

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

IB PAULO DE ARAUJO

**GRACE NICHOLS: UMA ABORDAGEM PÓS-COLONIAL
E INTERDISCIPLINAR DO ROMANCE *WHOLE OF A MORNING SKY***

Maceió-AL
2019

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

IB PAULO DE ARAUJO

**GRACE NICHOLS: UMA ABORDAGEM PÓS-COLONIAL
E INTERDISCIPLINAR DO ROMANCE *WHOLE OF A MORNING SKY***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Estudos Literários, sob orientação da professora Dr^a. Izabel F. O. Brandão.

Maceió-AL
2019

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de
Alagoas Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 –
1767

A663g Araujo, Ib Paulo de.
Grace Nichols : uma abordagem pós-colonial e interdisciplinar do romance
Whole of a Morning Sky / Ib Paulo de Araujo. – 2020.

90 f. il. color.

Orientadora: Izabel F. O. Brandão.
Dissertação (Mestrado em Linguística: Estudos Literários) – Universidade
Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em
Linguística e Literatura. Maceió, 2019.

Bibliografia: f. 86-90.

1. Nichols, Grace. *Whole of a morning Sky*. 2. Mulheres na literatura. 3.
Pós-colonialismo na literatura. 4. Literatura guianesa. I. Título.

CDU: 821.111(881)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



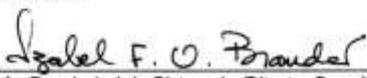
TERMO DE APROVAÇÃO

IB PAULO DE ARAÚJO

Titulo do trabalho: "GRACE NICHOLS: Uma abordagem pós-colonial e interdisciplinar do romance *Whole of a Morning Sky*"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (PPGLL/Ufal)

Examinadoras:



Profa. Dra. Cleusa Salvina Ramos Mauricio Barbosa (Ifal)



Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Maceió, 29 de novembro de 2019.

À memória de minha tia Têca (Terezinha de Araujo).

AGRADECIMENTOS

À professora Izabel Brandão, por ter me apresentado Grace Nichols ainda na graduação e por ter me guiado e orientado desde o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), acompanhando-me nesta jornada até o mestrado.

Às professoras Ana Claudia Aymoré Martins e Cleusa Barbosa, por suas atenciosas leituras e apontamentos na qualificação. Seus comentários foram de imensa ajuda na continuação deste trabalho.

À minha mãe, Lya, com Y. Maior personagem de minha vida. Muita luta, drama, humor e amor. Este é o resultado dos livros espalhados na sua mesa da sala. Obrigado por não os jogar fora, até porque terei que devolver a maioria deles depois. Obrigado por tudo. Amo você!

À minha tia Ilza, minha segunda mãe, à minha avó, Maria Tereza (vovó Joca), maior contadora de história, em especial, *trickster tales*, e aos demais familiares. Perdoem-me pelas ausências dos últimos dois anos.

Às minhas amigas de mestrado, Cris Patriota e Bruna Wanderley, obrigado pelo apoio, companheirismo, congressos, apresentações e muitas risadas compartilhadas. Aos meus amigos Alane Souza, Eduarda Rocha, Marília Cajueiro, Ana Geórgia, Jozefh Queiroz, George Domingos, Julio Araújo, Wesley Kellyson, Thiago Medeiros, Anderson Oliveira, Carlos David. Não sei o que seria de mim sem a força que vocês me dão. Amo vocês!

I tell you, girl, one of these days I going to put them all in a book. I'm going to enjoy writing about them all.

Grace Nichols

RESUMO

Esta dissertação dedica-se ao estudo de *Whole of a Morning Sky* (1986), primeiro e único romance de Grace Nichols, escritora guianense que mora na Inglaterra desde 1977, sob a ótica do pós-colonialismo e com uma abordagem interdisciplinar denominada “border-crossing” (Welsh, 2007), com o objetivo de mostrar, nesta narrativa, um ponto de encontro de toda a obra da autora. No primeiro capítulo, trago uma discussão sobre as personagens femininas do romance, bem como questões relacionadas ao pós-colonialismo e ao feminismo (Ashcroft, Griffiths & Tiffin [1998], Mcleod [2000], Mohanty [2017] e Brandão [1996]). No segundo capítulo, apresento uma análise sobre a posição do narrador, com suporte teórico de Adorno e Benjamin. Em seguida, uma leitura do narrador através de teóricas do cinema, como Mulvey (2017) e hooks (2017). No último capítulo, apresento uma leitura do romance em paralelo com a obra poética de Nichols, em especial os volumes *The Fat Black Woman’s Poems* (1984) e o mais recente *The Insomnia Poems* (2017), com um enfoque nas imagens dos alimentos utilizadas pela autora, com suporte teórico de Welsh (2018), Almeida (2015), Brandão (2011) e Hall (2011).

Palavras-chave: Grace Nichols. *Whole of a Morning Sky*. Autoria Feminina. Pós-colonialismo. *Border-crossing*.

ABSTRACT

This M.A. Thesis focuses on the study of *Whole of a Morning Sky* (1986), first and only novel by Guyanese writer Grace Nichols, who has lived in England since 1977, through the lenses of postcolonialism and from an interdisciplinary approach named border-crossing (Welsh, 2007). This study aims to find in the novel a center to Nichols whole literary work. The first chapter brings a discussion about the female characters of the novel, raising questions related to postcolonialism and feminism (Ashcroft, Griffiths & Tiffins [1998], Mcleod [2000], Mohanty [2017], and Brandão [1996]). The second chapter presents an analysis about the narrator's position, based on studies by Adorno and Benjamin, following a reading through cinema theorists, such as Mulvey (2017) and hooks (2017). The last chapter presents an analysis of the novel in parallel with the poetic works by Nichols, especially those from *The Fat Black Woman's Poems* (1984) and *The Insomnia Poems* (2017), focusing on the images of food created by the author, based on Welsh (2018), Almeida (2015), Brandão (2011) and Hall (2011).

Key-words: Grace Nichols. *Whole of a Morning Sky*. Women's writing. Postcolonialism. Border-crossing.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 <i>WHOLE OF A MORNING SKY</i>: PÓS-COLONIALISMO E GÊNERO NO ROMANCE DE GRACE NICHOLS	22
2.1 Teorizando sobre o Colonialismo	22
2.2 As personagens femininas e suas lutas diárias	28
3 O NARRADOR MULTIFACETADO EM <i>WHOLE OF A MORNING SKY</i>	48
3.1 O Lugar do/a Narrador/a	48
3.2 O Prazer visual e o olhar cinematográfico de Gem sobre si mesma	58
4 OS FRUTOS DE <i>WHOLE OF A MORNING SKY</i> NA POESIA DE NICHOLS	64
4.1 The Fat Black Woman's Poems e Whole of a Morning Sky	64
4.2 Uma leitura sobre o paladar na poesia e prosa de Grace Nichols	65
4.3 Uma salada poética de frutas caribenhas	71
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	86

1 INTRODUÇÃO

Início este trabalho apresentando um pouco sobre a minha história com a autora, cuja obra irei explorar nesta dissertação, Grace Nichols.

Grace Nichols me foi apresentada pela professora Izabel Brandão quando eu ainda cursava a graduação de Letras-Ingês pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), a disciplina era Literatura de Língua Inglesa 3. Dentre as possibilidades de pesquisa que me foram apresentadas durante a minha formação inicial, os estudos literários sempre me chamaram mais atenção do que as demais.

Os estudos pós-coloniais em literaturas de língua inglesa são outro campo relevante para mim também. Antes de conhecer a obra de Grace Nichols, vi-me cercado pelo tema e por autores desse contexto. Assim, busquei algum autor ou alguma autora para desenvolver uma pesquisa relevante concentrada nesse âmbito. Para minha surpresa, a ideia de trabalhar com Nichols surgiu a partir de um trabalho para a disciplina da professora Izabel Brandão, ideia que desenvolvi e transformei no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

O meu TCC – “A Linguagem Multifacetada de Grace Nichols em *Whole of a Morning Sky*”¹ – foca na questão da linguagem utilizada pela autora em seu único romance, publicado em 1986, que, assim como toda a sua obra, ainda não tem tradução para português,² além de alguns poemas selecionados e publicados em revistas acadêmicas e também no livro *O Corpo em Revista*, pela professora Izabel Brandão (2005). A linguagem de Nichols varia entre o inglês padrão e o chamado crioulo guianense, ou sua versão de *nation language*.³ Tais oscilações não são isentas de significado. Muito pelo contrário, elas são carregadas de diferentes nuances em toda a obra da autora.

Grace Nichols nasceu na Guiana e mora na Grã-Bretanha desde 1977. Sua primeira coletânea de poemas, *i is a long memoried woman* (1983), venceu o Commonwealth Poetry Prize. Essa obra foi seguida por mais quatro coletâneas publicadas pela Virago: *The Fat Black Woman's Poems* (1984), *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989), *Sunris* (1996), vencedor do Guyana Prize, e *Startling the Flying Fish* (2006), além de diversos livros de poesia para leitores mais jovens, dentre eles, *Come into my Tropical Garden* (1988), *Give Yourself a Hug*

¹ Em alguns momentos, ao longo do trabalho, irei me referir ao romance por apenas *Morning Sky*.

² As citações da obra da autora serão mantidas em inglês ao longo da dissertação. Serão traduzidos apenas os textos teóricos, com indicação do texto original em nota de rodapé.

³ Segundo Brathwaite (1996, p. 550): “Pode ser inglês em algumas funções lexicais. Porém, em seus contornos, ritmo e timbre, suas explosões sonoras, não é inglês, mesmo que as palavras, quando você as ouve, possam ser inglês em maior ou menor grau”.

(1994), *Everybody Got a Gift* (2005) and *Cosmic Disco* (2013). Seus trabalhos mais recentes foram publicados pela Bloodaxe: *Picasso, I Want My Face Back* (2009), *I Have Crossed an Ocean: Selected Poems* (2010) e, mais recentemente, *The Insomnia Poems* (2017). Na página dedicada à autora no site da Bloodaxe, já está disponível para pré-venda mais um volume de poesia, *Passport to Here and There*, com lançamento oficial previsto para abril de 2020. Nichols foi poeta residente na Tate Gallery, Londres, entre 1999 e 2000.

A caribenha faz parte de um grupo de escritoras negras oriundas da diáspora no Reino Unido:

Escritoras caribenhas e de outras origens comentam sobre a sua invisibilidade na literatura e o retrato de seus países de origem. Essa situação se intensifica no Reino Unido, onde uma tradicional ausência de representação resultou num sentimento de isolamento, alienação e confusão cultural (WISKER, 2000, p. 274).⁴

Além disso, várias situações se apresentam também, como “Vida cotidiana, família e relacionamentos, lesbianismo, *sisterhood*,⁵ tópicos escolhidos por outras mulheres escritoras, culturalmente moldados por sua existência diaspórica” (WISKER, 2000 p. 274, grifo meu),⁶ sendo vários deles reconhecidos dentre os diversos temas tratados em *Morning Sky*, de Nichols. Porém, não foi a partir da mudança para o Reino Unido que a noção de diáspora surgiu na vida da autora. A Guiana também foi palco de diversas ocupações ao longo de sua história. Através do romance, Nichols nos revela as cores do seu povo, desmitificando a ideia fantasiosa de que “somente as cidades multiculturais do primeiro mundo são diasporizadas [...] que só pode ser sustentada por aqueles que nunca viveram nos espaços hibridizados de uma cidade ‘colonial’ do terceiro mundo” (HALL, 2003, p. 114).

Durante a pesquisa para o meu TCC, cheguei a diversas questões sobre o romance de Nichols que não foram respondidas e cujo prolongamento, a fim de encontrar tais respostas, resultaria numa pesquisa para além dos limites de um artigo para finalização de graduação.

⁴ Todas as traduções do inglês, exceto quando explicitamente indicado, são minhas. Texto original: “Caribbean and other writers comment on their invisibility in the literature and imaging of their home countries. This is exacerbated in the UK, where a traditional absence of representation has led to a sense of isolation, alienation and cultural confusion”.

⁵ ‘*Sisterhood*’ nada mais é que irmandade em português, termo que remete à noção de grupo de mulheres que vivem em sociedades ou comunidades, especialmente religiosas. Porém, a ideia que quis manter aqui foi a de relação próxima e leal entre mulheres que compartilham ideias e objetivos, cujo sentido não encontro palavra em português para expressá-lo precisamente. A ideia de *sisterhood* também é uma constante em diversos textos que lidam com o feminismo negro, tal como em “A black feminist’s search for sisterhood”, de Michelle Wallace (1975), citada por Barbara Smith em “Toward a Black Feminist Criticism”(1978).

⁶ Texto original: “Everyday living, family and relationships, lesbianism, sisterhood, topics chosen by other women writers, culturally inflected by their diasporan existence”.

Esse foi um dos motivos que me levaram a desenvolver um projeto para uma dissertação de mestrado sobre o romance da autora.

Outro motivo para a realização desta pesquisa foi a inexistência de um trabalho, em nível de mestrado ou doutorado, a respeito de quaisquer trabalhos de Grace Nichols. Fato esse constatado a partir de pesquisa no banco de teses e dissertações da CAPES. Quanto ao romance, temos também pouquíssima fortuna crítica relacionada a este trabalho, dentre as quais destaco, em primeiro lugar, o artigo de Isabel Hoving, “The Pleasures of Address: Grace Nichols’ *Whole of a Morning Sky*”, contido no volume *In Praise of New Travelers – Reading Caribbean Migrant’s Women’s Writing*, de 2001, cuja circulação é bastante restrita e indisponível para leitores não pagantes. Em segundo lugar, temos o breve artigo intitulado “Whole of a Morning Sky”, de Sarah Lawson Welsh, em seu livro *Grace Nichols (2007)*, no qual destaca alguns aspectos autobiográficos na obra. Por último, temos Izabel Brandão, em seus artigos “Decolonizing Ghosts: Gender, the Body and Violence in *Whole of a Morning Sky* by Grace Nichols” (2008)⁷ e “Dimensões Políticas e Afetivas do Conceito de Espaço/Lugar: Reflexões a partir de Textos Literários do Século XX” (2011). O primeiro explora o tema do espectro em relação à abordagem das principais personagens ao corpo, podendo ser entendido como lócus onde sua presença invisível é quase sentida. Tal presença perturbadora aparece em associação com a tentativa de obter controle sobre os corpos políticos, sociais e sexuais do romance. O segundo artigo traz uma discussão teórica de espaço/lugar, além de apontar como autoras/es brasileiras/os e estrangeiras/os percebem a questão do lugar do afeto.

