneamente sobre si mesmo; [...]” (FOUCAULT, 1987, p. 226).

Em consonância com a teoria foucaultiana, é interessante notar que os espaços privados não servem como refúgio para a identidade estrangeira e marginal produzida pela forma como a protagonista Sasha é vista pelas pessoas nas ruas. Em *Bom dia, Meia-noite*, paredes têm olhos, quartos, ruas e espelhos falam. O romance inicia com a fala de um quarto de hotel em que a protagonista está hospedada: “‘Como nos velhos tempos,’ diz o quarto. ‘Sim? Não?’”¹⁹ (RHYS, 2000a, p. 9, tradução nossa). A falta de distinção entre o espaço privado do quarto e o espaço público da rua é evidenciada também na descrição do quarto em que Sasha viveu com seu ex-marido em Paris: “O cheiro de mofo, os insetos, a solidão, este quarto, que é parte da rua lá fora [...]” (RHYS, 2000a, p. 109, tradução nossa).²⁰ De forma geral, os espaços domésticos das heroínas dos romances modernistas de Rhys são concebidos como extensão do mundo hostil e alienante no qual são vistas e se vêem como estranhas, forasteiras.

Em sua introdução a *O Local da Cultura*, Homi Bhabha utiliza o termo “estranhamento [unhomeliness]” para descrever “algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo” (BHABHA, 1998, p. 29), termo que se assemelha à ideia contida na palavra alemã *Unheimlich*, analisada por Freud em seu estudo do estranho (FREUD, 1959). Bhabha explica que “o momento do estranho relaciona as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, às disjunções mais amplas da existência política” (BHABHA, 1998, p. 32). Para ele, a literatura é o local, por excelência, em que esse “estranhamento” é encenado, e elege as “ficções ‘estranhas’” de Toni Morrison e Nadine Gordimer, como exemplos (BHABHA, 2001, p. 33). Nessas ficções, é significativo o fato de que são os espaços domésticos que são assombrados:

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida como desnorteadora (BHABHA, 1998, p. 30).

Na ficção “estranha” de *Bom dia, Meia-noite*, os espaços domésticos são definidos por imagens de encarceramento e representações espaciais asfixiantes. como

¹⁹ “‘Quite like old times,’ the room says. ‘Yes? No?’” (RHYS, 2000a, p. 9).

²⁰ “The musty smell, the bugs, the loneliness, this room, which is part of the street outside [...]” (RHYS, 2000a, p. 109).

ilustra a descrição que a protagonista faz do quarto em que viveu com o ex-marido em Bruxelas: “O quarto do hotel em Bruxelas - muito quente. O sino do cinema ao lado tocando. Um quarto longo e estreito, com uma janela longa e estreita e o sino do cinema ao lado, agudo e sem sentido” (RHYS, 2000a, p. 99, tradução nossa)²¹. O ambiente saturado do quarto é uma metáfora para a estagnação que marca a vida da protagonista, assim como para sua relação claustrofóbica com o espaço metropolitano.

Nas caracterizações mais intimidadoras de lugares, a morte é uma presença ameaçadora. Elas costumam trazer a imagem de uma morte em vida, o que remete à própria condição da heroína. O quarto de Sasha em Londres, por exemplo, é descrito como um caixão: “Eu rastejei para dentro e me escondi. A tampa do caixão fechou com um estrondo” (RHYS, 2000a, p. 37, tradução nossa).²² Representações espaciais asfixiantes também estão presentes nas histórias contadas por outras personagens, que acabam por espelhar a experiência de Sasha no espaço urbano. O artista judeu Serge descreve a casa em que vivia em Londres como “paredes onde as pessoas são embutidas, ainda vivas”²³ (RHYS, 2000a, p. 81, tradução nossa). A presença de tetos e paredes que enclausuram é particularmente recorrente na descrição dos lugares onde a protagonista morou. O quarto na Rue Lamartine, por exemplo, “é sem luz e o teto parece estar pressionando a minha cabeça” (RHYS, 2000a, p. 105, tradução nossa).²⁴

De acordo com Bhabha, “estar estranho no lar [*unhomed*] não é estar em sem-casa [*homeless*]” (BHABHA, 1998, p. 29). Ele defende que “não se pode classificar o “estranho” [*unhomely*] de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esferas privada e pública” (BHABHA, 1998, p. 29-30). Este pensamento encontra ressonância na narrativa de *Bom dia, Meia-noite* em que as fronteiras entre público e privado se dissolvem, e os espaços domésticos configuram-se como os mais ameaçadores. Pode-se dizer que “o estranhamento” relacionado à experiência espacial na ficção de Rhys é definido pela eterna busca pelo espaço, desde sempre perdido, do “verdadeiro lar” referido por Said (2001, p. 46). As visões espaciais desorientadoras de Sasha falam, acima de tudo, do seu desconforto no mundo, da sua experiência multifacetada de desterro.

