

“Tems Perdi”: territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas

“Tems Perdi”: overlapping territories, intertwined stories

Juliana Pimenta Attie*

Viviane Ramos de Freitas**

Resumo

A noção de espaço como texto que é escrito e reescrito por diversos sujeitos, evidenciando os processos de desterritorialização e reterritorialização implicados na luta imperial, está em primeiro plano no conto “Tems Perdi” de Jean Rhys. Neste trabalho, ganha relevância a concepção de espaço como um palimpsesto que coloca em evidência a atenção às marcas opacas de historicidade e camadas de experiência de vida inscritas no espaço. Nesse sentido, o artigo mobiliza textos teóricos e críticos que envolvem uma reflexão sobre a relação entre narrativas, espaço e memória, e questões pós-coloniais e decoloniais.

Palavras-chave

Espaço. Memória. Opacidade. Resistência. Jean Rhys.

Abstract

The notion of space as a text that is written and rewritten by different subjects, showing the processes of deterritorialization and reterritorialization involved in the imperial struggle, is at the forefront of Jean Rhys’s short story “Tems Perdi”. In this work, the conception of space as a palimpsest becomes relevant, highlighting the attention to opaque marks of historicity and layers of life experience inscribed in space. Thus, the article mobilizes theoretical and critical texts that involve a reflection on the relationship between narratives, space and memory, and post-colonial and decolonial issues.

Keywords

Space. Memory. Opacity. Resistance. Jean Rhys.

* Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL).

** Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Introdução

Em *Um feminismo decolonial* (2020), Françoise Vergès, ao questionar a passagem “Nós que não temos passado, mulheres / Nós que não temos história, mulheres”, do hino do Movimento de Libertação das Mulheres da França, propõe uma inversão do sentido da frase com o intuito de afirmar a existência de um passado e de uma história que precisam ser (re)escritos, pois

Em que medida isso nos ajuda a transformar em narrativa o legado catastrófico da história dos povos racializados (escravidão, genocídio, expropriação, exploração, deportação)? Como podemos escrever o passado e a história dessas catástrofes que não costumamos nos dar o trabalho de mencionar? (VERGÉS, 2020, p. 135)

O questionamento da autora remete à ideia de “descobrimento” que orientou e justificou as diferentes empreitadas colonialistas e traz à tona uma estratégia de dominação que promove o apagamento do que não pertence ao ideário ocidental e, portanto, não é legítimo. Nesse mesmo sentido, Loomba (2005) chama atenção para o significado atribuído à palavra “colonialismo”, no dicionário Oxford, em especial no que tange à ideia de “formar” de uma comunidade:

O processo de ‘formar uma comunidade’ na nova terra significa necessariamente ‘des-formar’ ou re-formar as comunidades que já existiam, e envolve um amplo leque de práticas, incluindo comércio, pilhagem, negociação, guerra, genocídio, escravização e rebeliões. Tais práticas originaram e foram formadas por uma variedade de escritos — registros públicos e privados, cartas, documentos comerciais, papéis do governo, literatura de ficção e científica (LOOMBA, 2005, p. 8, tradução nossa)¹

São as estratégias de “un-forming” ou “re-forming”, que, segundo a autora, dão corpo aos estudos sobre colonialismo e pós-colonialismo, uma vez que buscam desvelar os mecanismos sociais, culturais, políticos e econômicos que subjagam e inferiorizam as nações colonizadas. Além disso, uma vez que entendemos o colonialismo historicamente ligado ao patriarcado, as mulheres se encontram em uma posição duplamente subalternizada pelo papel sexual a que são submetidas pelo colonizador, papel esse que também é apropriado pelos homens colonizados.

¹ “The process of ‘forming a community’ in the new land necessarily meant un-forming or re-forming the communities that existed there already, and involved a wide range of practices including trade, plunder, negotiation, warfare, genocide, enslavement and rebellions. Such practices generated and were shaped by a variety of writings—public and private records, letters, trade documents, government papers, fiction and scientific literature” (LOOMBA, 2005, p. 8).

Loomba (2005) observa ainda que a literatura escrita por mulheres sobre o contexto pós-colonial, ao articular a consciência da opressão às experiências vividas, oferece um amplo retrato do processo de silenciamento promovido pelo colonialismo e pelo patriarcado ao interligar as opressões de gênero e raça. Desse modo, este artigo busca investigar e discutir esse processo de silenciamento por meio do estudo do conto “Temps Perdi”, de Jean Rhys.

A obra tem como cenário a Dominica que, conforme Shields (2014), se diferencia em relação a outros países caribenhos no que tange a aspectos históricos que envolvem a remoção de indígenas de países da América do Sul e do Caribe para áreas remotas dessa ilha durante a invasão espanhola e a conturbada disputa entre franceses e ingleses pelo território.

Os primeiros colonizadores da Dominica foram os franceses, que se estabeleceram na ilha na década de 1630, mas, apenas no século seguinte, consolidaram as plantações e, conseqüentemente, o uso de mão de obra escravizada vinda de países africanos. Segundo Paravisini-Gebert (2008), apesar do domínio ter passado definitivamente para os ingleses em 1805, a cultura francesa continuou predominante, seja entre os camponeses, seja nas elites crioulas. Isso se confirma pelo fato de, mesmo com o idioma oficial inglês, o uso do crioulo francês ter prevalecido entre a população.

Paravisini-Gebert (2008) aponta que as plantações de cana-de-açúcar – e outras que a seguiram – na Dominica não prosperaram como em outros países da América do Sul e do Caribe, particularmente por conta da topografia montanhosa. Portanto, a elite crioula não teve prosperidade financeira e era composta de pequenos produtores e comerciantes. Todavia, essa elite possuía uma relevante influência política, pois se colocava como representante dos europeus e conseguia ter mais controle do território.