Whole of a Morning Sky começa em Highdam, uma pequena vila rural não muito distante da capital, Georgetown. O romance se inicia com um capítulo que privilegia a visão de Gem, uma garota no começo da adolescência poucos momentos antes de mudar-se para a capital: “The Family bags and suitcases already out the gate. Everything set for Georgetown” (NICHOLS, 1986, p. 3).

Ao longo da narrativa, somos apresentados às demais personagens da trama. Temos, de início, Archie Walcott, o pai de Gem, que é descrito da seguinte maneira: “tall and straight with dark brown distinctive features, it was his eyes that caught his wife. They were greyish brown and filled with an indescribable quality that had something to do with pain”

⁷ Essa publicação é uma versão ampliada do trabalho “Representações de Gênero em *Whole of a Morning Sky*, de Grace Nichols”, apresentada durante o XIX ENANPOLL, ocorrido em Maceió, em 2004, cujo resumo foi publicado nesse mesmo ano, tanto no *Boletim Informativo da ANPOLL*, vol.32, p.26, quanto no *Boletim do GTA Mulher na Literatura*, vol. 10, p.57, na UFAL e UERJ, respectivamente.

(NICHOLS, 1986, p. 6). Archie era diretor da Highdam Methodist School, instituição do Sistema Educacional Colonial Britânico, e quando assumiu o cargo teve de enfrentar inúmeros problemas, como a indisciplina de alunos e os costumes um tanto antipedagógicos de alguns professores, ao chamarem seus alunos por apelidos. O próprio Archie era chamado de “Turkey Cock” (peru), devido à sua postura vista como arrogante pelos demais membros da escola. Outro hábito que Archie fez com que acabasse foi o de as professoras dividirem a atenção entre a aula e uma panela no fogo em casa, enquanto “They saw nothing wrong in putting some sums on the board and slipping home, then slipping back in again” (NICHOLS, 1986, p. 6).

Em seguida, o leitor é apresentado à Clara Walcott, esposa de Archie Walcott. Uma mulher muito charmosa, que dirigia a quem quer que fosse seu olhar sincero. Era uma mulher que ria bastante e despertava nas pessoas, principalmente nas mulheres, algo de especial dentro de si mesmas há muito tempo esquecido. Seu marido não gostava da sua crescente proximidade das pessoas da comunidade, colocando-a numa posição acima das demais pessoas daquela localidade. Ele enxergava nela uma qualidade de humanidade que era estranha à sua própria natureza, um tipo de refinamento que se mostrava até quando ela tirava piolhos das cabeças das crianças da vila. Nichols escreve:

Maybe that was why they liked her. He didn't know. At times he was cynical. She was a good-looking woman, fifteen years younger than he was and her own carefree nature made the difference seem even greater. Also, she didn't feel herself better than anyone, so who wouldn't like her? (NICHOLS, 1986, p. 11).

Outra personagem de grande importância é Rose, amiga de Clara. Sempre anunciando sua chegada com um sonoro “Eeeee Ooooooh”, a mulher a visitava quase todos os dias. Clara nutria imensa afeição por essa amiga, de quem sentirá imensa saudade ao deixar a vila.

Archie optou por mudar para a capital em busca de um futuro melhor para seus filhos:

The Walcotts had three children: Dinah the eldest, bright, self-confident, moody, passing all the exams that were to be passed, and starting to teach at the Highdam School when she was only fourteen. Gem and Antony, the younger ones who disappeared for hours on end, poking at the crappos at the bottom of their pit latrine with long sticks; digging up earthworms; looking for birds' eggs; swimming in a shallow muddy pool and contracting ring-worm (NICHOLS, 1986, p. 23).

Havia uma imensa diferença no tratamento do pai e da mãe para com os filhos. A menina Gem sempre observou o pai a partir de certa distância. A garota lembra que ele mal a tocava, diferentemente de sua mãe, que lhe tocava o corpo inteiro, fazia cócegas e ria junto com ela.

Archie tentava impor ordem no lar, enquanto Clara era o extremo oposto: prezava pela liberdade. Veremos mais adiante que Archie, eventualmente, tenta intervir na fonte da “desordem” de seu lar de maneira violenta, e que Clara se mostrará resistente, apesar da aparente calma, diante do autoritarismo de seu marido.

Os Walcotts se mudaram para uma casa no Charlestown Yard, que, antes de habitada, parecia ser tranquila. O que Archie não esperava, pois de primeira vista não era possível visualizar, era o quintal compartilhado com diversas outras casas. O chamado *tenement yard*, segundo um dicionário online caribenho,⁸ trata-se de “[u]m conjunto de moradias multifamiliares composto por muitas habitações precárias, agrupadas em um único lote de terra. As habitações geralmente compartilham recursos como água corrente e banheiros”. Segue abaixo uma imagem de como era um desses ambientes, comum nas periferias da Guiana da década de 1950 e 1960, período em que se passa a história do romance:

Figura 1 - Um "tenement yard" na década de 1950.



Fonte: "British Guiana: Land of Six Peoples, de Michael Swan, 1957.

Nessa ambientação do romance, somos apresentados aos personagens secundários da história. Há os donos do *rumshop* (uma espécie de bar com música típica), os Ramsammys, de origem indiana, que são donos de três pequenas casas na vizinhança. Em uma dessas casas, mora Mrs. Payne, uma mulher negra, viúva, mãe de seis filhos, quase sempre protagonista de alguma confusão *in the yard*. Em outra casa, mora sua inimiga mortal, Mrs. Lall, uma senhora idosa, viúva, que se aproximou bastante dos recém-chegados Walcotts. Ainda nessa

⁸ Endereço online: <<http://wiwords.com/word/tenement-yard>>. Acesso em: 26 out. 2019.

vizinhança, temos Mr. Percy e sua companheira, Miss Sheila, uma bela mulher negra, cuja beleza Gem compara à de uma rainha africana. A relação entre o casal é cercada de mistério e irá intrigar nossa pequena heroína e os demais moradores. Por fim, temos Mr. Castello e sua esposa cega, que moravam em frente aos Walcotts. Trago aqui uma visão panorâmica das personagens presentes nesse momento da história.

Ao longo da narrativa, surge Conrad, um grande amigo de Archie, que, como outras personagens, apresenta um certo mistério em relação ao seu verdadeiro eu: “Not even Archie knew if Conrad ever really voted, or even his date of birth, or what he had done with his sexual energy over the years” (NICHOLS, 1986, p 145). A personagem tem uma maneira peculiar de vestir-se e se apresentar. Gem é fascinada por ele, por sua proximidade; pelos agradados ao paladar que ele a faz; por ele ser mais próximo ao ideal de um pai que ela gostaria de ter.⁹

A família foi bem recebida pela comunidade Charlestown de maneira geral, porém, ao longo da história, veremos que os diversos eventos que coincidiram com a vinda deles para Georgetown irão afetar suas vidas, desde a mesa, onde havia certa facilidade na aquisição dos alimentos necessários, até a noção de segurança, abalada com a forte onda de violência originada a partir de tensões políticas, questões racistas, insatisfação das classes trabalhadoras, desencadeando greves e protestos. É nesse cenário que vemos o forte desejo da Guiana por independência.

Nichols intitulou seu romance a partir de “Black Friday 1962”, poema do guianense Martin Carter (1927-1997), cujos versos aparecem nas páginas introdutórias de *Morning Sky*, dentre os quais destaco:

[...]
 were some who ran one way.
 were some who ran another way.
 were some who did not run at all.
 were some who will not run again.
 And I was with them all,
 when the sun and streets exploded,
 and a city of clerks
 turned a city of men!
 was a day that had to come,
 ever since the *whole of a morning sky*,
 glowed red like glory,
 over the tops of houses [...] (grifo meu)¹⁰

⁹ Sob a ótica de Brandão (2008, p. 111), a melhor experiência que a garota tem com o masculino acontece com Conrad, um estranho. Entretanto, a garota também passa por uma situação de abuso por parte de outra pessoa fora do seu contexto familiar, que irei comentar no terceiro capítulo desta dissertação.

¹⁰ Carter, 2010. *Black Friday 1962* de *Poems by Martin Carter*, p.48.

Os versos, de certa forma, sintetizam alguns dos temas centrais do romance. Os versos 1 e 2 se referem ao movimento migratório dentro e fora do país, no qual vejo uma identificação com a própria Nichols, que, apesar de ter deixado a Guiana para o Reino Unido em 1977, quando o país já havia se tornado independente, vivenciou todos os conflitos políticos da década de 1960 no seu país. Seu pensamento de viver numa diáspora, longe de toda a tensão política movida, principalmente, por questões raciais e pela falta de esperança geral, segregações, vantagens para uns e desvantagens para outros, aparece nas linhas de seu romance, imaginativamente. Os versos 3 e 4 do poema podem ser lidos em nome daqueles que permaneceram em sua terra natal, sobreviventes ou mortos, vítimas da violência oriunda desses conflitos. O título pode sugerir a esperança que surge a cada amanhecer, o que podemos reconhecer na fala da personagem Gem no dia seguinte ao incêndio numa casa da vizinhança, no qual seu amigo Teddy morreu com toda a sua família, sobrevivendo apenas uma de suas irmãs: “and the next morning you’re surprised to see that the sun still shining” (NICHOLS, 1986, p. 149). A personagem se dá conta de que o tempo não para, que o sol nasce no dia seguinte iluminando o céu, e ela permanece íntegra, mesmo diante da profunda tristeza que assola a todos após tamanha tragédia.

O romance conta com duas narrativas que dialogam entre si. Uma sob o ponto de vista de Gem, com aproximadamente 10 anos de idade, e a segunda com o ponto de vista, principalmente, de Clara e Archie Walcott, junto às demais personagens do romance. Tem-se então 36 capítulos, dos quais apenas 19 são numerados e intercalados com a narrativa de Gem, que funciona como uma linha perpassando a história do início ao seu final.

Observa-se também, na escrita de Nichols, uma contínua tentativa de resgate de memórias, assemelhando-se ao que hooks (1989) compartilha sobre sua experiência com a autobiografia:

A escrita autobiográfica foi uma maneira de eu evocar a experiência particular de crescer sulista e negra em comunidades segregadas. Foi uma maneira de recapturar a riqueza da cultura negra sulista. [...] O folclore negro sulista era a base da vida ao meu redor quando eu era criança; experiência esta que não mais existe em vários lugares onde um dia essa era a única vida da qual sabíamos. Capitalismo, constante mudança, assimilação de outros valores tem levado todos a uma rápida desintegração da cultura negra sulista ou em outros casos ao desgaste gradual dessa experiência (p. 158).¹¹

¹¹ Texto original: “Autobiographical writing was a way for me to evoke the particular experience of growing up southern and black in segregated communities. It was a way to recapture the richness of southern black culture. [...] Black southern folk experience was the foundation of the life around me when I was a child; that experience

A infância de Nichols teve muito do que vemos através dos olhos da personagem Gem. No ano de 1988, a autora admitiu que:

Muito da minha infância está em *Whole of a Morning Sky*. Eu estava lendo uma crítica sobre o livro e me perguntando se não teria sido melhor uma autobiografia completa. Eu acho que uma das dificuldades que encontrei com o romance, porque eu não estava sendo completamente autobiográfica... Eu estava sendo autobiográfica em larga escala, mas ao mesmo tempo criando personagens ficcionais também, vagamente baseados em pessoas que eu conheci. Então eu estava lutando com os dois mundos (WELSH, 2007, p.109).¹²

Entretanto, a estratégia de Nichols na escrita do romance pode ser, propositalmente ou não, favorável ao seu status como escritora. Tal posicionamento entre dois mundos, ficcional e autobiográfico, faz com que a escritora escape das ideias pré-concebidas de que a escrita produzida por mulheres negras é necessariamente autobiográfica, algo visto como reducionista, do ponto de vista de valor literário. Gina Wisker deixa clara essa relação:

Enquanto há muita autobiografia produzida por escritoras negras, Burford argumenta que isso em si pode ser uma limitação, que há uma arrogância perturbadora na suposição de que isso é tudo o que escritoras negras podem produzir: ‘o racismo implícito na presunção de que nós somos de alguma maneira não “sofisticadas” o bastante para ficção ou fantasia é desconcertante’ (Burford, p. 37). Ela argumenta que quando há mulheres negras trabalhando na publicação e na crítica, haverá apenas um filtro sobre a representação das experiências das mulheres negras e suas ficções; um filtro inevitavelmente enganoso (apud WELSH, 2007, p. 108).¹³

A autora, de fato, mudou-se da costa da Guiana para a capital, Georgetown, aos 8 anos de idade, fato que influenciou muito na escrita de seu único romance, que se passa, como sabemos, na Guiana da década de 1960. As profissões anteriores de Nichols, professora e jornalista, podem ter ajudado bastante na coleta de dados para a ficcionalização da Guiana

no longer exists in many places where it was once all life that we knew. Capitalism, upward mobility, assimilation of other values have all led to rapid disintegration of black folk experience or in some cases the gradual wearing away of that experience” (p.158).

¹² Texto original: “A lot of my childhood is in *Whole of a Morning Sky*. I was reading a review of the book and wondering whether it wouldn’t have worked better as a complete autobiography. I think that was one of the difficulties I found with the novel, because I was being completely autobiographical to a large extent, but at the same time, creating fictional characters too, based dimly on people I had known. So I was battling with the two worlds”.