A busca por um espaço é recorrente em *Bom dia, Meia-noite*. No primeiro, a

²¹ “The room in the Brussels hotel – very hot. The bell of the cinema next door ringing. A long, narrow room with a long narrow window and the bell of the cinema next door, sharp and meaningless” (RHYS, 2000a, p. 99).

²² “I crept in and hid. The lid of the coffin shut down with a bang” (RHYS, 2000a, p. 37).

²³ “walls where people are built in, still alive” (RHYS, 2000a, p. 81).

²⁴ “[...] is dim and the ceiling seems to be pressing on my head” (RHYS, 2000a, p. 105).

heroína tem um pesadelo no qual ela está numa estação de metrô em Londres, andando em círculos pelos corredores sem conseguir encontrar a saída. No segundo, seu chefe lhe dá uma incumbência e Sasha sai à procura de um lugar chamado “kise”, que ela não sabe o que é, caminhando por “corredores que não levam a lugar nenhum” (RHYS, 2000a, p. 22, tradução nossa),²⁵ no térreo do prédio antigo onde trabalhava em Paris. No terceiro, Sasha se perde no centro de Paris tentando chegar, sugestivamente, na Rua da Paz [*Rue da La Paix*] (RHYS, 2000a, p. 26). Há outro momento significativo de busca por um espaço na narrativa, em que Sasha decide procurar hospedagem em um quarto que fosse iluminado e que tivesse uma vista, mas depois de uma longa busca, termina em outro quarto escuro, cuja vista era “um muro alto, pálido” (RHYS, 2000a, p. 33, tradução nossa).²⁶ É interessante observar que em todas essas passagens, a busca por um espaço é frustrada por imagens de bloqueio e encarceramento, como endossa o desabafo da heroína de que “Os caminhos nunca vão levar a lugar nenhum, as portas sempre estarão fechadas. Eu sei...” (RHYS, 2000a, p. 28, tradução nossa).²⁷

O movimento errante de Sasha nos centros urbanos evoca a imagem de uma mulher presa num labirinto, andando em círculos. Em momentos mais felizes da narrativa em primeira pessoa de *Bom dia, Meia-noite*, a heroína sonha com uma porta que vai se abrir deixando-a escapar (RHYS, 2000a, p. 83). Nesses momentos, Sasha vislumbra uma paisagem diversa, sugestivamente da sua terra natal no Caribe (RHYS, 2000a, p. 77). Entretanto, o espaço de liberdade aberto por esses momentos é logo sufocado pela estagnação e claustrofobia que caracterizam a existência da protagonista nos centros metropolitanos.

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau descreve uma teoria de como as pessoas no dia-a-dia contestam a ordem social dominante e a imposição de várias formas de poder através de práticas que permitem que elas se re-apropriem do espaço. Ele cita como exemplos principais de “práticas inventoras de espaço” (CERTEAU, 1994, p. 172), ou maneiras de contestação e reapropriação de espaço, o pedestre que caminha pela cidade, e a noção de “retórica de pedestres”, que são os caminhos que o imaginário individual pode traçar entre os grandes símbolos urbanos (CERTEAU, 1994, p. 188).

A atividade de caminhar pelas ruas é comum a todas as protagonistas dos

²⁵ “[...] passages that don’t lead anywhere” (RHYS, 2000a, p. 22)

²⁶ “[a] room which looks on to a high, blank wall” (RHYS, 2000a, p. 33)

²⁷ “The passages will never lead anywhere, the doors will always be shut. I know...” (RHYS, 2000a, p. 28).

romances modernistas. A rua é antes de tudo um espaço emblemático nos romances modernistas de Rhys, uma vez que a experiência urbana das heroínas é caracterizada pelo movimento errático entre espaços. Além disso, caminhar oferece a possibilidade de movimento, um contraponto para a paralisia que caracteriza a existência das personagens. Marya, protagonista de *Quartet*, vê na atividade de andar pelas ruas, incansavelmente e sem destino, uma forma de deixar para trás o medo e a solidão: “Ela passou o dia nebuloso em caminhadas intermináveis, sem rumo, pois parecia-lhe que, se ela se movesse rápido o suficiente ela iria escapar do medo que a assombrava (RHYS, 2000b, p. 28, tradução nossa).²⁸ Para Julia, protagonista do romance *After Leaving Mr Mackenzie* (RHYS, 1998), a atividade de andar pelas ruas é, na maioria das vezes, uma fonte de prazer e liberdade: “Ela caminhou em direção ao cais, sentindo-se serena e tranquila. Seus membros se moviam suavemente, o ar úmido macio era agradável contra sua face. Sentia-se completa em si mesma, separada, independente do resto da humanidade” (RHYS, 1998, p. 13, tradução nossa).²⁹