Nesse jogo de poderes, os caraíbas, mesmo possuindo autonomia sobre suas terras nas regiões em que suas reservas foram demarcadas, nunca puderam de fato participar da sociedade dominicana, uma vez que eram considerados, tanto pelos europeus quanto pelos crioulos, uma etnia subalterna, de educação e cultura inferiores. Ademais, a autonomia nas suas reservas não impedia a investida de invasores que buscavam dominar mais territórios.

Rhys explora a violência colonial que resultou no apagamento dessas histórias, por meio de narrativas que expõem as cicatrizes e os traumas do passado colonial

que se reproduzem e presentificam na ausência. “Temps perdi” aponta para uma história submersa no denso e espesso espaço/texto caribenho. O significado da tarefa de atualização da verdadeira memória caribenha é capturado pelo comentário de Glissant, citado no Manifesto da Crioulidade, de que “a história não é para nós somente uma ausência, é uma vertigem. Esse tempo que nunca tivemos, temos de conquistar” (GLISSANT apud BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1990, p. 907, tradução nossa²). Glissant contrasta a transparência da história linear da crônica colonial à opacidade da história caribenha, que emerge desordenadamente, em saltos bruscos, delegando aos escritores antilhanos a missão de dar-lhe corpo e sentido. Em consonância com as reflexões acima, de Vergès e Loomba sobre a existência de um passado e de uma história silenciados que precisam ser (re)escritos, Glissant e os escritores do movimento literário da crioulidade afirmam que o processo de descolonização da história caribenha coincide com um movimento de reinvenção da história, implicado no trabalho de recomposição, restituição da(s) história(s) caribenha(s).

Nesse processo, a ficção desempenha um papel primordial. Os silêncios que caracterizam o conto “Temps Perdi” aludem à tentativa de cartografar, no sentido de fazer existir, tornar visíveis, territórios da experiência que se situam para além daqueles já mapeados.

O espaço como palimpsesto

A imbricação entre lugar, subjetividade e linguagem indica não só que a identidade do sujeito é indissociável do lugar em que ela é constantemente construída, mas também que o lugar é inseparável dos processos discursivos que o constituem, estando o lugar, portanto, assim como a linguagem, em permanente fluxo, sendo incessantemente transformado. Este aspecto é evidenciado pelo excerto abaixo:

Lugar, portanto, o “lugar” do “sujeito”, lança luz sobre a própria subjetividade, porque, enquanto poderíamos conceber a subjetividade como um processo, como Lacan fez, da mesma forma o discurso do lugar é um processo de um contínuo diálogo entre sujeito e objeto. Assim, uma das principais características das literaturas pós-coloniais é a preocupação em desenvolver ou recuperar uma relação de identificação adequada entre o eu e o lugar porque é precisamente dentro dos parâmetros do lugar e sua singularidade que o processo da subjetividade pode ser conduzido. (ASHCROFT et al., 1995, p. 392, tradução nossa³)

² “For history is not just for us an absence, it is a vertigo. This time we never had, we must conquer” (GLISSANT apud BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1990, p. 907).

³ “Place therefore, the “place” of the “subject”, throws light upon subjectivity itself, because whereas we might conceive subjectivity as a process, as Lacan has done, so the discourse of place is a process of

A reflexão acima também põe em foco a relação entre espaço e história, explorada pela comparação que os autores estabelecem entre lugar e palimpsesto: “o lugar é também um palimpsesto, uma espécie de pergaminho em que sucessivas gerações inscreveram e reinscreveram o processo da história” (ASHCROFT et al., 1995, p. 392, tradução nossa⁴). A metáfora do palimpsesto não só oferece uma imagem valiosa para a imbricação entre lugar, linguagem, história, mas também evidencia as ideias de fluidez, fluxo e processo enfatizadas na abordagem dos autores sobre lugar, lugar do sujeito.

Palimpsesto pode ser definido como “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2010, p. 5). Gérard Genette utiliza a metáfora do palimpsesto em relação às obras que derivam de obras anteriores, seja por transformação ou por imitação. Dessa forma, “palimpsesto” ou “hipertexto” designa o diálogo infinito entre os textos, em que um texto lê o outro e assim sucessivamente. A metáfora do palimpsesto como produtividade do texto literário é amparada pelo conceito de “intertextualidade”, elaborado por Julia Kristeva a partir da contribuição dos estudos de Bakhtin sobre polifonia e dialogismo. Segundo a pesquisadora búlgaro-francesa, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Tendo por foco o espaço enquanto domínio colonial, a analogia entre espaço e palimpsesto chama a atenção para a concepção de espaço como texto que é escrito e reescrito por diversos sujeitos, evidenciando os processos de desterritorialização e reterritorialização implicados na luta imperial. Nesse sentido, a ideia do espaço como um palimpsesto ganha ressonância diante da abordagem da espacialidade sob uma perspectiva pós-colonial, uma vez que, no processo de colonização de terras, o império inscreve sobre o espaço/texto colonial o seu próprio espaço/texto, tratando o espaço/texto da cultura nativa como um espaço vazio ou um texto em branco. Assim, o ato da raspagem do texto anterior do pergaminho, imprescindível nesse mecanismo de escrita, pode ser comparado ao processo de controle e posse de territórios do

a continual dialect between subject and object. Thus a major feature of post-colonial literatures is the concern with either developing or recovering an appropriate identifying relationship between self and place because it is precisely within the parameters of place and its separateness that the process of subjectivity can be conducted” (ASHCROFT et al., 1995, p. 392).