¹³ Texto original: “While there is much autobiography produced by black women writers, Burford argues that this itself can be a limitation, that there is a staggering arrogance in the assumption that this is all black women writers can produce: ‘the racism implicit in the presumption that we are somehow not sophisticated enough for fiction or fantasy is staggering’ (BURFORD, p. 37). She argues that, until there are black women working in publishing and criticism there will only be a filter on the representation of black women’s experiences and their fictions; an unavoidable misleading filter”.

através de *Whole of a Morning Sky*, além de ela mesma ter vivenciado o período de que trata no romance. Segundo sua biografia na página do British Council, como pré-requisito à aquisição do diploma em Comunicação pela University of Guyana, a autora passou um período nos locais mais remotos do país, tempo suficiente para influenciar sua escrita e despertar-lhe o interesse nos contos locais¹⁴, mitos ameríndios e as antigas civilizações sul-americanas, como os astecas e os incas.

Para estudantes brasileiros, por exemplo, não se encontra muita bibliografia sobre a história do país. A temática ainda levanta debates e é tema para trabalhos de pesquisa recentes em solo brasileiro, como é o exemplo de Igor Cavlak, em seu recente trabalho *História Social da Guiana* (2016), fruto de uma pesquisa de pós-doutoramento, iniciada em 2014 e desenvolvida na *New York University*, a partir do projeto chamado “A Formação Transnacional da Guiana”. Segundo o autor, na apresentação de seu livro (disponível apenas em formato e-book), o trabalho surge da necessidade de uma apresentação introdutória sobre a história da Guiana, país que, como se sabe, faz fronteira com o Brasil, com o qual mantém algumas interações. O autor buscou inspiração no livro da brasileira Emilia Viotti da Costa, sobre a revolta dos escravos de Demerara, em 1823, “um grande marco na produção historiográfica da Guiana em língua portuguesa” (CAVLAK, 2016, l. 108).

A palavra Guiana, segundo Cavlak (2016), repousa numa expressão indígena que significaria “terra de muitas águas”.¹⁵ O mesmo autor escreve sobre o fato de a Guiana ter sido primeiramente colonizada pela Holanda, do fim do século XVI até o início do século XIX, sendo depois passada a soberania para a Inglaterra, até metade do século XX, quando conquistou a independência. Portanto, parte do passado da Guiana está registrado em holandês, o que dificulta o acesso a historiadores que não tenham domínio no idioma.

Julgo importante situar os possíveis leitores da obra no contexto histórico da Guiana. Para tal, destaco o parágrafo a seguir, que, de maneira resumida, traz os principais

¹⁴ No romance, há três capítulos que tratam das crenças populares da Guiana. Um deles, através da visão de Gem, que fala criaturas como o *Moongazer*, um ser agigantado que, como as demais criaturas místicas, aparece à noite, e fica a olhar para a lua; *the fair maid* (a qual podemos comparar à Iara, sereia da lenda indígena brasileira) e os *Jumbies*, cuja escrita se assemelha a *zombie*, que são espíritos malignos que não gostam de gentileza: você tem que tratá-lo mal para se safar de seu ataque mortal. No segundo capítulo, é narrada a experiência sobrenatural na infância de Archie, ao ter sido supostamente salvo de um raio que atingiu sua casa pelo espírito de sua mãe, já então falecida. No capítulo 3, temos a figura de uma “ole higue”, que pode também ser traduzida como “bruxa velha”, pela sua semelhança com o seu equivalente em inglês padrão: “Old hag”. O poeta guianense Mark McWatt, em seu poema *Ol’ Higue*, caracteriza com mais detalhes a criatura mística e seus hábitos, que, no romance, tem como disfarce diurno a doce Sister Bea. Acesse: <<http://paynterliterature.weebly.com/ol-higue.html>> (acesso em: 09 out. 2019) para ler o texto na íntegra.

¹⁵ Semelhantemente, a palavra Maceió, que dá nome à cidade onde esta pesquisa foi desenvolvida, é também de origem indígena e significa “paraíso das águas”.

acontecimentos políticos que marcaram os rumos da história do país. Cavlak (2016) escreve que:

Nessa abordagem se articulam as peculiaridades das contradições políticas guianenses, que geraram, ao longo do tempo, fortes movimentos de contestação à ordem vigente. Três exemplos são sintomáticos: 1) em 1763, estourou uma revolta escrava em Berbice, que levou à conquista de quase toda a colônia e à expulsão dos europeus. Sob a liderança de Kofi, Ankara e Ata, três escravos provavelmente oriundos da nobreza africana, se construiu um novo Estado negro, armando cerca de 3 mil combatentes, logo desbaratado pela repressão dos senhores brancos e pela divisão no seio dos insurgentes. Para alguns pesquisadores, uma revolta somente superada, em tamanho e complexidade, pelo Haiti em 1891; 2) em 1823, novo levante dos escravos se passou em Demerara, dessa feita arregimentando 12 mil cativos. Envolvidos nas noções de direito e na alfabetização proporcionada por missionários ingleses, produziram um contexto de entrelaçamento entre a rebeldia africana com as noções construídas pelo movimento cristão popular e indiretamente o operário inglês, um momento de junção entre duas grandes tradições dos subalternos de diferentes continentes. O contexto posterior marcaria todo o século XIX; 3) finalmente, em 1950, depois de décadas de desenvolvimento de importantes sindicatos, formou-se um partido de inspiração marxista que pautou a independência através do socialismo. Derrotado, plasmou de tal forma o imaginário político local que seus vencedores tiveram que se apropriar de seus símbolos enquanto afirmação ideológica, daí a “República Cooperativa” ser proclamada em 1970 (l. 230).

Podemos perceber, no parágrafo acima, que a história da Guiana por muito passou, apesar da pouca luz que foi dada a esses eventos de maneira geral. Um país jovem enquanto república, porém, tão antigo quanto o Brasil em termos de história. A obra de Nichols está em paridade com a história do seu país: cheia de nuances, vasta, porém, ainda pouco explorada em termos de estudos no Brasil. Entretanto, aprende-se muito sobre a Guiana através das páginas de *Whole of a Morning Sky*, em especial os últimos anos do país como colônia inglesa. Com sua escrita, Nichols conta a história de seu país das duas maneiras possíveis: a história cronológica e a história imaginada.

De acordo com a enciclopédia *Britannica*, atualmente, a maior parcela da população guianense é de descendentes de indianos, cujos ancestrais vieram ao país após o fim da escravidão por trabalhadores africanos, com a função de substituir a mão de obra destes nas plantações, considerada de alto custo pelos donos de fazendas. Cavlak (2016) relata que:

Aproximadamente 240 mil indianos chegaram na Guiana Inglesa no século XIX. Eram de extração muito baixa, das últimas castas ou párias em seus lugares de origem que, já com uma população considerável, não oferecia razoáveis condições de vida para esses indivíduos, convencidos de poder fazer uma vida melhor em outras paragens. As epidemias de fome que assolavam sua terra natal também contribuíram para essa fuga (l. 918).

Em segundo lugar, há os afro-guianenses, além dos ameríndios, numa porcentagem bem menor. Entretanto, num país tão etnicamente diverso, é inevitável o crescimento de raças mestiças, que ocupam o terceiro lugar em número da população da Guiana, fato fortemente ilustrado no romance, a que Archie irá se dirigir como “a melange of people of different races and different shades and mixture of races” (NICHOLS, 1986, p. 52). De acordo com o romance, a própria mãe de Archie tinha um pouco de sangue indiano e, talvez, um pouco de sangue ameríndio também.

Outros menores grupos étnicos também compõem essa grande variedade da Guiana, como é o caso dos portugueses e chineses, que vieram antes dos indianos para trabalhar nas *plantations*. No entanto, as más condições de trabalho mudaram esse quadro:

Entre os anos de 1838 e 1870, foram importados trabalhadores portugueses da Ilha da Madeira e chineses de Hong Kong, totalizando cerca de 25 mil pessoas. Diante das péssimas condições de trabalho, esses dois grupos imigraram para as cidades, buscando trabalhos no comércio e no artesanato para a sobrevivência. Buscou-se, então, mão de obra indiana, sobretudo das possessões coloniais da ilha de Java e na própria Índia continental (CAVLAK, 2016, l. 918).

Daniel Santiago Chaves Ribeiro, no prefácio do livro de Cavlak (2016), irá comentar sobre a situação periférica das Guianas diante dos seus vizinhos hispano-lusófonos e também a maneira tardia da sua formação sociopolítica. Diante dos dois séculos de descolonização das Américas, a sua descolonização ainda se encontra distante do tempo, além da distância cultural dos demais países da América do Sul, e da maior proximidade dos seus vizinhos caribenhos do norte, fatores que acentuam a distância entre esses contextos tão próximos geograficamente, porém, tão distantes em seus contextos históricos. O pensamento diaspórico está no cerne das Guianas, o que fica mais evidente na fala de Ribeiro (2016), que destaco a seguir:

Nem totalmente caribenhas, tampouco absolutamente sul-americanas. E meio amazônicas, meio marítimas: as Guianas, moldadas pelas diásporas e douradas em oportunidades para migrantes, conquistadores, trabalhadores e famílias, ainda são território franco para novas histórias e narrativas que terão seguramente espaço cativo nas narrativas sobre as mais ensolaradas terras da América do Sul (l. 190).

O foco desta dissertação será uma análise do romance da autora sob a ótica do pós-colonialismo e suas possíveis relações com o feminismo, feminismo negro, entre outras fontes

compatíveis, numa perspectiva interdisciplinar denominada de *border-crossing*¹⁶ (WELSH, 2007), devido ao caráter híbrido da obra de Nichols, que se concentra nos diversos encontros de fronteiras presentes na sua escrita, dentre eles a variação no uso de *creole* e inglês padrão, a prosa lírica nos capítulos não numerados e uma narrativa de cunho mais realista nos demais, etc., justificando a multiplicidade de leituras e campos teóricos na construção desta dissertação. No desenvolver da pesquisa, julguei de grande importância relacionar *Morning Sky* a poemas da autora que dialogam com a narrativa e suas críticas, que existem em maior número em comparação às do romance. No terceiro capítulo, a obra poética da autora será abordada com mais profundidade, no entanto, o romance será o elo com os poemas selecionados.

Whole of a Morning Sky traz um destaque maior às personagens femininas, cujas vidas estão, principalmente, voltadas ao casamento e, conseqüentemente, ao lar e à família, como se suas vidas tivessem sido construídas através de uma espécie de molde do que é ser uma mulher numa sociedade ainda colonial e “terceiro-mundista”. Tais atribuições dadas às mulheres não são isentas de luta, significação cultural e social. Será apontado no romance como as mulheres lutam constantemente para escapar a esses moldes, proteger seus corpos e encontrar algum prazer e alguma esperança de um futuro melhor, nem que seja para as gerações seguintes, em meio a situações diárias. A culinária e o contexto da cozinha também trarão diversas nuances que serão examinadas nesta pesquisa.

Irei problematizar, também, a versatilidade do narrador ao longo do romance. Temos o narrador geral, cujo tom lexical irá se aproximar da fala da personagem em destaque. Há também a narrativa dos capítulos paralelos não numerados, de Gem, na qual o narrador encontra-se em segunda pessoa e é possível uma leitura de elementos cinematográficos no romance.

No primeiro capítulo, trago uma breve discussão sobre colonialismo (Ashcroft, Griffiths e Tiffin [1998], McLeod [2000]), relacionando-a aos eventos do romance. Em seguida, irei trazer Christian (2007) e Mohanty (2017) para tratar da situação das mulheres caribenhas do “Terceiro Mundo” e como elas são apresentadas no romance, suas relações com o lar, a cozinha, o casamento e a família. Por fim, trago Brandão (1996) com a noção de “anti-mulher” na obra de Nichols, expandindo-a ao romance.

No segundo capítulo, irei tratar das experimentações narrativas de Nichols, com suporte teórico de Adorno e Benjamin, trazendo exemplos de alguns escritores que se

¹⁶ “Encontros na fronteira”, de acordo com Bellei (2000).

assemelhem à autora em forma e conteúdo, com destaque a uma comparação entre ela e a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, com seu conto “The Thing Around Your Neck”, da coletânea de contos de título homônimo, publicada em 2009. Proponho também uma leitura do romance com base em elementos do cinema, com o foco sobre o prazer visual (MULVEY, 2017) e o olhar oposicional de espectadoras negras (HOOKS, 2017).

Por fim, no terceiro capítulo, ofereço uma leitura sobre o paladar na obra de Nichols, com várias menções à obra poética da autora, com suporte teórico de Hall (2011), Brandão (2011), Almeida (2015) e Welsh (2018). Irei falar do uso das frutas como metáforas no romance e na obra poética da escritora, tratando *Whole of a Morning Sky* como o “pomar” da escrita “frutífera” de Grace Nichols, assemelhando-se a uma grande árvore na qual encontraremos os frutos ainda não amadurecidos, em forma de frutos-poemas ao longo de sua obra.

2 *WHOLE OF A MORNING SKY*: PÓS-COLONIALISMO E GÊNERO NO ROMANCE DE GRACE NICHOLS

*Declare independence
Don't let them do that to you
[...] Protect your language
Make your own flag
Raise your flag <higher higher>
Declare independence*

Björk (2007)

2.1 Teorizando sobre o Colonialismo

Whole of a Morning Sky traz um contexto de diversas lutas: a luta de uma nação por melhorias na qualidade de vida para sua população; a luta diária dentro dos lares das mais diversas personagens em relação a si mesmas, seus familiares e pessoas próximas. Dessa forma, em seu primeiro e único romance, Grace Nichols remonta sua infância e a história de seu país de origem, a Guiana, nos anos que antecederam a conquista da independência do império britânico.

Esse tema é bastante explorado na obra de escritores oriundos de antigas colônias, como destaca Sarah Lawson Welsh (2007), na seção sobre *Whole of a Morning Sky*, em seu livro intitulado *Grace Nichols*:

Na ficção caribenha, assim como na poesia, exemplos do uso do tropo da infância e a forma bildungsroman surgem em abundância. Alguns críticos argumentam que essa efusão de romances da infância e escrita semi-autobiográfica é um componente lógico de nacionalismo literário e emergência de um cânone das Índias Ocidentais nos anos próximos à independência do Caribe. Outros, notavelmente, Frederic Jameson, tem argumentado que tais textos funcionam em maneiras mais específicas como alegorias nacionais,¹⁷ refletindo o crescimento e desenvolvimento não somente de suas protagonistas individuais, mas também de suas coletividades nacionais (p. 106).¹⁸

¹⁷ O termo adquiriu notoriedade no ensaio de Frederic Jameson: *Third World Literature in an era of multinational capitalism*. O autor argumenta que: “o que todas as produções culturais do terceiro mundo têm em comum e o que as distingue radicalmente são formas culturais análogas no primeiro mundo e que todos os textos do terceiro mundo são [...] alegóricos e num modo muito específico: eles devem ser lidos como eu irei chamar de alegorias nacionais, mesmo quando, ou como devo dizer, particularmente quando, suas formas se desenvolvem a partir de maquinarias ocidentais de representação, como o romance” (JAMESON, 1986, p. 67 apud WELSH, 2007).