No entanto, a atividade de caminhar nas ruas³⁰ é também marcada pelas ambivalências e limitações que definem a existência das protagonistas nos centros urbanos. Desta forma, é interessante notar, que o sentimento de liberdade oferecido pela atividade de caminhar sem destino pelas ruas fica, muitas vezes, restrito às áreas marginais, nas quais as personagens se sentem mais confortáveis. Marya, por exemplo, nunca anda até o final da Rue Vaugirard, porque é uma zona muito respeitável, ela prefere ir em direção à rua Grenelle e virar para as ruas periféricas (RHYS, 2000b, p. 9). O movimento circular dessas mulheres pela cidade evidencia que a relação entre lugar e identidade é problematizada na ficção de Rhys pela condição feminina. Além da origem estrangeira ou especificamente caribenha, há o exílio feminino, uma vez que, a situação de não-pertencimento, desterritorialização e deslocamento experimentada pelas personagens denuncia a falta de espaço para a mulher, seja nos centros urbanos modernos, ou na sociedade colonial dominada pela autoridade patriarcal.

²⁸ “She spent the foggy day in endless, aimless walking, for it seemed to her that if she moved quickly enough she would escape the fear that haunted her” (RHYS, 2000b, p. 28).

²⁹ She walked on towards the quay, feeling serene and peaceful. Her limbs moved smoothly; the damp, soft air was pleasant against her face. She felt complete in herself, detached, independent of the rest of humanity (RHYS, 1998, p. 13).

³⁰ As protagonistas de Rhys são marcadas pela experiência da modernidade e possuem o senso de observação *flâneur*. Há pontos significativos de contato entre essas personagens e a figura do *flâneur* baudelairiano, conforme estudado por Walter Benjamin (1994). No entanto, essa aproximação é problemática em muitos aspectos. Uma mulher sozinha andando sem rumo na cidade moderna é muitas vezes julgada como prostituta. Além disso, a experiência desorientadora dessas mulheres nos centros urbanos entra em choque com a liberdade, a entrega e o senso de comunhão com que o *flâneur* experimenta a cidade e a multidão.

As caminhadas encenam a possibilidade de conquista de um espaço de liberdade numa narrativa marcada pelo impasse e pela repetição, entretanto, a imagem que prevalece, reiteradamente evocada nessas narrativas, é aquela de uma mulher presa num labirinto, andando em círculos sem encontrar a saída. Desta forma, a atividade de andar pelas ruas evidencia, acima de tudo, o constante movimento das heroínas entre os espaços urbanos e a impossibilidade de se fixarem, dramatizando, portanto, o movimento errático que caracteriza a trajetória de busca das protagonistas de Rhys por um lugar de pertença.

Em *Bom dia, Meia-noite*, a terra natal da protagonista é inominada, um espaço “perdido”, ausente. No entanto, sua falta se faz presente ao longo da narrativa, informando a trajetória de Sasha de busca pelo espaço do “verdadeiro lar”, ainda que pareça paradoxal se falar em trajetória de busca numa narrativa marcada pela errância. Fundamentalmente, o movimento desorientador da personagem de Rhys nos centros urbanos europeus evidencia a relação entre sua identidade exílica e sua experiência de fragmentação espacial. A centralidade da relação entre lugar e identidade, bem como a exploração de configurações de espaço e do movimento espacial em *Bom dia, Meia-noite* revelam, em última análise, a impossibilidade da protagonista encontrar o espaço perdido do “verdadeiro lar”.

Referências

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Trad. Clarisse Meireles e Leneide Duarte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 3)

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BUTLER, Judith. Gender as Performance: An Interview with Judith Butler. In: *Radical Philosophy*, 67, Summer 1994. Por Peter Osborne and Lynne Segal. Disponível em: <<http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>>. Acesso em: 08 mar. 2014.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CRUZ, Décio Torres. O discurso do outro na literatura pós-colonial caribenha de língua inglesa. In: *Estudos Lingüísticos e Literários*. No. 25-26, jan.-dez. 2000. Salvador, EDUFBA, 2000. pp.135 - 160.

FREUD, Sigmund. The Uncanny. In: *Collected Papers*. Vol. 4. Trad. Joan Riviere. New York: Basic Books, 1959.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *Ditos e escritos*. V. III. Rio de Janeiro: Forense, 1984, p. 411–422.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20 ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

NAIPAUL, V. S. *The Mimic Men*. London: Penguin, 1969.

RHYS, Jean, *After Leaving Mr Mackenzie*, London: Penguin, 1998.

_____. *Good Morning, Midnight*. Introd. A.L. Kennedy. London: Penguin, 2000a.

_____. “I used to live here once”. In: *The Collected Short Stories*. Introd. Diana Athill, London, New York: W.W. Norton, 1987, pp. 387-388.

_____. *Quartet*. Introd. Katie Owen. London: Penguin, 2000b.

_____. *Smile please: an unfinished autobiography*. London: Penguin, 1981.

_____. *Vasto Mar de Sargaços*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Introd. Carla Pontilho. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2011.