⁴ “Place is also a palimpsest, a kind of parchment on which successive generations have inscribed and reinscribed the process of history” (ASHCROFT et al., 1995, p. 392).

domínio colonial, que envolve a tentativa de apagamento das marcas históricas e culturais do espaço colonial.

É válido observar que o palimpsesto se caracteriza pelo acúmulo, sobreposição e cruzamento de significados. Em um palimpsesto, apesar de a escrita posterior ocultar a anterior, a raspagem não implica na eliminação dos caracteres precedentes, cujos traços e vestígios permanecem, podendo ser recuperados. Dessa forma, a figura do palimpsesto sugere a existência simultânea de espaços/textos que, ainda que sobrepostos, podem constituir ordens divergentes. Dito de outra forma, a imagem do palimpsesto alude à coexistência do presente com o passado, ainda que a existência do passado seja muitas vezes eclipsada pelo presente, que a torna opaca, ilegível como tal.

Essa noção de simultaneidade encontra eco nas elaborações de Said (1995) acerca da espacialidade e geografia, diante do tema da conquista territorial do imperialismo europeu. Em sua longa reflexão sobre a imbricação entre cultura e imperialismo, título do seu livro, Said observa que “a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente” (SAID, 1995, p. 33). Em diálogo com o texto canônico de Eliot, “Tradição e talento individual”, Said chama a atenção para a ideia de que o passado, por mais que esteja enterrado, seja negado ou isolado do presente, possui uma existência simultânea ao presente. Além disso, destaca que os argumentos do ensaio de Eliot possuem um objetivo quase que puramente estético e refletem uma ordem ideal, uma vez que desconsideram os processos de luta pelo poder e o jogo de interesses que determinam a permanência de uma tradição. Entretanto, conclui que o mais importante é a ideia que está no centro da reflexão de Eliot sobre a tradição, “a maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas concepções do presente” (SAID, 1995, p. 34-35). Essa conclusão remete às primeiras palavras do livro, reiterando o argumento de que o material do passado tem uma influência crucial sobre o presente, já que a forma como concebemos o passado, o que fazemos dele, é o que determina a nossa maneira de ver e de ser no presente.

Não é à toa que a noção da “invocação do passado” (SAID, 1995, p. 33) não só inicia, mas está no cerne das reflexões de *Cultura e imperialismo* (SAID, 1995). Vista por uma perspectiva pós-colonial, a questão da interação entre passado e presente assume um caráter urgente. A preocupação frequente da literatura e da teoria pós-coloniais com maneiras de “invocação do passado”, para continuar usando

o termo de Said, está diretamente relacionada com os efeitos do colonialismo sobre o passado do povo colonizado. Em *Os condenados da terra*, Fanon chama a atenção para a violência contra o passado do povo colonizado, ao destacar o esforço feito pelo poder colonial para manipular e destruir a cultura, a língua, as tradições e as marcas de historicidade do lugar: “O colonialismo não se satisfaz em simplesmente impor seu domínio sobre o presente e o futuro de um país dominado. [...] Por um tipo de lógica perversa, ele se volta para o passado dos povos oprimidos, e o distorce, deforma e destrói” (FANON, 1994, p. 36, tradução nossa⁵).

A imagem do palimpsesto alude também à ideia de territórios sobrepostos, e, por conseguinte, à simultaneidade de ordens divergentes que convivem no mesmo espaço a partir da dominação colonial. Assim como sucessivas inscrições ocorrem sobre a mesma superfície do pergaminho, o controle e posse de territórios coloniais implica na inscrição de uma nova ordem em um território já inscrito. A complexidade da convivência de ordens divergentes no mesmo espaço é bastante explorada por Said em *Cultura e imperialismo*, que descreve o objetivo do livro como “uma espécie de exame geográfico da experiência histórica. (SAID, 1995, p. 37). Said demonstra, por meio de diversas formas culturais de poder imperial exploradas pelo livro, como “a luta pela geografia” envolve um conjunto de “ideias, formas, imagens e representações” (SAID, 1995, p. 38).

A complexidade envolvida na sobreposição territorial é enfatizada por Said, ao declarar que “o imperialismo e a cultura a ele associada afirmam, ambos, a primazia geográfica e uma ideologia do controle territorial. O sentido geográfico faz projeções – imaginárias, cartográficas, militares, econômicas, históricas ou, em sentido geral, culturais” (SAID, 1995, p. 118). Significativamente para a ideia de espaço palimpséstico, Said conclui que a luta pelo império é desencadeada a partir do momento em que o controle imperial é inscrito sobre o espaço social da colônia:

Subjacentes ao espaço social estão territórios, terras, domínios geográficos, as escoras geográficas concretas da luta imperial, e também cultural. Pensar em lugares distantes, colonizá-los, povoá-los ou despovoá-los: tudo isso ocorre na terra, em torno da terra e por causa da terra. A posse geográfica efetiva da terra: em última análise, é disso que trata o império. No momento em que ocorre uma *coincidência* entre o poder e o controle real, entre a ideia do que era (poderia ser, poderia se tornar) um determinado lugar e um lugar concreto: nesse momento se inicia a luta pelo império. (SAID, 1995, p. 138, grifo nosso)

⁵ “Colonialism is not simply content to impose its rule upon the present and the future of a dominated country. [...] By a kind of perverted logic, it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures and destroys it” (FANON, 2004, p. 37).

É válido notar que a palavra “coincidência” remete à imagem do espaço enquanto palimpsesto, uma vez que alude à sobreposição entre a ordem projetada pelo domínio colonial e aquela (in)definida pela vida existente no lugar.