¹⁸ Texto original: “In Caribbean fiction, as well as in poetry, examples of the use of the trope childhood and the bildungsroman form abound. Some critics argue that this outpouring of novels of childhood and semibiographical writing is a logical component of literary nationalism and the emergence of a West Indian literary canon in the years of independence in the Caribbean. Others, notably Frederic Jameson, have argued that such texts function in more specific ways as national allegories, reflecting the growth and development not just of their individual protagonists but also of their national collectivities”.

Whole of a Morning Sky pode ser lido das duas maneiras expressas na citação anterior – bildungsroman ou romance da infância – ao ponto de a Guiana quase nunca ser citada nem mesmo em textos que teorizam os processos de descolonização de países do Caribe anglófono. McLeod (2000) levanta os três períodos no que concerne ao império britânico. O primeiro deles diz respeito a quando as colônias norte-americanas declararam independência, no fim do século XVIII, para se tornarem mais tarde os Estados Unidos da América. O segundo, em nações como Canadá, Austrália, Nova Zelândia e África do Sul, onde houve grande ocupação europeia, seguida de frequente desocupação e destruição dos povos indígenas dessas terras. O terceiro período de descolonização ocorreu nas décadas que seguiram à Segunda Guerra Mundial. Ao contrário das nações do segundo período, os territórios colonizados do sul da Ásia, da África e do Caribe não se tornaram destino de migração europeia em massa. A independência desses países se deu, frequentemente, como consequência do nacionalismo anticolonial local e dos conflitos militares.

A Guiana se insere no terceiro período da descolonização do império britânico, que coincidiu com a perda do status de potência econômica mundial após a Segunda Guerra Mundial, enquanto os Estados Unidos da América e a União Soviética se tornaram superpotências militares no mundo pós-guerra, cujas influências são trazidas pela autora, no romance, através de suas personagens. Um bom exemplo pode ser visto na fala de Conrad, “an extremely tall man in his early fifties” (NICHOLS, 1986, p. 6), amigo dos Walcotts, sobre um dos candidatos ao governo guianense e influências estrangeiras no país:

Winning elections and carrying a country to independence is two different things, buddy. You think the English people ‘tupid? Let them play ‘tupid nuh, and they going have the Americans in their backsides. Look, neither Britain nor America going stand back and see the Russians take over this country. After all, is in their own interest. Cuba was a mistake, as far as America concerned, and they not going to make it happen again. Another Cuba in the Caribbean! Impossible man (NICHOLS, 1986, p. 70).

Segundo McLeod (2000), “[o] império britânico estava se tornando cada vez mais custoso de se administrar e foi economicamente sensato entregar a dispendiosa administração colonial aos seus povos, estivessem os povos colonizados preparados [...] ou não para a mudança de poder” (p. 10).¹⁹ No romance, a autora ilustra bem o clima conflituoso entre diversas esferas da população da Guiana e como elas se encontravam divididas entre os que

¹⁹ Texto original: “The British Empire was becoming increasingly expensive to administer, and it made economic sense to hand over the costly administration of colonial affairs to its people, whether or not the colonized peoples were prepared [...] for the shift of power”.

queriam e os que não queriam a independência do país. Por exemplo, no lar dos Walcotts, havia Archie, que era contra a independência, enquanto sua filha mais velha, Dinah, era a favor, como mostra o seguinte trecho de *Morning Sky*: “[...] well, I choose a bad time to move to this place,’ he [archie] admitted to Clara, rubbing his forehead, ‘I tell you, when the British pull out of here, it’s going to be hell to pay’” (p. 105), ao que Dinah rebate consigo mesma: “The British, the British [...] he’s a colonialist” (p.105).

Welsh (2007) traz a perspectiva da feminista jamaicana Patricia Duncker no que diz respeito à singular originalidade do romance, assim como sua fundamental importância para o que a escrita de Nichols representa:

O que é de fato original em *Whole of a Morning Sky*, de Grace Nichols, não é o método, nem o estilo ou as perspectivas implícitas da escritora, mas o material em si. E esse é um fator que emerge repetidamente na escrita por mulheres asiáticas e mulheres negras afro-caribenhas. Essa história, simplesmente, nunca foi contada (WELSH, 2007, p. 107).²⁰

Assim, o romance de Nichols está inserido na perspectiva do pós-colonialismo.

Julgo de grande importância reunir as posições de alguns teóricos sobre um termo que estará no centro das discussões deste trabalho em seus diversos desdobramentos. Estou falando aqui do colonialismo. Para Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1998), em *Key Concepts in Post-Colonial Studies*,

[...] o termo colonialismo é importante na definição da exploração cultural que se desenvolveu com a expansão da Europa ao longo dos últimos 400 anos. Apesar de que muitas civilizações mais antigas possuíam colônias, e apesar delas terem percebido suas relações com elas como sendo uma de *imperium* central em relação à periferia de culturas provinciais, marginais e bárbaras, um número crucial de fatores entrou na construção das práticas pós-renascentistas de imperialismo (p.45-46).²¹

Os autores citam Edward Said para salientar que colonialismo e imperialismo são dois conceitos que dialogam entre si, porém, não são sinônimos. O autor argumenta que imperialismo significa a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominador

²⁰ Texto original: “What is really original in Nichols’ *Whole of a Morning Sky* is not the method, nor the style, nor the writer’s implicit perspectives, but the material itself. And this is a factor which emerges again and again in writing by Asian and Afro-Caribbean Black women. This story has – quite simply – never been told”.

²¹ Texto original: “The term colonialism is important in defining the specific cultural exploitation that developed with the expansion of Europe over the last 400 years. Although many earlier civilizations had colonies, and although they perceived their relations with them to be one of a central *imperium* in relation to a periphery of provincial, marginal and barbarian cultures, a number of crucial factors entered into the construction of the post-Renaissance practices of imperialism”.

no controle de um território distante, ao passo que o colonialismo é tido como uma quase consequência do imperialismo; é o implante de instalações em território distante.

McLeod (2000) nos atenta ao fato de que o termo colonialismo “tem carregado diferentes formas e tem engendrado diversos efeitos ao redor do mundo, porém devemos ser quanto mais precisos melhor quando, definindo seu significado” (p. 7),²² o que nos leva a pensar que as práticas coloniais foram as mais diversas e trouxeram efeitos diferentes para diferentes contextos onde já se estabeleceram tais sistemas, resultando em diferentes práticas de descolonização.

O mesmo autor expande a definição de colonialismo apresentada inicialmente, desmascarando o caráter comercial de tal prática:

Colonialismo foi primeiramente parte de expedições comerciais das nações do ocidente, que se desenvolveu no início do século XVII e final do século XVIII. [...] Era uma atividade comercial lucrativa, trazendo riquezas para o ocidente através da exploração econômica do outro. Consequentemente, colonialismo e capitalismo compartilham uma relação de apoio mútuo (MCLEOD, 2000, p. 7).²³

Nichols, em seu romance, reconstrói a maneira como as estratégias coloniais geraram conflitos entre as maiorias étnicas da Guiana, os indianos e os africanos. Era de interesse do “Mother Country”, ou seja, do Reino Unido, manter os “nativos”²⁴ ocupados com o desacordo violento entre os povos, enquanto os colonizadores apenas colhiam os frutos da produção dos trabalhadores, não importando de qual raça²⁵ fossem, contanto que o produto final lhes fosse entregue; no caso da Guiana, o açúcar.

Dinah, aos seus 19 anos, filha mais velha dos Walcotts, durante uma conversa instigante com seu quase namorado, Hartley, indaga sobre a incapacidade de seu povo de unir-se com a nação e caminhar para o desenvolvimento do país:

²² Texto original: “Colonialism has taken different forms and has engendered diverse effects around the world but we must be as precise as we can when defining its meaning”.

²³ Texto Original: “Colonialism was first and foremost part of the commercial venture of the Western nations that developed from the late seventeenth and early eighteenth centuries. [...] [it] was a lucrative commercial operation, bringing wealth and riches to western nations through the economic exploitation of others. [...] Hence, colonialism and capitalism shared a mutually supportive relationship with each other”.

²⁴ É importante salientar o sentido que tem a palavra “nativo” quando associada ora ao colonizador ora ao colonizado. Brah (1996, p. 623) explica que, nas colônias, o “nativo colonial” era inferiorizado, enquanto o “nativo metropolitano” da Grã-Bretanha é construído como superior.

²⁵ O conceito de raça deve ser utilizado com certo cuidado. Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1998, p. 205) nos adverte que “raça é um fenômeno mais cultural que biológico; o produto de processos históricos e não de diferenças físicas geneticamente determinadas”.

‘Everything is race. If everyone get promotion in the Ministry, is because of race. The East Indians for Mohabir because he’s East Indian. The black people for Atwell because he’s black. The Portuguese and coloured people for Ferreira, because he’s Portuguese. People don’t seem to be looking at what the party stands for’ (NICHOLS, 1986, p. 80).

Claro que não estão preocupados com o partido, porque ainda não foi amadurecido, na mente dos guianenses, que a situação, na qual eles se encontram, é parte da estratégia colonizadora. A nação, ainda dependente e imatura em suas estruturas políticas, não reconhece, na união das diferentes etnias e classes, o progresso e uma possível desarticulação das ações das nações cujos poderes político e econômico sobrevoam essas tensões populares como uma “águia”, que

[...]
has turned full circle
again
swooping on a revolution’s
remains
winging bullets/burgers/
hot rescues
in the claws of its rein
(NICHOLS, 1984, p. 54)²⁶

Trago a referência de um poema da própria autora, que trata do fim do Governo Revolucionário Popular de Granada com a invasão dos Estados Unidos, simbolizada pela águia que dá título ao poema. Os EUA aqui representam as nações que fomentam a desestabilidade de países como a Guiana, por meio de estratégias indiretas, a fim de depois reaparecerem com ajuda direta, tomando status de salvadores.

No romance, o nacionalismo na Guiana ainda encontra-se dando seus primeiros passos, fato comum no mundo não europeu, como é o caso do Caribe, devido à recente conquista da independência dos países desse território. Por outro lado, o Ocidente encontra-se submerso no pós-nacionalismo, cuja ideia funciona sob outra perspectiva em contextos colonizados, o que fica mais claro quando Mignolo (2017) argumenta que:

O pós-nacional é uma expressão ocidental que transmite o sonho do fim das fronteiras do Estado-nação e que abre as portas para o livre-comércio. Entretanto, no mundo não europeu, o pós-nacional significa a afirmação de uma identidade que precedia o nascimento do nacionalismo na Europa e sua dispersão pelo mundo. O nacionalismo é uma das formas de identificação que estão enfrentando as forças homogeneizantes da globalização. A globalização tem dois lados: o da narrativa da modernidade e o da lógica da colonialidade. Essas narrativas engendram respostas

²⁶ Do poema “So the Eagle”.

diferentes: algumas estão sendo descritas aqui como desocidentalização, e outras como descolonialidade. O pós-nacionalismo no Ocidente significa o fim do nacionalismo, enquanto no mundo não europeu significa o começo de uma nova era na qual o conceito de nacionalismo serve para reivindicar identidades como base da soberania estatal (p. 3).

Talvez a jovem Dinah não saiba que o que está em jogo é uma matriz colonial de poder, que surgiu, inicialmente, da necessidade de uma estrutura duradoura de administração e controle, que significa que os atores e as instituições que construíam o jogo também estabeleciam suas regras, sobre as quais as lutas para o poder decisório se desdobrariam. Os africanos e os indígenas estavam excluídos desse poder. Diante desse momento de crise, raça é o único fator que permanece fixo e imutável na mente da população; fator que une as pessoas em seus interesses políticos. Mignolo (2017, p. 5) diz que o fundamento histórico da matriz colonial do poder foi teológico: a teologia cristã é responsável por marcar no sangue a distinção entre cristãos, mouros e judeus. Os cristãos conseguiram expulsar os povos indesejáveis e converter os remanescentes em sua religião por volta de 1492, ao passo que a configuração racial entre o espanhol, o índio e o africano começou a tomar forma no Novo Mundo. No século XVIII, o sangue como marcador de raça/racismo foi transferido para a pele. Em *Morning Sky*, tal implicação ainda é eficaz no controle das populações “nativas” pelo interesse das nações dominantes, que as enxergam apenas como mão de obra, enquanto raça ainda é um fator de identificação política para o povo colonizado, ainda preso aos nós arrojados do colonizador.

Hartley, jovem funcionário público do governo, com fortes aspirações marxistas, explica o que chama de “old colonial story”:

They've done a good job of divide and rule, the British. [...] Keep the native occupied with strife. Keep them suspicious of one another while we walk off with the cake. It's old colonial story. You only have to look at our history to see how the whole labour force was divided up. When the African workers, after slavery, wanted more for their labour, the planters had a cheap supply of workers from India to turn to. Don't forget the British were in India at the time. They talked about “unreliable African labour” and “reliable Indian labour” while exploiting the East Indians and setting them in competition against Africans (NICHOLS, 1986, p. 80).

Temos acima um exemplo das estratégias de manipulação do colonizador que mantém os colonizados em estado de alienação, o que é favorável à manutenção das estruturas de opressão impostas a esses povos. Porém, Hartley, em concordância com Dinah, enxerga na união das classes trabalhadoras a estratégia de subversão do poder imposto pelo sistema colonial: “Indian Sugar workers, black bauxite workers, rice farmers, they all have to come

together in a united front’, said Hartley. ‘As Marx maintained, you can’t fight the capitalism with a divided labour force’ (NICHOLS, 1986, p. 81).

2.2 As personagens femininas e suas lutas diárias

Grace Nichols, segundo Welsh (2007, p. 86), é considerada uma “escritora através de dois mundos”, pelo fato de sua escrita refletir, tanto na obra poética quanto no romance, a dualidade de pertencer (ou não) a dois mundos e fazer deles seu lar; no caso da Guiana, sobre a qual sua obra irá tratar, predominantemente, e a Inglaterra, contexto onde produz seu trabalho e vive atualmente. Essa duplicidade de pensamentos se estende a diversos níveis na obra da autora, como, por exemplo, a narrativa dupla em *Morning Sky* e também um conceito que, inicialmente, julguei digno de nota e dentro da narrativa, devido às diversas nuances trazidas pela autora em relação às suas personagens femininas: a dupla colonização da mulher.

McLeod (2000) traz a origem do termo “dupla colonização”, um conceito que aparece em diversas leituras que relacionam o pós-colonialismo e o feminismo. O autor desenvolve:

Kirsten Holst Petersen e Anna Rutherford usaram a frase “uma dupla colonização” para se referir às maneiras nas quais mulheres tem simultaneamente vivenciado a opressão do colonialismo e do patriarcado. Na introdução do volume editado *A Double Colonization: Colonial and Post-Colonial Women’s Writing* (Dangaroo, 1986), Peterson e Rutherford argumentam que o colonialismo celebra conquistas masculinas [...]. Assim, a frase “uma dupla colonização” se refere ao fato de que mulheres são colonizadas duas vezes – pelas realidades e representações colonialistas e pelas patriarcais também (p. 175).²⁷

O autor reúne diversos estudos que tratam dessa questão e a aplicabilidade do termo se dará de diferentes formas e contextos, podendo, inclusive, “afetar mulheres de *ambas* as culturas colonizadas e colonizadoras em diversas maneiras” (MCLEOD, 2000, p. 175).²⁸ A ideia de dupla colonização se assemelha ao que Wisker (2000) nos traz a respeito da existência diaspórica de escritoras negras do Reino Unido. Para a autora, “em diversas maneiras a diáspora é efetivamente uma dupla expropriação para as mulheres, envolvendo opressão

²⁷ Texto original: “Kirsten Holst Petersen and Anna Rutherford have used the phrase ‘a double colonization’ to refer to the ways in which women have simultaneously experienced the oppression of colonialism and patriarchy. In the ‘Foreword’ to their edited collection *A Double Colonization: Colonial and Post-Colonial Women’s Writing* (Dangaroo, 1986), Peterson and Rutherford argue that colonialism celebrates male achievements [...]. Thus the phrase ‘a double colonization’ refers to the fact that women are twice colonized – by colonialist realities and representations, and by patriarchal ones too”.

²⁸ Texto original: “[the double colonization] affects women from both the colonized and colonizing cultures in various ways”.

colonial e expropriação e subjugação das mulheres pelos homens” (p. 277).²⁹ Isso nos faz pensar, de fato, sobre múltiplas colonizações, em vez de dupla. Quando se trata de colonialismos, devemos levar em consideração os diferentes processos e contextos nos quais determinadas práticas se estabeleceram.

O colonialismo, inclusive, pode atuar sobre desde o que é escrito até o que é publicado das obras de escritoras caribenhas. Christian (2007) nos fala da categorização da mulher negra como algo homogêneo, que inclui as caribenhas como se fossem iguais, unicamente, por serem negras, quando, na verdade, há diversas distinções entre as diversas instâncias das escritoras oriundas desses contextos. Esse fato é criticado pela autora, sendo ela mesma de origem caribenha, ao não se sentir representada e entender que sua voz foi roubada por escritoras/editoras afro-americanas, o que nos remete ao texto de Mohanty (2017) quanto à colonização do discurso das mulheres terceiro-mundistas pelas mulheres brancas do Ocidente, que as unificam em uma única categoria. Tendo isso em mente, evitamos cair nas malhas de apresentar uma leitura essencialista de determinada instância. Portanto, é importante discutir os conceitos existentes dos discursos colonialistas e como eles se articulam a partir de estereótipos sobre determinado grupo, nação, raça, gênero etc., a fim de desconstruí-los.

A palavra *woman* é uma constante tanto nos títulos quanto nos temas na vasta obra poética de Grace Nichols, começando pelo seu primeiro título *i is a long memoried woman* (1983), seguido por *The Fat Black Woman's Poems* (1984) e *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989). Não é objetivo desta dissertação definir “mulher” como sendo uma categoria única de análise, o que vai na direção contrária do pensamento da teórica Chandra T. Mohanty (2017), no tocante à representação da mulher, oriunda do “Terceiro Mundo”, como sendo de uma homogeneidade superficial que lhe tem sido atribuída principalmente pelo discurso feminista ocidental, no qual há uma clara colonização do discurso produzido por esse grupo sobre outros.

Mohanty (2017) argumenta que:

Por “mulheres” como categoria de análise refiro-me ao pressuposto crucial de que todas nós do mesmo gênero, através das classes e culturas, estamos de alguma forma socialmente construídas como um grupo homogêneo que pode ser identificado antes do processo de análise. A homogeneidade das mulheres como um grupo é produzida não com base na essência biológica, mas numa universalidade sociológica e antropológica secundária (p. 317).

²⁹ Texto original: “In many ways the diaspora is effectively a double dispossession for women, involving colonial oppression and dispossession, and subjugation of women by men”.

Se assim o fosse, seria o mesmo que dizer que todas as mulheres, através de uma análise feminista, são caracterizadas como grupo específico, cujo denominador comum é a opressão compartilhada. Temos que levar em conta, segundo hooks (2017), que “o conceito ‘Mulher’ apaga a diferença entre contextos sócio-históricos específicos, entre mulheres definidas precisamente como sujeitos históricos, em vez de sujeitos psíquicos (ou não sujeitos)” (p. 497).

Webhofer (1996), sobre *i is a long memoried woman*, argumenta que

Nichols não fala apenas por si mesma, mas por toda mulher (negra). Referindo-se ao “i” minúsculo do título (na primeira edição), Jan Montefiore clama que os poemas de Nichols *não são a expressão de um eu lírico transcendente, mas uma recriação da história coletiva da experiência de desarraigamento por mulheres africanas*. A poeta visiona uma solidariedade espiritual entre as mulheres – africanas e de todas as partes do mundo: sua mulher negra atinge comunhão espiritual com mulheres de outras culturas e épocas, obtendo sabedoria e força de uma consciência feminina coletiva (p. 28).³⁰

Essa mulher de inúmeras facetas é uma constante no trabalho de Grace Nichols e irá perpassar toda a sua obra poética. Não poderia ser diferente em seu romance de 1986, no qual há um retrato das várias vidas de mulheres recriadas a partir do olhar sensível de uma filha daquela terra, a Guiana, ponto de encontro de diversos movimentos globais, oriundos da África, como o da heroína de seu primeiro volume de poesia, da Índia, entre outros grupos, que fazem parte da memória da escritora e compõem também sua identidade caracterizada pelo pluralismo. Aqui, podemos fazer uma ponte com o que a autora disse em entrevista ao *The Guardian*, sobre uma cobrança das pessoas em escrever sobre as realidades de ser negra, o que ela considera reducionista em relação às multitudes que a habitam e criam vozes diversas a partir da sua escrita, como destacado na fala abaixo, traduzida por Brandão (2005):

[...] “Como se houvesse apenas uma realidade. Como se eu fosse mais negra do que mulher, ou mãe, ou poeta.” [Nichols] rejeita essa separação de partes da sua identidade. “Recuso-me a ser controlada dessa forma. Sou todas essas coisas e não apenas uma.” Ela considera-se uma ‘pessoa caribenha’ com tudo que isso implica [...] O problema, diz ela, é que “quando se trata de mulheres negras, o que as pessoas querem é sempre uma história e nunca a da mulher negra [...] Seria esse o meu objetivo, as realidades das mulheres negras? Tenho que ser controlada dessa maneira? [...] Tenho que me sentir livre para escrever sobre tudo o que eu quiser. A

³⁰Texto original: “Nichols speaks not just for herself but for every (black) woman. Referring to the lower case “i” of the title (in the first publication), Jan Montefiore claims that Nichols’s poems *are not the expression of a transcendent poetic ego but the recreation of the collective history of African women’s experience of deracination* (224). The poet envisions a spiritual solidarity among women – African and from all parts of the world: her black woman reaches out in spirit-bonding to women of other cultures and epochs, drawing wisdom and strength from a collective female consciousness”.

poeta que sou é a mulher em mim, com todas as suas possibilidades, tentando fazer-se ouvir”.³¹

As mulheres de *Whole of a Morning Sky* são fortes, batalhadoras e muito autênticas. Dentro desse coletivo “mulheres” há diversas ramificações. Há esposas, viúvas, mulheres jovens, idosas, pré-adolescentes. Algumas sofrem violência doméstica enquanto há quem viva sob constante ameaça, encontrando meios de se impor e não sucumbir a esse mal. São mulheres que encontram, em meio às adversidades, a luta pela manutenção de seu lar após a morte do companheiro, e até, na aparente banalidade dos afazeres domésticos, um motivo para sorrir e encontrar algum prazer de ser o que é: uma mulher.

Porém, não é só de comunhão e paz que se faz a escrita de Grace Nichols. A ironia, a acidez e a crítica a modelos hegemônicos de beleza, feminilidade e até mesmo força feminina são sempre postas à prova na sua obra. Clara Walcott, uma das personagens centrais de *Whole of a Morning Sky*, a quem podemos associar à imagem da mãe da própria escritora, ao ler alguns poemas presentes em outros trabalhos, foi a primeira a levantar a campanha para si mesma de que “a woman needed time alone to regain her equilibrium”, após os afazeres domésticos.

Seus momentos de quietude não eram isentos de reflexão, lembranças do passado e, de certa maneira, escárnio para determinadas situações, como visto na citação que segue:

Sometimes, when she didn't have the cloth covering her eyes from the light, she'd let her gaze follow the darting movement of a small house lizard across the bedroom ceiling, a smile coming to her lips whenever she remembered the story of that white lady who was driven back to live in England because she couldn't stand the sight of those little crocodiles in the ceiling (NICHOLS, 1986, p. 85).

A minha leitura do fragmento acima dialoga com as pressuposições sobre a mulher terceiro-mundista a partir do olhar das mulheres ocidentais de acordo com Mohanty (2017). Ao que Clara poderia responder que: Ok, segundo vocês mesmas, somos sexualmente reprimidas enquanto do gênero feminino e, por sermos do Terceiro Mundo, somos ignorantes, pobres, sem escolaridade, presas às tradições, religiosas, domesticadas, voltadas para a família, vitimizadas etc., enquanto vocês se autorrepresentam como educadas, modernas, com controle sobre os corpos e as sexualidades, e com “liberdade” para tomar as próprias decisões. Entretanto, têm medo de algo insignificante, como uma lagartixa no telhado de casa. A personagem pode estar atenta às diferenças do que é ser uma mulher em diferentes contextos

³¹ “Free Verse”. In: Entrevista com Grace Nichols. *The Guardian*, quarta-feira, 16 out. 1991.

(Inglaterra e Guiana) e a imagem da senhora com medo dos “pequenos crocodilos” pode ser vista como uma metáfora para o choque de mulheres ocidentais com a realidade das mulheres “terceiro-mundistas”, com a qual não consegue lidar e retorna para o seu lugar de origem e de fala.

Em seu lar, como mãe, esposa e dona de casa, Clara Walcott também cria seus próprios mecanismos de fuga das amarras que lhes são impostas. Diante do título do seu marido, o de diretor da escola local, um cargo de mediação cultural, a personagem pode ser vista como inferior em importância, em relação à cultura. No entanto, a cultura não pertence ao sexo masculino. A ideologia de sociedade patriarcal que exerce a colonização dos povos da Guiana e de outras nações é responsável pela referência de opressão e inferiorização das mulheres. O dia a dia de Clara nos revela, entretanto, o imenso valor cultural de suas atividades diárias.

Ortner (2017) fala sobre a culinária e sua universal atribuição como função feminina:

Na esmagadora maioria das sociedades, a culinária é trabalho feminino. Não há dúvida de que isso se origina de considerações práticas – desde que a mulher deve permanecer no lar com o filho, é conveniente para ela desempenhar o trabalho doméstico nele. Porém, se é verdade, como Lévi-Strauss (1969b) afirmou, que transformar o cru no cozido pode representar, em muitos sistemas de pensamento, a transição da natureza para a cultura, teremos, portanto, a mulher associada a este importante processo de culturação, que poderá, facilmente colocá-la na categoria, prevalecendo sobre a natureza (p. 110-111).

Entretanto, Welsh (2018) nos traz outro olhar sobre a cozinha em contextos caribenhos, em especial, indiano-caribenho. Segundo a autora, “a cozinha é muito um espaço feminino, proporcionando um espaço longe dos homens”, trazendo um uso positivo desse espaço gendrado na negociação de uma agência feminina da ficção de autoria feminina caribenha. Em *Morning Sky*, temos exemplos de como a culinária atua no romance:

Clara spent a big part of the morning cooking. Though she hated the headache of having to think up what to cook every day, she enjoyed the act of cooking and was totally consumed by it, surrounded by bowls and brown paper bags and spices and vegetable skins. Her favourite dish was fufu, green plantains boiled and pounded into a smooth, slightly sticky firmness, accompanied by a luscious beef curry. [...] embodying at once all the diverse ingredients of her culture in this act of pouiding fufu. Clara would pause to sip from a cup of imported English Red Rose tea (NICHOLS, 1986, p. 83-84).³²

³² “Me mudder pound plantain mek fufu/ Me mudder catch crab me caloloo stew” (NICHOLS, 1989, p. 44) Destaco os versos do poema “Wha Me Mudder Do”, do volume de poesia *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, no qual a persona poética, em total uso do crioulo guianense, descreve os feitos de sua mãe, dentro e fora do lar, dentre os quais, o prato fufu, coincidentemente (?) o prato favorito da personagem Clara, em *Morning Sky*.