Essa sobreposição remete ainda à relação entre memória e consciência, estabelecida por Lélia Gonzalez a partir dos estudos de Freud e Lacan. Para a estudiosa, a consciência é o lugar do “desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber” (1984, p. 226). É na consciência, portanto, que o discurso ideológico de dominação se faz presente, “ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade”.

A memória, por sua vez, é o local do “não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção” (GONZALEZ, 1984, p. 226). A memória “fala”, segundo Gonzalez, por meio das falhas do discurso da consciência. Em “Temps Perdi”, são essas falhas, inscritas por meio de marcas espaciais, que constituem o aspecto da resistência à colonialidade.

“Temps Perdi”: o passado como (re)escritura

Entre os contos de Jean Rhys, “Temps Perdi”, em particular, alude notavelmente ao caráter palimpséstico do espaço, ao apontar o efeito das sucessivas intrusões na ilha que resultaram no extermínio dos caraíbas e quase total apagamento das marcas de historicidade do povo indígena que deu o nome ao Caribe. A terceira parte do conto, intitulada “Carib Quarter”, refere-se à Reserva Caribe que Rhys visitou com Leslie, seu segundo marido, em 1936, durante o seu único retorno à ilha onde nasceu e de onde saiu aos dezessete anos. “Temps Perdi”, publicado apenas em 1969, é também o nome de uma propriedade em ruínas perto da Reserva Caribe na Dominica.

A narradora começa a seção “Carib Quarter” explicando que *temps perdi* é uma expressão em crioulo e não significa, poeticamente, como no *temps perdu* de Proust, tempo perdido ou esquecido, mas, perda de tempo, trabalho perdido. As palavras *temps perdi* foram esculpidas em uma árvore perto da propriedade, mais de trezentos anos antes da visita da narradora, e a expressão alude ao fato de que a propriedade foi condenada desde o início devido à hostilidade do lugar, cujos furacões e pragas reduziam com frequência os esforços dos que lá viviam a ruínas, trabalho perdido, tempo jogado fora. Apesar da explicação dada pela narradora sobre o significado da

expressão “temps perdi”, no final do conto ficamos com a impressão de que o sentido poético da palavra predomina, aludindo primordialmente ao tempo perdido proustiano, que na história de Rhys refere-se ao tempo esquecido dos caraíbas, ao que foi varrido da memória histórica pelas sucessivas inscrições da dominação colonial.

Em *Poética da relação* (2010), o escritor martinicano Edouard Glissant chama a atenção para a tarefa dos escritores antilhanos de afirmar a sua densa e opaca existência, e agregar as histórias perdidas e espalhadas das Antilhas em uma presença concreta nesse mundo. Glissant estabelece as bases para uma poética transcultural, que celebra a potência criativa e desconstrutivista da latência, opacidade e da infinita mutação. Em “Transparência e Opacidade”, Glissant opõe a transparência do discurso humanista eurocêntrico à opacidade da sólida materialidade da presença de culturas humanas negadas ou insultadas. No capítulo intitulado “Opacidade”, Glissant reivindica o direito à opacidade, como base real para uma verdadeira poética da relação entre pessoas das mais diferentes culturas, assim como para a sua própria missão como escritor antilhano. Ele denomina opacidade tudo aquilo que não pode ser reduzido na sua densa singularidade, e que é também a mais perene garantia de uma verdadeira relação com o Outro.

Ao reivindicar o direito à opacidade, Glissant traz à tona a discussão sobre o direito à diferença. No entanto, o escritor antilhano alerta para a armadilha que há no discurso sobre as diferenças, uma vez que este discurso quase sempre implica forjar uma “transparência”, a fim de tornar compreensível aquilo que não pôde ser assimilado:

Quando examinamos o processo de “compreender” pessoas e ideias pela perspectiva do pensamento ocidental, descobrimos que sua base é esta exigência de transparência. A fim de compreender e, portanto, aceitá-lo, eu tenho que medir sua solidez com a escala ideal que me forneça meios para fazer comparações e, talvez, juízos. Eu tenho que reduzir. (GLISSANT, 2010, p. 189-190, tradução nossa⁶)

Para Glissant, o verdadeiro fundamento da “Relação, em liberdades” (GLISSANT, 2010, p. 190, tradução nossa⁷) consiste no direito à opacidade como respeito à singularidade irreduzível do Outro. Segundo a sua concepção, opacidades podem coexistir e convergir, como os fios entrelaçados de um tecido. O mais

⁶ “If we examine the process of ‘understanding’ we discover that its basis is this requirement for transparency. In order to understand and thus accept you, I have to measure your solidity with the ideal scale providing me with grounds to make comparisons and, perhaps, judgements. I have to reduce” (GLISSANT, 2010, p. 189-190).

⁷ “Relation, in freedoms” (GLISSANT, 2010, p. 190).

importante seria, então, perceber a textura do tecido e não dissecar a natureza de seus componentes. De acordo com Glissant (2010), é preciso abandonar a antiga obsessão de descobrir o que está no fundo da natureza das coisas, é preciso, portanto, conviver com a opacidade do Outro, sem querer transformá-lo em objeto de conhecimento.

Há algumas passagens que merecem destaque no conto como provocação para a reflexão acerca do jogo entre opacidade e transparência implicado na noção de espaço palimpséstico. Logo no início da seção do conto intitulada “Carib Quarter”, a narradora revela que a sua vontade de visitar a Reserva Caribe, um lugar de difícil acesso e pouco visitado por turistas, tem origem nas representações do povo Caribe que ela conhece através dos livros e de imagens: “Toda a minha vida fui curiosa sobre estas pessoas por causa de um livro que li uma vez, fotografias que vi” (RHYS, 1987, p. 268, tradução nossa⁸). Essa declaração assinala as interações entre livros e experiência, e também entre livros e a paisagem caribenha, bastante recorrente na literatura caribenha. Além disso, ela chama a atenção para a transparência redutora dessas representações eurocêntricas diante da opacidade das marcas de historicidade dos caríbas. O caráter opaco da história desse povo indígena é reiterado pela narradora quando observa: “[s]empre que falam sobre os caríbas, o que não é muito frequente, o adjetivo é ‘decadente’, embora ninguém saiba muito sobre eles, de uma forma ou de outra, nem nunca irá saber” (RHYS, 1987, p. 268-269, tradução nossa⁹). O comentário alude à opacidade enquanto esquecimento histórico. As palavras da narradora, “nem nunca irá saber”, sugerem que a história caríba é um passado que nem pode ser invocado, pois foi deformado, distorcido e destruído pelas ideias, formas, imagens e representações eurocêntricas que dele se apropriaram e a ele se sobrepuseram.

Em seguida à declaração acima, a narradora recorda o que sabe sobre o povo caríba. Ela faz menção ao genocídio, ao comentar que existem apenas algumas poucas centenas de caríbas nas Antilhas e provavelmente no mundo inteiro, e que eles vivem numa parte da ilha chamada Salybia¹⁰. Dentre outros aspectos sobre a

⁸ “All my life I had been curious about these people because of a book I once read, pictures I once saw” (RHYS, 1987, p. 268).

⁹ “Whenever the Caribs are talked about, which is not often, the adjective is ‘decadent’, though nobody knows much about them, one way or the other, or ever will know” (RHYS, 1987, p. 268-269).

¹⁰ De acordo com Susan Campbell, “durante a década de 1760, os sobreviventes ameríndios se retiraram em direção ao lado nordeste da ilha, onde 233 acres ao redor de Salybia passaram a ser chamados de Carib Quarter. Um século depois, na década de 1860, a Igreja da Inglaterra em Roseau

vida e a história dos caraíbas, a narradora destaca a crença de que esses povos indígenas possuíam duas línguas, as mulheres tinham uma língua secreta que os homens não sabiam. A língua secreta das mulheres caraíbas pode ser concebida como uma espécie de emblema da “opacidade” elaborada por Glissant, aquilo que deve ser respeitado em sua singularidade irreduzível e que resiste a ser compreendido pelo discurso da transparência.

Além disso, ela corrige o seu interlocutor, esclarecendo que os caraíbas não foram os primeiros nativos das Antilhas; estes foram exterminados pelos espanhóis ou deportados para Hispaniola no Haiti. Os caraíbas, ou canibais, vieram da América do Sul quando só havia poucos dos primeiros nativos, os Aruaques, que acabaram subjugados por eles.

Entretanto, o que há de mais vivo na memória da narradora sobre os caraíbas, e que se sobrepõe a tudo mais, é aquilo que viu nos livros, ou seja, o discurso transparente eurocêntrico sobre os caraíbas. Primeiro, ela comenta com o seu interlocutor sobre uma imagem do volume de *“L’Illustration, 23 November 1935”*, comemorativo dos trezentos anos das Antilhas Francesas, que exibia um retrato de um caraíba pintado por um padre, provavelmente no início do século XVIII, intitulado *“Homme Caraibe Dessiné d’après natur par le Père Plumier”* [*“Homem Caraíba Desenhado a partir do modelo vivo pelo Padre Plumier”*]. A narradora descreve minuciosamente a imagem e a expressão do homem caraíba, e conclui com o comentário de que “[...] seus olhos oblíquos [...] pareciam muito selvagens e aterrorizados. Ele era mais o assustado do que o selvagem assustador” (RHYS, 1987, p. 269, tradução nossa¹¹). Logo em seguida, ela rememora o relato de um inglês, escrito na década de 1880, sobre o qual destaca o sensacionalismo e a falsidade do discurso, ao declarar: “[m]as tinha uma imaginação fértil, esse homem” (RHYS, 1987, p. 270, tradução nossa)¹². Dentre outros aspectos fantasiosos, o conquistador relatava que ele próprio havia aprendido uma língua antiga que as mulheres nativas mantinham secreta, e que era passada, junto com velhas tradições, de mãe para filha.

recebeu um terreno sob custódia. A documentação sobre a concessão sob custódia aos anglicanos não enfatizava os direitos dos aborígenes, mas em termos etnocêntricos (se não totalmente racistas) tratava os indígenas como ‘seres subumanos, imaturos ou irresponsáveis, na melhor das hipóteses, espécie de filhos, já que precisavam de um tutor para supervisionar o uso de suas terras’ [...] Ao atropelar os direitos dos aborígenes, o colonialismo britânico violou o próprio conceito da Grã-Bretanha de ‘Estado de Direito’ (CAMPBELL, 2001, n.p., tradução nossa).

¹¹ “[...] his slanting eyes [...] looked very wild and terrified. He was more the frightened than the frightening savage” (RHYS, 1987, p. 269).

¹² “But he had a lot of imagination, that man” (RHYS, 1987, p. 270).