Nessa passagem, temos uma multitude de elementos que remetem aos diversos lugares presentes nesse seu elaborado e tradicional prato. Fufu é prato de origem africana levado a diferentes partes do mundo a partir dos deslocamentos de povos africanos. A população da Guiana é bastante diversa, resultado de vários movimentos de povos, principalmente da África e Índia. A diversidade do povo guianense se reflete de muitas formas no romance. Dentre elas, na culinária, e temos Clara, uma mulher negra, como mediadora dessas diferentes origens.

Simbolicamente, em um ato corriqueiro como é o de cozinhar para a maioria das mulheres, vemos ocorrer um grande acontecimento cultural. Clara, uma dona de casa, tem em suas mãos os elementos das culturas que montam a origem de seu povo guianense: África, Índia e Reino Unido. Notemos a importância de cada elemento em determinado prato. África (fufu) e Índia (curry) estão no prato principal, nos ingredientes, no processo, enquanto Inglaterra é representada apenas por um item importado, sem um papel de destaque na composição, deixando, assim, clara a importância que a personagem dá aos componentes da sua cultura em diferentes níveis.

Pequenas revoluções acontecem nos lares todos os dias, e Nichols, com sua escrita, parece nos acordar para a mágica desses acontecimentos domésticos. Segundo Ortner (2017), a alta culinária tem uma relevância digna de nota:

É também interessante notar que, quando uma cultura (e.g. França ou China) desenvolve uma tradição de alta culinária – “real” culinária, opondo-se à cozinha doméstica e trivial –, os chefes são quase sempre homens. Assim, o exemplo repete que, na área da socialização, as mulheres desempenham conversões de baixo nível da natureza para a cultura, porém quando a cultura promove um nível alto das mesmas funções, este fica restrito aos homens (p. 111).

Sem espectadores ou um prêmio em vista, Clara faz da sua própria arte de cozinhar um espetáculo para si mesma e para um leitor curioso e atento aos detalhes do seu prato favorito.

As revoluções domésticas de Clara não param por aqui. O ritual de cozinhar não é seguido pelo ritual de limpar, como deve esperar seu marido, Archie, obcecado pelo controle das ações dentro e fora do seu lar

But after cooking and eating she didn't want to see the kitchen. She thought it was an insult to the stomach to think of clearing and washing up after enjoying good food and she had to keep reminding Archie of one of her old cousin's sayings: 'housework never done and I for one didn't come down to this earth to finish it (NICHOLS, 1986, p. 84).

A manipulação da linguagem faz com que Clara escape das imposições que lhe são feitas sob a condição de trabalhadora do lar. No exemplo acima, temos a personagem fazendo uso de um ditado proferido pela velha prima como algo de sua tradição, que irá validar seu desdém às obrigações domésticas diante do marido que lhe tenta impor ordem. Tal ditado é tão poderoso que irá ultrapassar os limites da ficção de Nichols e irá ecoar em muitos de seus poemas que surgiram antes e depois da publicação do livro. *Whole of a Morning Sky* (1986) foi publicado entre o lançamento dos volumes poéticos de Nichols, *The Fat Black Woman's Poems* (1984) e *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989), o que pode reforçar a relevância do apelido “romance poético”³³ que o trabalho adquiriu.

No volume de 1984, temos o seguinte poema, intitulado “Why shouldn't she?”:

My mother loved cooking
but hated washing up
Why shouldn't she?
cooking was an art
she could move her lips to
then the pleasure feeding the proverbial
multitude (us)
on less than a loaf
and two fishes

(NICHOLS, 1984, p. 56)

No poema acima, temos o primeiro eco da frase do romance, no qual a poeta ressalta o poder da arte culinária do dia a dia vista pelos olhos de sua mãe, que enxergava nessa atividade grande potencial artístico, uma vez que havia interação entre o corpo (*her lips*) e a obra de arte, uma metáfora do ato de mastigar a obra de arte. O “fazer-arte” da mãe, no poema, revela também a dificuldade que as mães, muitas vezes, encontram em alimentar uma família inteira (*the proverbial multitude*) em tempos de escassez.

No volume de 1989, encontra-se o poema “Grease”, que segue:

Grease steals in like a lover
over the body of my oven.
Grease kisses the knobs
of my stove.
Grease plays with the small
hands of my spoons.
Grease caresses the skin
of my table-cloth,

³³ Hoving (2001).

Grease reassures me that life
is naturally sticky.
Grease is obviously having an affair with me.

(NICHOLS, 1989, p. 3)

No poema citado, temos o amante com quem a personagem Clara adia seu encontro para depois de seu descanso, sobre o qual Brandão (1996) apresenta a análise:

Com esta imagem esquisita de gordura-amante, o poema é todo construído. Ela se apossa de tudo: dos acendedores do fogão, do cabo das colheres, da pele da toalha de mesa sem deixar coisa alguma livre. A gordura assume proporções de uma enorme cobertura, capaz de se apossar da vida daquela “dona-de-casa”. O poema termina da forma como começou, falando de gordura e amor, só que a gordura já não mais namora só o fogão ou as coisas em volta da cozinha (p. 19).

Tanto através de Clara, apoiando-se no ditado de sua prima, quanto pela mãe do primeiro poema e a dona de casa do segundo, Nichols revela a importância da escrita por mulheres, ao trazer à luz temas geralmente vistos como insignificantes trivialidades da rotina de donas de casa. No romance, temos uma menção a uma tradição oral feminina, que irá florescer em poemas que ganharam vida através da escrita de Nichols, o que revela também a conexão quase que de parentesco entre suas obras.

No início do romance, somos apresentados à vida rural em Highdam em todos os seus aspectos. A profusão de sentidos que a leitura proporciona pela descrição é magnífica: desde o olfato, “[...] in a way, Highdam expired the breath of raw life. The air was always saturated with the vapour of the salt water, and always there were many scents” (NICHOLS, 1986, p. 5), à visão, cujo ângulo preferido da autora são as janelas das duas residências dos Walcotts. Ainda em Highdam, temos:

In the mornings, Clara stood at the back window and watched the cows swimming across the water to graze the higher side of the pasture. Small boys held on the cowtails and were carried along with them. White gaulings, skimming the water for small fish, sometimes followed the swimming cows, swooping down on them to pick the ticks from their backs (NICHOLS, 1986, p. 9).

A essa passagem podemos atribuir aspectos de uma pintura em movimento, na qual as janelas servem de moldura para o leitor contemplativo através do olhar do personagem em questão, no caso acima, Clara Walcott, que mantinha uma relação especial com as mulheres de Highdam. Essas mulheres compartilhavam com Clara peixes, camarões que elas mesmas pescavam, já que essa era uma atividade desempenhada pelas mulheres do vilarejo: “The women tied their heads and hauled for shrimps in groups, standing waist deep in the water,

laughing and exchanging talk as the water moved between their legs like heavy brown silk, caressing their thighs and hips with voluptuous pleasure” (NICHOLS, 1986, p. 5).³⁴

De diversas maneiras, Clara fazia com que as mulheres da comunidade se sentissem especiais: seu olhar autêntico, o amarrar da saia nas pernas tal qual as outras mulheres, tirar piolhos de seus cabelos e até permitir que a chamassem pelo primeiro nome, em vez de Mrs. Walcott. Seu segredo era tratá-las sem distinção, algo que desagradava o marido Archie, o qual considerava inapropriada tal conduta da esposa. Para ele, seu ambiente profissional, sendo diretor da escola, proibia certas ações das professoras que eram também donas de casa, como ministrar aulas com os pés descalços, chamar os alunos por apelidos ou deixar a escola por instantes para irem às suas casas (aquelas que moravam nas proximidades) verem as panelas ao fogo, enquanto os alunos resolviam algumas somas.

Clara, como outras personagens, mostra certa ambiguidade quanto à sua personalidade, e isso fica mais claro quando observamos seus diálogos em diferentes contextos e para diferentes interlocutores. Quando fala com seu marido Archie, mesmo durante discussões, sua fala é mais próxima do inglês “padrão”, pois, assim, age de “igual para igual”. O que para Archie parece ser corriqueiro, para sua companheira é uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, talvez, um fardo, por manter-se em vigilância para não sucumbir à violência doméstica. Seu marido a condena por ser popular entre as pessoas do vilarejo, por sentar-se junto às mulheres e se permitirem tocar umas às outras; por construir um contexto de cumplicidade do qual ele jamais poderia fazer parte. Ele a condena por ser apenas uma dona de casa, quando não houve chances para que ela pudesse investir em seus sonhos, pois desistira de uma possível carreira de pianista para casar-se; como se o lar já não lhe atribuísse vários afazeres. Movido pela inveja, Archie dirigiu-se à esposa: “[...]‘what would you do if I was to hit you, eh?’ For he badly wanted to hit her. To slap her cheeks hard. To slap her for the lovely childhood she had and his empty one” (NICHOLS, 1986, p. 20). Em contrapartida, mantendo-se calma e de cabeça erguida, respondeu: “Make sure that whenever you hit me you do a very good job of it. [...] Make sure you don’t leave an ounce of strength in my body. Make sure that I can’t get up again, you hear” (NICHOLS, 1986, p. 20). Nessa fala, é evidente que a linguagem de Clara é o inglês padrão e não o local, crioulo guianense. A partir desses fragmentos, vemos que a maneira com a qual a personagem impõe

³⁴ O parágrafo tem elementos do poema *Those Women*, encontrado no volume *The Fat Black Woman’s Poems*, Nichols (1984).

seu discurso sobre o companheiro é o que o impede de agredi-la. Brandão (2008) descreve o posicionamento de Clara diante das ameaças de seu companheiro:

Sua defesa veemente mostra que ela não tem medo do que o patriarcado quer que as mulheres sejam, isto é, subservientes e submissas, além de aceitar a violência física e moral cometida contra elas. Sua resistência é o desafio à convenção e, portanto, ela exige respeito do marido (p. 107).³⁵

Bonnici (2000) elenca algumas estratégias de descolonização feminina, e, segundo outros autores citados por ele, a mais eficaz entre elas se concentra no uso da linguagem e da experimentação linguística (ASHCROFT et al., 1995; BONNICI, 1998c apud BONNICI, 2000, p. 16). Para Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1998):

O feminismo, como o pós-colonialismo, sempre se preocupou com as maneiras e a extensão em que a representação e a linguagem são cruciais para a formação da identidade e a construção da subjetividade. Para ambos os grupos, a linguagem tem sido um veículo para subverter o poder patriarcal e imperial, e ambos os discursos invocaram argumentos essencialistas ao postular formas de linguagem mais autênticas contra as que lhes são impostas (p. 102).³⁶

Em outras palavras, a linguagem pode ser um fator determinante para o posicionamento daquele que se sente no direito de dominar (Archie) e daquela que se recusa a ser dominada (Clara).

É uma verdade universalmente reconhecida que uma jovem solteira de 19 anos³⁷, “bright, lucky and nice to look at” (p. 57),³⁸ esteja em busca de um marido. Não é bem o que Dinah Walcott considera como verdade, exceto pelas características que ela enxerga em si mesma. Sua mãe, Clara, ao ter se casado aos 18 anos, apenas um ano a menos que a idade

³⁵ Texto original: “Her vehement defense shows that she is not afraid of what patriarchy wants women to be, i.e. subservient and submissive as well as accepting physical and moral violence committed against them. Her resistance is the defiance of convention and thus she demands respect from her husband”.

³⁶ Texto original: “Feminism, like post-colonialism, has often been concerned with the ways and extent to which representation and language are crucial to identity formation and to the construction of subjectivity. For both groups, language has been a vehicle for subverting patriarchal and imperial power, and both discourses have invoked essentialist arguments in positing more authentic forms of language against those imposed on them”.

³⁷ Referência ao primeiro parágrafo do romance *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, ao dizer que: “*It is a truth universally acknowledged that a man in possession of a good fortune must be in want of a wife*”, fortemente marcado pela ironia, uma característica austeana. Os casamentos estão no cerne da obra da escritora inglesa. Apesar da distância temporal separando Austen e Nichols, o tema ainda gera diversos desdobramentos dignos de nota.

³⁸ A descrição acima me remeteu à personagem da escritora inglesa Jane Austen, Emma, cujo nome dá título ao romance. Segue o primeiro parágrafo da obra: “Emma Woodhouse, handsome, clever, rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the blessings of existence and had lived nearly twenty-one years in the world with very little to distress or vex her” (AUSTEN, 2004, p. 771). Trago a referência devido ao protagonismo das mulheres nas obras de ambas as autoras.

atual de sua filha mais velha, confirma, através da aproximação da narrativa principal com o seu ponto de vista, as características de sua filha e, inevitavelmente, percebe o avanço entre a sua geração e a da filha: “And she was all three, cooly taking everything in her stride, amazing her mother who had slipped into marriage like a duck into the inevitable waters of life. What else was there to do in her time?” (NICHOLS, 1986, p. 58).

A personagem de Dinah assume o que talvez tenha sido o desejo das mulheres da geração de sua mãe, Clara, que, com orgulho, exclama que “my daughter is going to be somebody” (NICHOLS, 1986, p. 58), e os primeiros passos das mulheres de sua geração, diante da nação independente que a Guiana viria a se tornar anos à frente: escolhendo sua profissão, administrando seu próprio dinheiro, mesmo vivendo sob o mesmo teto de um pai (Archie) que desaprova sua conduta: “Archie remained silent. Ever since she had given up her teacher job he had developed this silence about her activities, a silence that acknowledged she had slipped beyond his control” (NICHOLS, 1986, p. 58). Importante frisar a escolha do verbo *slip* em ambos os trechos da narrativa principal do romance. A construção “slip into marriage” pode indicar uma atitude recorrente de uma cultura patriarcal de controle sobre as filhas, da qual Dinah não mais compartilha e que sua mãe não foi capaz de escapar. No entanto, a primogênita dos Walcotts irá direcionar seu “escorregar” para outro sentido; ela irá para além do controle que seu pai tenta exercer sobre ela, numa posição de elevação. O posicionamento de Dinah dialoga com Cixous (2017), ao salientar a importância de as mulheres romperem com os velhos circuitos. Segundo a autora, “[h]averá, para a mulher e para o homem, que expirar a velha relação e todas as suas consequências; pensar no lançamento de um novo sujeito, em vida, com des-familiarização” (p. 151).