A narradora evoca, ainda, uma outra imagem dos livros, nítida na sua memória, enquanto anda a cavalo na parte deserta e árida da ilha a caminho da Reserva Caribe. Desta vez, um retrato da recepção calorosa dos nativos que esperam seus conquistadores como se fossem deuses, seguido pelo comentário irônico da narradora:

Fechei os olhos e vi uma das ilustrações do livro sobre os caraíbas, vívida, completa em cada detalhe. Uma menina morena, coroada de flores, um papagaio no seu ombro, dando as boas-vindas aos espanhóis, os deuses há muito tempo profetizados. Atrás dela, o resto da população se aglomerava, levando presentes de frutas e flores, mas alguns deles muito carrancudos e desconfiados – e como estavam certos. (RHYS, 1987, p. 271, tradução nossa¹³)

Neste ponto do conto, o efeito da sobreposição do domínio colonial faz-se presente em dois níveis. Por um lado, as representações eurocêntricas dos caraíbas nos livros sobrepõem-se decisivamente a qualquer outra forma de conhecimento sobre o povo. Por outro lado, ao chegar à Reserva Caribe, um lugar que “ninguém mais parece querer visitar”, pois “ninguém parece estar muito inclinado a fazer um longo passeio a cavalo no sol para não ter quase nada para ver no final” (RHYS, 1987, p. 269, tradução nossa¹⁴), a narradora encontra um território totalmente inscrito pelo legado da ocupação europeia.

Sugestivamente, estão na Reserva uma delegacia de polícia e uma igreja católica, símbolos do poder do domínio colonial, e nenhum caraíba. O policial que recepciona os visitantes relata que houve um motim por parte dos caraíbas na época da construção da primeira delegacia de polícia, que foi queimada por eles. Ele explica que os caraíbas haviam solicitado ao governo que construísse um hospital e se revoltaram ao perceberem que haviam sido enganados, pois no lugar do hospital construíram a delegacia de polícia. É válido observar que o hospital é simbólico nesse contexto, pois alude à necessidade de cura do povo caraíba. A solicitação feita pelos caraíbas pode ser lida como um pedido de socorro contra a violência sofrida por eles através da posse e domínio da terra pelos europeus conquistadores. Nesse sentido, o valor atribuído à vida de um caraíba é evidenciado pelo relato do policial, que

¹³ “I shut my eyes and saw one of the illustrations in the book about the Caribs, vivid, complete in every detail. A brown girl, crowned with flowers, a parrot on her shoulder, welcoming the Spaniards, the long prophesied gods. Behind her the rest of the population crowded, carrying presents of fruit and flowers, but some of them very scowling and suspicious – and how right they were.” (RHYS, 1987, p. 271)

¹⁴ “Nobody else seemed to want to visit the Carib Quarter, nobody seemed at all anxious to take a long ride in the sun with not much to see in the end”. (RHYS, 1987, p. 268)

assevera que nada de grave havia acontecido em decorrência do motim, ninguém havia se machucado, apenas dois ou três caraíbas foram mortos, ao que a narradora acrescenta “deve ter sido um inglês falando” (RHYS, 1987, p. 272, tradução nossa¹⁵).

No Carib Quarter, as únicas “caraíbas”, se é que assim se pode classificar, eram uma moça que, sugestivamente, não podia andar, e sua mãe, que morava com ela numa das casas da Reserva. A respeito dessas últimas “representantes do povo caraíba” naquele local, chama a atenção a forma como são fetichizadas, transformadas em mercadorias, objetos que evocam e tentam corresponder aos relatos sensacionalistas e às imagens fantasiosas das representações eurocêntricas sobre os caraíbas. Esse aspecto fica patente no comentário do policial que serve como guia: “‘Há uma menina bonita caraíba’, disse o policial, ‘na casa ali – aquela com o telhado vermelho. Todo mundo vai vê-la e fotografá-la’” (RHYS, 1987, p. 272, tradução nossa¹⁶). Em seguida, acrescenta: “Ela e sua mãe ficarão chateadas se vocês não forem. Dê-lhe um pequeno presente, é claro. Ela é muito bonita, mas ela não pode andar. É uma pena, isso” (RHYS, 1987, p. 272, tradução nossa¹⁷). A respeito da casa das mulheres supostamente caraíbas, a narradora enfatiza a quantidade de quadros na parede das Virgens, santos e anjos, assinalando a inscrição católica, mais uma inscrição não representativa daquele povo. Além disso, a narradora aponta a origem mestiça da jovem representante caraíba, que tinha “os longos olhos castanhos crioulos e não os pequenos olhos oblíquos dos puros caraíbas” (RHYS, 1987, p. 273, tradução nossa¹⁸).

Ao fim das suas reminiscências acerca da visita ao Carib Quarter, a narradora afirma a sua conexão com o lugar e, indiretamente, com os caraíbas: “Agora eu estou em casa, onde a terra é, às vezes vermelha e às vezes preta. Nesses arredores, é ocre – uma pele caraíba” (RHYS, 1987, p. 274, tradução nossa¹⁹). Essa identificação é ratificada no final da seção que antecede “Carib Quarter”, fazendo a transição entre as duas histórias. A narradora de “Temps Perdi”, que busca refúgio para os dias

¹⁵ “It might have been an Englishman talking” (RHYS, 1987, p. 272).

¹⁶ “There is a beautiful Carib girl”, the policeman said, “in the house over there – the one with the red roof. Everybody goes to see her and photographs her” (RHYS, 1987, p. 272).

¹⁷ “She and her mother will be vexed if you don’t go. Give her a little present, of course. She is very beautiful but she can’t walk. It’s a pity, that” (RHYS, 1987, p. 272).

¹⁸ “long brown eyes of the Creole, not the small, black, slanting eyes of the pure Carib” (RHYS, 1987, p. 273).

¹⁹ “Now I am home, where the earth is sometimes red and sometimes black. Round about here is ochre – a Carib skin” (RHYS, 1987, p. 274).

escuros e frios do longo inverno inglês nas suas memórias, declara que, para suportar o clima detestável da Inglaterra, “[ela precisa ser] uma pessoa selvagem, uma verdadeira caraíba” (RHYS, 1987, p. 267, tradução nossa²⁰).