Existe uma estreita relação entre os estudos pós-coloniais e o feminismo. Por isso, é importante ressaltar o papel das mulheres na sociedade pós-colonial da Guiana: em primeiro lugar, há uma analogia entre patriarcalismo/feminismo e metrópole/colônia ou colonizador/colonizado. De acordo com Du Plessis (1985), “[u]ma mulher da colônia é uma metáfora da mulher como colônia” (apud BONNICI, 2000, p. 15-16). Em segundo lugar, se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades coloniais, foi duplamente colonizada. A partir disso, deduz-se que, além da dominação do colonizador, há também a negação dos direitos iguais à mão de obra feminina, resumindo-a aos afazeres domésticos e/ou à submissão patriarcal.

O posicionamento de Dinah foi um gatilho para a inquietação dos pensamentos de sua mãe, Clara, agora dividida entre encontrar algum prazer em seu dia a dia como dona de casa e pensar no seu passado e em uma possível carreira profissional, interrompida pelo casamento.

So the afternoons, after the children had left for school and Dinah for work, saw Clara taking a shower to cool herself down, lightly sprinkling Mennens baby powder between the cleft of her young-looking breasts, sapping her head with Limacol (the freshness of a breeze in a bottle as the manufacturers called it), throwing herself into bed and covering her eyes from the glare of the light with a piece of cloth (p. 84).

No fragmento acima, enxerga-se uma tentativa da dona de casa de recompensar a si mesma pelo esforço do trabalho doméstico com um ritual em que os itens para sua realização são produtos de origem capitalista, sobre os quais o narrador, cujo foco narrativo está agora alinhado ao da personagem, parece satirizar o uso de tais produtos, que facilitam a vida e, ao mesmo tempo, aprisionam as mulheres no espaço doméstico, o que dialoga com Brandão (2005), sobre a persona poética e sua relação com a TV no poema “Looking at Miss World”: “Nichols marca a invasão da tecnologia na vida cotidiana das pessoas, algo que [também] fomenta o ócio [...]” (p. 104). A cena se passa como se Clara estivesse num comercial de TV, no qual as únicas espectadoras fossem suas tardes, durante momentos de quietude do lar.

Tais momentos de quietude nos revelam o ressentimento de Clara ao se ver diante da vida confinada ao lar, marido e filhos. O ritual de aromas capitalistas não é mais eficaz para desviar o pensamento da personagem do que teria, talvez, sido sua vida se tivesse seguido uma vida artística: “These days Clara’s thoughts kept drifting towards the musical career she thought she had sacrificed for marriage and children, and kept seeing a vision of herself in blue silk, hair swept up in a roll playing the piano to a large appreciative audience” (p. 84).

Divórcio não parece ser uma possibilidade real para as mulheres do contexto do romance, já que em momento algum da narrativa o fato o é mencionado. “My daughter is going to be somebody” reforça o fato de que o matrimônio é uma instituição falha e que não traz felicidade, principalmente para as mulheres. No caso de Clara, o casamento a transformou em alguém que ela não gostaria de ser, e vê em sua filha a possibilidade de um futuro que já em sua juventude tinha em mente: de mulher independente. As mulheres da geração de Clara que não se encaixam nesse “molde” estão fadadas a viver sem uma forma definida, ou seja, às margens da sociedade.

Em mais dois momentos, podemos ver em *Morning Sky* a relação das mulheres com a cozinha. No primeiro momento, ainda em Highdam, temos a seguinte cena:

At Highdam people visited Clara all the time. Sometimes, from the side of his platform window Archie could catch a glimpse of a dress tail disappearing up his backsteps. And when the wind blew he got a whiff of the provoking gales of kitchen laughter (NICHOLS, 1986, p. 24).

Percebemos que quando a narrativa menciona as pessoas que visitavam Clara, ela se refere às mulheres de Highdam, o que também era percebido por Archie ao ver de relance os vestidos das mulheres e ouvir as gargalhadas vindas da cozinha. É importante notar o riso aqui como uma das diferenças entre Highdam e Georgetown. Na capital, a cozinha de Clara é solitária. Diferente de sua antiga casa, onde havia riso e constante companhia, o aposento da atual residência dos Walcotts se tornou um ambiente de reflexão e devaneios de uma dona de casa que se vê dividida entre a vida que leva, como esposa, mãe e dona de casa, e uma vida diferente. Para Anne-Marie Houston (2005), “cozinhar juntas oferece às mulheres a oportunidade de conversar sobre suas vidas e discutir os problemas que estão enfrentando” (apud WELSH, 2018, n.p), e Clara, ao mudar-se para a cidade, sentiu-se desprovida dessa comunhão feminina, tão necessária para seu bem-estar.

Mrs. Ramsammy era uma senhora indiana que, anualmente, organizava o Deepavali, um festival hindu que celebrava o triunfo do bem sobre o mal. Vemos aqui uma relação diferente entre as mulheres e a cozinha. No contexto indiano-guianense do romance, a cozinha é um ambiente para cessar as brigas: “Later, she [Mrs. Ramsammy], her eldest daughter and her daughter-in-law made a silent truce and took to the kitchen” (p. 124). Mrs. Ramsammy era temida no Charlestown Yard por sua língua afiada. A única pessoa que não a temia era sua nora, Zabeeda, “a tall, thin girl with slightly protuding eyes” (p. 124), com quem sempre discutia violentamente.

Zabeeda, a nora da boca quente, é a decepção de sua sogra, que desejava uma esposa submissa para seu filho. Temos aqui mais uma tentativa de violência doméstica num dos diversos lares retratados em *Morning Sky*, e as personagens femininas trarão estratégias de como não sucumbir à agressão física que geralmente parte dos maridos ou de quem detém o poder. Zabeeda irá responder com violência a tentativas de abuso de seu marido: “Whenever her husband tried to beat her, Zabeeda would fight back, her wiry body clawing and scratching” (p. 124). A personagem irá também denunciar a todos os vizinhos os abusos que sofre de toda a família.

Entretanto, o ato de cozinhar trará a comunhão, mesmo que silenciosa, dessas mulheres que brigam entre si nos seus dias normais: “Still for Deepavali, festival of goodwill, they worked together in the kitchen, Zabeeda boiling rice in milk with raisins and making other sweetmeats and Mrs. Ramsammy and her daughter doing the main dishes” (p. 125). Além disso, o festival trará para o mesmo ambiente os diversos grupos étnicos que habitam o Charleston Yard, incluindo os Walcotts, que são afro-guianenses. No meu TCC, eu trouxe a linguagem como algo que irá ligar as personagens, mesmo diante da sua diversidade e das

suas diferenças culturais. É possível constatar também que a comida tem essa função apaziguadora e unificadora, desde o seu preparo na cozinha até o seu compartilhamento no festival de luz Deepavali, com os demais membros da comunidade

Ao longo da narrativa, somos apresentados a outras personagens, a exemplo de uma das vizinhas de Clara, Ivy Payne, uma mulher viúva que encontrou meios de ganhar a vida após a morte de seu marido. No romance, a personagem fez da culinária uma de suas fontes de renda. Mrs. Payne preparava e vendia *black puddings*, prato de origem europeia cuja receita viajou pelo globo até chegar ao Caribe, com os diversos movimentos de pessoas àquela localidade. A viúva também trabalhava como dançarina de *Calypso* e recebia apoio financeiro de seu namorado:

Today was Friday and she must hurry down to the abattoir before all the good runners and blood for her black pudding were sold out. She had taken up with the business ever since her husband had died four years ago, leaving her with the six children. After his death, she was forced to sell their Broad Street cakeshop and take up residence in one of the Ramsammy's rundown little houses in the Charlestown yard. She supported herself and children with the black pudding money and from what she made at her weekly Saturday night dances. She couldn't depend on her eldest son for anything, now that he had his own family. But she did get some extra help from her manfriend, Cyril (p. 92-93).

A sociedade patriarcal vê como central a figura masculina dentro de um contexto familiar e não enxerga a importância da educação de suas garotas, futuras esposas e mães, na partilha das responsabilidades financeiras da família. Com a morte do marido, a opção para a mulher viúva sem profissão é a de buscar meios alternativos para a manutenção da casa e dos filhos, empurrando-a para fora dos moldes pré-estabelecidos.

Diante de tantas atribuições, Ivy, assim como o show vespertino de Clara, encontra maneiras de não sucumbir ao peso das demandas do lar e do serviço, encontrando uma espécie de ritual para começar seu dia:

She liked to start a day like this, untouched by the hungry, peevish faces of her children or the bawling of her son's baby. On days like this she felt strong, basking in her ability to cut and contrive and to make a living for her children. It wasn't good to depend on any man and, even though she appreciated Cyril's help, she intended to make life her own way (p. 94-95).

Apesar da dificuldade em que a personagem se encontra, ao ler o fragmento acima, fica claro que tudo isso é preferível a ter a vida controlada por uma figura masculina. Se viver à margem é o preço a ser pago por mulheres que preferem declarar sua independência, Mrs. Payne o pagará alegremente, como descrito abaixo:

She walked like a woman filled with sweet life, the red shopping bag with two large brown bottles fitted snugly into the crook of her arm, her cotton shift of red and yellow flowers blowing gently at the knees of her sturdy polished legs. A pale half moon still hovered the skies and the streets had hardly begun to stir (p. 94).

Entretanto, numa nação ainda dependente, apesar de caminhando em direção oposta, o casamento ainda é, para muitas mulheres da Guiana, o fim ao qual todas estão destinadas. As que não o fazem são vistas como “*unluckier’ women*”, num tom de ironia dramática do narrador, que nos apresenta a realidade por trás de tal instituição em momentos anteriores da narrativa. A intervenção de tropas militares estrangeiras foi necessária para apaziguar a “balbúrdia” desenfreada dos guianenses. As greves acabaram, fábricas e lojas (as que sobraram) voltaram a funcionar após protestos violentos. Porém, tal ação trouxe consigo possíveis soluções para as mulheres do país:

And as the laws of nature would have it, every action has a reaction: so too the coming of the soldiers on the female section of the population. Within a few weeks of their coming soldiers and young women were being married, no less than three or four couples every week in the city’s various churches.

The Sunday papers gave their full blessings to these weddings which were seen as tribute to the beauty of Guianese womanhood. Week after week they carried the smiling photographs of each couple and the accompanying tender story of soldier and a local girl who had fallen in love at first sight.

One man boasted how he was able to marry off all his daughters in the space of a few months and more and more people flocked the churches to witness the sight of meek, blond-and-dark-haired bridegrooms being whisked away by smiling local girls. A hardy British soldier even managed to drag one of the well-known Georgetown prostitutes to the altar and some of the ‘unluckier’ women gnashed their teeth, marriage to a white foreigner being synonymous with a life of luxury and ease (p. 112).

Os parágrafos em destaque acima reforçam minha leitura de que, no contexto do romance, o casamento ainda tem grande importância na cultura local guianense. As mulheres da Guiana já existiam antes de seus casamentos, porém, só passaram a serem enxergadas socialmente como tal depois do status de casadas, o que nos leva a questionar: então, o que elas eram antes do casamento? As que não “tiveram sorte” em arrumar um marido, seja um branco estrangeiro ou um negro/indiano/mestiço local, devem se perguntar: “não sou uma mulher?” (BRAH; PHOENIX, 2017, p. 661) A minha beleza só serve para atrair um marido? E quanto à minha autoestima? Podemos levar em conta a frase de Simone de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher: torna-se uma” (2016, p. 11). Aparentemente, em *Morning Sky*, a mulher apenas se torna mulher de verdade após o casamento.

A personagem do pai no terceiro parágrafo nos remete à ideia de que a paternidade de filhas atinge seu patamar ao vê-las casadas, uma característica bastante “austreana” de paternidade nessa passagem do romance. O casamento tem, inclusive, o poder de apagar o passado da noiva, seja ele bom ou ruim. É uma faca de dois gumes. Por um lado, temos a famosa prostituta que saiu de uma posição marginalizada para uma vida de aparente luxo e sossego ao se casar com um estrangeiro. Por outro, temos Clara, que teve a morte de sua possível carreira de pianista ao casar-se, sendo assombrada por seu próprio espectro.

O sistema colonial europeu trouxe consigo diversos nós estruturais que serão impostos aos povos colonizados, facilitando, assim, o controle dos povos subalternos. Mignolo nos atenta a não universalidade de cada nó. Na verdade, eles são constantemente articulados através da diferença colonial e imperial (GROSFUGUEL, 2008 apud MIGNOLO, 2017, p. 9-10). Mignolo fará uma lista desses nós, que totalizam doze, dos quais destaco os de número 6 e 7, pois serão mais pertinentes para a minha proposta de análise aqui. A meu ver, tais nós são impostos para a hierarquização dos sistemas coloniais, de tal modo que favoreçam os desejos nos colonizadores na manutenção das colônias, num modelo de sociedade que espelhe as estruturas das metrópoles, porém, demarcam as diferenças para, ao mesmo tempo, mantê-las em uma posição inferior. Mignolo (2017) traz um exemplo de como tais diferenças se articulam:

As diferenças coloniais imperiais também moldaram relações patriarcais, uma vez que as relações hierárquicas sexuais dependem muito, no mundo moderno/colonial, da classificação racial. Uma mulher branca das colônias, por exemplo, está em uma posição para dominar um homem negro, e, uma mulher negra, nas colônias, provavelmente se juntará ao seu etnicamente explorado companheiro macho, em vez de juntar-se à mulher branca que o explora e domina (p. 10).

Em outras palavras, a situação da mulher negra da colônia não se equipara à da mulher branca e tampouco à do homem negro. Ambas são mulheres, porém, a diferença racial é determinante e coloca um abismo tão grande que o fato de serem mulheres não as une. Ideia que podemos relacionar às questões levantadas, por exemplo, de teóricas feministas negras que surgiram da necessidade de uma voz que falasse das realidades da mulher afrodescendente de forma autêntica, diante de teorias feministas ocidentais que usurpavam a voz desse grupo ou a homogeneizavam pela etnia, sem levar em conta as especificidades de diferentes grupos.