A narradora conclui o seu relato da visita à Reserva Caribe fundindo a paisagem às suas memórias do lugar, ao mesmo tempo em que recorda uma canção crioula que ouvia quando vivia na ilha, mas que, assim como a história dos caraíbas, caiu no esquecimento:

E a canção sobre as árvores de cedro branco. “*Ma belle ka di maman-li* –” (Várias de suas canções começam assim – “Minhas adoráveis meninas disseram a sua mãe,”) “Por que as flores duram apenas um dia?”, diz a menina. “É muito triste. Por quê?” A mãe diz: “Um dia e mil anos são a mesma coisa para o *Bon Dieu*.” Eu gostaria de poder lembrar de tudo, mas é inútil tentar descobrir porque ninguém mais canta essas canções hoje em dia. (RHYS, 1987, p. 274, tradução nossa²¹)

A metáfora das flores que duram apenas um dia remete à história dos caraíbas, que, assim como as flores, e como a canção crioula, teve uma existência efêmera, e caiu no esquecimento. O sentido poético da expressão *temps perdi*, como o tempo perdido ou esquecido proustiano, é, então, retomado no final do conto. O valor espiritual ou simbólico, atribuído pela mãe, personagem da canção crioula, parece estender-se também à história dos caraíbas, que, rememorada pela narradora, ganha vida nova. Esse aspecto nos remete à ideia de “invocação do passado” referida por Said no início de *Cultura e imperialismo* e também à noção de tempo perdido/recuperado proustiano. As últimas palavras da narradora de “*Temps Perdi*” referem-se a um tempo que, apesar de esquecido, pode ser recuperado, como aquele tempo perdido na memória, que Proust reviveu através do sabor da *Madeleine*, e que o narrador recupera através da arte da escrita. O caráter aleatório do surgimento dessas lembranças é endossado pela narradora, ao afirmar que não escolhemos o que vamos lembrar, o passado não é, para ela, invocado conscientemente, como os gregos antigos invocavam os deuses, mas vem à tona, à revelia de nós mesmos, pela força que, de alguma forma, ele tem. Por isso, a narradora conclui prometendo a ela mesma que, no dia em que deixar Rovelden, a propriedade hostil onde mora na

²⁰ “I shall be a savage person – a real Carib” (RHYS, 1987, p. 267).

²¹ “And the song about the white-cedar trees. “*Ma belle ka di maman-li*” – (A lot of their songs begin like that – “My lovely girls said to her mother,”) “Why do the flowers last only a day?” the girl says. “It’s very sad. Why?” The mother says “One day and a thousand years are the same for the *Bon Dieu*.” I wish I could remember it all but it is useless trying to find out because nobody sings these songs any more” (RHYS, 1987, p. 274).

Inglaterra, irá escrever as palavras *temps perdi* num espelho, para que alguém que saiba sobre a verdade a respeito da memória, as leia um dia: “Antes de deixar ‘Rovelden’ eu vou escrevê-las – em um espelho, talvez. Alguém pode vê-las, alguém que saiba sobre os dias que esperam na esquina para serem vividos novamente e que saiba também que você não os escolhe. Eles escolhem a si mesmos” (RHYS, 1987, p. 274, tradução nossa²²).

Neste ponto, é relevante notar que a noção de um tempo perdido/recuperado encontra ressonância na referência que a narradora de “Temps Perdi” faz aos “dias que esperam na esquina para serem vividos novamente”. Além disso, a ideia de um tempo perdido/recuperado também está contida na alusão ao significado simbólico do tempo feita pela canção crioula ao afirmar que “Um dia e mil anos são a mesma coisa para o *Bon Dieu*”. O conto alude a uma verdade sobre a memória e sobre o tempo que encontra ressonância na noção de tempo perdido e recuperado proustiano. O tempo perdido para Proust (e recuperado no último tomo) está relacionado à verdade revelada pela arte. Conforme ressaltado por Deleuze (1987, p. 3), o grande tema de *Em Busca do Tempo Perdido* é a “busca da verdade”. Nessa busca, os signos mais ricos são os do amor e os da arte, sendo que os signos da arte são o verdadeiro meio de aprendizado. Segundo Deleuze, Proust não acredita numa boa vontade para se pensar, no exercício voluntário e premeditado do pensamento, ele postula que, dessa forma, apenas se chega a verdades abstratas e convencionais. Para ele, mais importante que o pensamento é aquilo que faz pensar: “aquilo que nos violenta é mais rico que todos os frutos da nossa boa vontade ou de nosso trabalho aplicado” (DELEUZE, 1987, p. 30). Nesse sentido, o amor, até o mais medíocre, é mais importante que uma grande amizade, “o amor é rico em signos e se nutre de interpretação silenciosa” e a arte é mais importante que a filosofia, pois o que está envolvido no signo de arte é mais profundo que todas as significações explícitas filosóficas.

A alusão feita pelo conto a uma verdade sobre a memória e o tempo encontra eco na função dos signos artísticos proustianos. Tanto o conto “Temps Perdi” quanto o tempo recuperado da arte para Proust aludem a uma verdade alcançada pelo aprendizado e pelo conhecimento, como sumo da experiência vivida. De acordo com

²² “Before I leave ‘Rovelden’ I’ll write them up – on a looking glass, perhaps. Somebody might see them who knows about the days that wait round the corner to be lived again and knows that you don’t choose them, either. They choose themselves” (RHYS, 1987, p. 274).

a leitura de Deleuze em *Proust e os signos*, os signos artísticos têm uma função reveladora e ordenadora em relação aos outros signos:

Os signos mundanos, os signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas no nível da arte que as essências [sic] são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre os outros campos; aprendemos que elas já se haviam encarnado, *já* estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado. (DELEUZE, 1987, p. 38, grifos do autor)

Transmutação da matéria, cabe à arte mergulhar na vida e dela retirar o sumo: o valor e a verdade. Para Proust, a reação dos signos desmaterializados da arte sobre os outros é o que possibilita o aprendizado. No conto, a canção crioula revela uma verdade que é validada pela experiência vivida pela narradora de “Temps Perdi”. Essa verdade diz respeito à força do passado no presente e alude ao significado da memória histórica recalcada dos povos dizimados pelos invasores colonizadores.

O conto coloca em primeiro plano o jogo entre memória e esquecimento, entre a transparência do discurso europeu e o apagamento da história dos caríbas. Rhys faz com que o lugar tenha vida própria, com sua pulsação e ritmo característicos, suas cores e topografia, descrita em seus mínimos detalhes, que se justapõem à memória da experiência vivida no lugar. Dessa forma, os costumes, as canções, as crenças, os hábitos cotidianos misturam-se à paisagem e aos discursos sobre o lugar. Além disso, o conto remete ao que foi e será para sempre perdido, aos buracos da história.

A noção de lugar como palimpsesto coloca em evidência a atenção às marcas de historicidade e camadas de experiência de vida inscritas no espaço. Além disso, as sucessivas inscrições no palimpsesto aludem, como dito anteriormente, aos processos de territorialização envolvidos no controle e posse do domínio colonial.

Considerações finais

É um ponto fulcral dos estudos Pós-coloniais e Decoloniais compreender a construção da história dos povos colonizados na América do Sul e no Caribe como uma narrativa, um texto ficcional, criado a partir do olhar ocidental e tendo como o marco inicial o “descobrimento” ocorrido há mais de quinhentos anos. Essa narrativa civilizatória e heroica, pautada em binarismos que se constroem tendo como modelo de perfeição o homem branco europeu, foi e é utilizada como justificativa para a dominação de territórios e a ascensão política e econômica dos países colonizadores.

Os textos de Jean Rhys desafiam o estatuto de verdade da ficção colonizatória, bem como atuam como discursos de resistência. As elaborações de Glissant acerca da opacidade e transparência encontram eco na leitura de “Temps Perdi”, uma vez que o conto alude aos rastros, traços, vestígios deixados, no espaço e na memória, da herança caraíba. Nesse texto, o não-dito possui uma força produtiva, posto que configura a luta por simbolizar a existência e a experiência suprimidas, não representadas, aquela zona de silêncio assombrada pelos descaminhos da História.

No conto, a opacidade das marcas de historicidade do povo caraíba foi reduzida por meio de uma profusão de imagens e representações exotizadas dos caraíbas pelos livros ingleses e pela inscrição da ocupação europeia sobre seu território. Esse processo de apagamento é evidenciado pelo discurso transparente da narrativa panfletária que comercializa o Carib Quarter e seus representantes nativos como atrativos turísticos, souvenirs. “Temps Perdi” revela o modo como as representações e as histórias, sejam ficcionais ou não-ficcionais, criam diversos acréscimos que se transformam no denso texto que constitui o lugar e também a memória.

O título refere-se tanto à violência infligida sobre tudo aquilo que foi destituído, suprimido, do qual o povo caraíba é um emblema, mas também alude à memória que pode ser de alguma forma recuperada, redescoberta através da arte. A narrativa se constitui a partir de um processo de representação da escavação do passado colonial, seja por meio das camadas do espaço ou da memória, e não visa oferecer algum tipo de redenção. Esse processo de escavação é representado, por exemplo, na imagem do furacão ou das doenças nas plantações que revelam a hostilidade do espaço logo no início da seção “Carib Quarter”. Ambas as forças da natureza representam um movimento circular de destruição e recuperação, no qual, em um processo palimpséstico, permanecem as cicatrizes do passado como marcas de violência, mas também como traços de resistência, tal qual a expressão *temps perdi* esculpida na árvore há mais de trezentos anos. Nesse sentido, “Temps Perdi” remete a esse trabalho de redescoberta, de reinvenção de um tempo perdido.

Referências

ASHCROFT, B; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Org.). *The post-colonial studies reader*. London; New York: Routledge, 1995.

BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphael. Praise of creoleness. *Callaloo*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 13, n. 4, p.

886-909, autumn. 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2931390>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

CAMPBELL, Susan. Defending Aboriginal Sovereignty: The 1930 Carib War in Waitukubuli (Dominica). In: *Dominica Country Conference*, 2001. Disponível em: <<https://www.open.uwi.edu/sites/default/files/bnccde/dominica/conference/papers/Campbells.html>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FANON, Frantz. On national culture. In: CHRISMAN, L.; WILLIAMS, P. (Ed.) *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 36-52.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GLISSANT, Edouard. *Poetics of relation*. Trad. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. New York: Routledge, 2005.

PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth. “Soi-Disant Columbuses”: The Discovery of Dominica’s Boiling Lake and the Commodification of Knowledge in Colonial Societies. *New West Indian Guide*, v. 82, December 2008.

RHYS, Jean. Temps Perdi. In: RHYS, Jean. *The collected short stories*. Introdução: Diana Athill, London, New York: W.W. Norton Company, 1987, p. 256-274.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SHIELDS, Tanya. ‘There once was an Indian’ who imagined elsewhere and others. In: BUCKNOR, Michael A.; DONNELL, Alison. (Eds). *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. London, New York: Routledge, 2014.

VERGÉS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Recebido em: 28/02/2021
Aprovado em: 19/04/2021