Vamos aos nós listados por Mignolo (2017):

[...] 6. Uma hierarquia de gênero/sexo global que privilegiava homens em detrimento de mulheres e o patriarcado europeu em detrimento de outras formas de configuração de gênero e de relações sexuais (Garza Carvajal, 2003; Trexler, 1995; Sigal, 2000; Enloe, 2001; Tlostanova, 2010b; Oyesumi, 1997). Um sistema que impôs o conceito de “mulher” para reorganizar as relações de gênero/sexo nas colônias europeias, efetivamente introduzindo regulamentos para relações “normais” entre os sexos, e as distinções hierárquicas entre o “homem” e a “mulher” (Lugones, 2008, 2010; Tlostanova, 2008; Suarez Navaz e Hernandez, 2008).

7. Consequentemente, o sistema colonial inventou também as categorias “homossexual” e “heterossexual” (por exemplo, a expressão famosa e/ou infame de Bartolomeu de las Casas: “el pecado nefando”), assim como inventou as categorias “homem” e “mulher”. Essa invenção faz com que a “homofobia” seja irrelevante para descrever as civilizações Maia, Asteca ou Inca, pois nessas civilizações as organizações de gênero/sexo eram moldadas em categorias diferentes, que os espanhóis (e os europeus, em geral, sejam cristãos ou seculares) foram ou incapazes de ver ou indispostos a aceitar. Não havia a homofobia, já que os povos indígenas não pensavam através desses tipos de categorias (Sigal, 2002; Marcos, 2006) (p. 11)

É possível ver, nos trechos citados acima, como a colonização interferiu nas identidades de gênero e sexualidades. Em *Morning Sky*, vemos tais estruturas aos poucos ruírem diante dos reais desejos de suas personagens, principalmente no tocante à sexualidade feminina. Para ilustrar esse pensamento, trarei a relação entre Clara e Rose. Veremos, adiante, que a vida de dona de casa, mãe e esposa sempre trouxe um sabor amargo para Clara, que sonhava ser uma pianista famosa. Quando se mudou para a capital, decisão tomada por seu marido, Archie, a personagem sentiu-se, de certo modo, isolada, pois já não havia o companheirismo das mulheres de Highdam, que tanta alegria traziam à sua vida domesticada. Dentre as amigas da sua antiga vizinhança, a que mais fez falta foi Rose, com quem mantinha uma íntima relação.

Na citação a seguir, temos o momento em que Archie presenciou sua esposa, Clara, e Rose, num momento de intimidade, no qual Clara estava seminua e Rose massageava seu ventre para alívio de cólicas abdominais:

Once he walked into the bedroom and found Rose anointing Clara’s belly. Rose looked uneasy but went on massaging the soft, supple, creamy flesh which she was treating for narah, her short expert fingers moving with slow circular motions around the uneven dome, an open bottle of coconut oil beside the bed, and a piece of which she used for measuring between Clara’s navel and nipples.

Archie glanced at his wife’s face and was surprised to see that it was free from embarrassment. He pursed his lips and left the room, feeling on the edge of all this womanness (NICHOLS, 1986, p. 10)³⁹.

³⁹ Em busca de outras referências literárias de homoerotismo presentes implicitamente ou, mesmo, travestidos de outras práticas, deparo-me com o romance *Women in Love* (1921), capítulo XX, do autor inglês D.H. Lawrence, no qual temos um contraponto ao momento de intimidade envolvendo Clara e Rose, trazendo uma perspectiva masculina da situação. Ao contrário da relação entre as duas mulheres de *Morning Sky*, nutrida pelo carinho, pelo cuidado e pela delicadeza, as personagens lawrencianas mostram o contato físico homoerótico através da luta corporal, estando ambos nus, um a demonstrar ao outro suas habilidades de jiu-jitsu.

De acordo com Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1998), o feminismo e o pós-colonialismo compartilham de um senso de desarticulação de uma língua herdada, buscando recobrar certa autenticidade linguística através de uma linguagem pré-colonial, conceito também aplicável às duas personagens femininas que se comunicam além da linguagem verbal: através do olhar, do riso mútuo, o contato íntimo corporal, sensual e parcialmente erótico entre elas, dialogando com a leitura de Brandão (2011) sobre a mesma situação:

Pela perspectiva feminina, podemos dizer que as mulheres constroem um território de intimidade onde fica claro o lugar da afetividade e da intimidade. Mesmo considerando que não há um caráter explícito de sensualidade envolvendo as personagens, pode-se também inferir, nessa situação, o lugar do erotismo como ‘uma afirmação da força vital das mulheres’, conforme o pensamento ecofeminista de Audre Lorde (1989). O erótico, nesse caso, mostra a referência de intimidade dos corpos de forma harmoniosa (p. 101).

Percebemos que o incômodo com a entrada de Archie no quarto constrangeu Rose um pouco, mas a “massagista” continuou os movimentos circulares no ventre de Clara, mesmo diante do “olhar de negação ao direito à intimidade” (BRANDÃO, 2011, p. 101) da personagem masculina (Archie).

Mais adiante, em meio aos pensamentos sobre a possível carreira de pianista com que sonhava antes do casamento, Clara também se lembra de Rose:

Clara missed Rose and the Highdam people, but especially Rose – the belly laughs, the one-to-one fullness whenever they were together. Not having Rose come over to see her nearly every day, or she going across to see Rose was like having a piece of herself damped out (NICHOLS, 1986, p; 85).

A relação entre as duas amigas me parece similar à relação entre Sula e Nel, personagens de *Sula*, romance de Toni Morrison (1974). Na análise do livro feita por Barbara Smith, em seu artigo *Towards a Black Feminist Criticism* (1978), a autora traz uma possibilidade de leitura lésbica da obra. Sula e Nel cresceram juntas e descobriam a sexualidade e os homens juntas. Ambas tiveram direcionamentos diferentes em suas vidas. Nel casou-se, enquanto Sula jamais encontrou um parceiro fixo, saindo com vários homens sem vincular-se afetivamente a nenhum deles, dormindo, inclusive, com o marido de Nel, motivo da separação das duas amigas. Ao fim do romance e da análise de Smith, o marido de Nel morre e, diante disso, ela se dá conta de que se enganou ao achar que sentia falta de Jude, seu falecido esposo. Quem fazia falta de verdade era Sula, com quem podia ser quem era de verdade, ao dizer “we was girls together” e, em seguida, chorar em profunda tristeza, sentimento similar ao que Clara sente em relação à distância de Rose.

Concluo então que, mesmo que implicitamente, o homoerotismo na obra de Nichols é notável a partir dos vestígios de uma sexualidade que permeia tais momentos de intimidade entre as mulheres. A heterossexualidade, assim como a homossexualidade, é algo que foi imposto aos sujeitos masculinos e femininos, todos esses conceitos criados pelo sistema colonial. Porém, mesmo diante do casamento e das relações oficiais, diferentes formas de expressão sexual conseguem surgir, restabelecendo padrões pré-coloniais (ou até mesmo pós-coloniais), nos quais as sexualidades não são caracterizadas por uma fixidez, mas, sim, por um status cada vez mais fluído. Smith (1978) apresenta uma leitura homoerótica da obra de escritoras negras como uma das possibilidades de análises do feminismo negro.

De certa maneira, as personagens femininas do núcleo de *Whole of a Morning Sky*, com destaque sobre Clara, remetem a uma forma embrionária do que Brandão (1996) argumenta ser uma “conversão da mulher numa anti-mulher” (p. 2), sobre a qual desenvolve:

Desta maneira Nichols redesenha o conceito do feminino fazendo com que nele caiba o humor, o prazer e a alegria de ser mulher, de ser gorda, preguiçosa, de não se depilar e consentir em se sentir bem apesar de, mas sem esquecer, naturalmente, a consciência de ser mulher e negra num mundo cuja ótica e aspirações são brancas e européias (p. 2-3).

As personagens mulheres no romance lutam diariamente para se livrarem da “gordura” que impregna suas vidas e as fazem, muitas vezes, escravas do lar. Vejo o romance como uma tentativa da autora de estabelecer o passado da “anti-mulher”, enquanto ainda uma mulher colonizada, com estratégias tímidas de subversão, lutando pela sua independência, e a de suas filhas também, de processos de opressão patriarcais e coloniais, cuja sexualidade fluída se manifesta mesmo diante das imposições do casamento heterossexual, algo que facilmente poderia ser ampliado ao conceito de “anti-mulher”.

A mulher do “Terceiro Mundo” pode ser vista como as mulheres do primeiro mundo as veem, mas isso não quer dizer que não haja luta e resistência aos moldes nos quais suas existências foram construídas. Nichols pode estar fazendo uso do que Spivak chama de “essencialismo estratégico”⁴⁰ para resgatar a história de mulheres de seu país natal que

⁴⁰ Justifico essa associação com a explicação que McLeod (2000) oferece ao termo: “Ao tentar mudar as coisas, às vezes temos que usar idéias ou ferramentas que sabemos serem problemáticas. por exemplo, [...] a ideia de negritude [...]; embora um eu negro essencial seja mais ficção do que fato, como demonstraram os críticos, o investimento em uma identidade negra essencializante nas décadas de 1950 e 1960 teve um impacto revolucionário e contribuiu de forma valiosa para resistir ao colonianismo. A noção influente de Spivak de essencialismo estratégico funciona mais ou menos assim” (p. 194-195). Texto original: “In trying to change things we sometimes have to use ideas or tools which we know are problematic. for example, [...] the idea of negritude [...]; although an essential black self is more fiction than fact as critics have shown, the investment in

podem, sim, inicialmente, serem vistas mais presentes na esfera doméstica, matrimonial, maternal ou periférica, mas nada disso as impede de serem felizes e resistirem às opressões que essas instituições, geralmente, impõem. Ao enxergar a obra da autora como um todo, questões que perpassam toda a sua obra podem ser vistas nesse seu único romance, que serve como uma porta de entrada para o mundo de Grace Nichols: (anti-) mulher, negra, guianense, caribenha, imigrante, poeta, romancista, humana.

Neste capítulo, foram feitas algumas considerações sobre as teorias pós-coloniais e como elas se articulam no romance, de forma geral. Em seguida, uma abordagem voltada para o feminismo e a situação das personagens femininas no romance, examinando questões de estereótipo, linguagem, o contexto familiar e doméstico (a cozinha, em especial), atividades voltadas à culinária, o casamento e a sexualidade feminina, a fim de dispor ao leitor uma lista de possibilidades de leituras e estimular possíveis novos estudos partindo do romance. Nos próximos capítulos, diferentes nuances da obra da autora serão abordadas, porém, todas com um ponto em comum: *the whole of a morning sky*, fazendo menção ao título, que sugere, também, uma completude do céu, que cairá sobre toda a obra da autora, como uma espécie de firmamento.

an essentializing black identity in 1950s and 1960s had a revolutionary impact and contributed valuably to resisting colonialism. Spivak's influential notion of strategic essentialism works something like this”.

3 O NARRADOR MULTIFACETADO EM *WHOLE OF A MORNING SKY*

3.1 O Lugar do/a Narrador/a

Como descrito na introdução, *Whole of a Morning Sky* tem 36 capítulos, dentre os quais apenas 19 são numerados, e em torno deles temos capítulos curtos, não numerados, cujas estruturas diferem um pouco da estrutura convencional de um romance. Neste capítulo, vou me aprofundar nessa narrativa paralela que privilegia o ponto de vista de Gem, a filha mais nova dos Walcotts.

Sobre a forma incomum da narrativa de Gem, temos a análise de Brandão (2008) a respeito de tal estrutura:

Graficamente o lado direito da margem da narrativa de Gem é totalmente irregular e é como se a história de Gem fosse uma fita que alguém entrelaça num vestido para mostrar seu fim. Ao contrário das demais narrativas [numeradas], a falta de delimitações da de Gem pode implicar que suas demarcações pertencem ao futuro. Em sua narrativa, pode-se dizer que a autora ilustra o corpo individual, a personalidade única de um país começando a se defender por si só. As demais narrativas nos levam ao corpo coletivo do país (p. 101).

A análise acima pode ser relacionada ao que Jameson, como eu trouxe no capítulo anterior, designa como uma “alegoria nacional”, reforçada pelas leituras de O’Callaghan (apud WELSH, 2007, p. 107) e Brandão (2008), quando sugerem que o desenvolvimento da menina Gem é ligado ao desenvolvimento de sua jovem e sofrida nação.⁴¹

Os capítulos da narrativa de Gem não possuem numeração e funcionaram como uma espécie de preâmbulo do capítulo que segue. Observa-se uma estrutura parecida em *The Waves*, um dos romances mais experimentais de Virginia Woolf, no qual há textos escritos em itálico descrevendo a paisagem que irá reverberar nos pensamentos dos personagens nas páginas que seguem. Brandão (2008) relaciona a estrutura da narrativa de Gem com a da escritora Helena Parente Cunha, em seu romance *As doze cores do vermelho*, cujo prefácio escrito por Rita Schmidt explica a técnica da escritora, que remete ao que Nichols apresenta no romance:

Há um narrador onisciente, na terceira pessoa, que mantém, ao mesmo tempo, uma cumplicidade e uma distância em relação ao sujeito narrado, pois ela se refere ao personagem em termos de um “você”, um pronome que invoca a presença de um interlocutor, o que evoca o gênero epistolar, situado dentro do texto mas também

⁴¹ Texto original: “The child Gem[‘s]... development is linked to that of her young and struggling nation”.

fora dele, no sentido que tal forma de referência pressupõe uma interação entre texto e não-texto, emissário/leitor (p. 9-10).

Sobre uma possível relação interativa entre o narrador e o leitor, procurei refletir sobre outros trabalhos de ficção em que houvesse tal interação, a exemplo do romance moderno *A Paixão segundo G.H.*, da escritora brasileira Clarice Lispector, no qual o narrador-personagem busca uma aproximação entre si e o leitor, que lhe dará “a mão” para que a narrativa possa ser efetivamente iniciada:

Oh, pelo menos no começo. Só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que eu não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem da tal ideia de amor como se a mão estivesse ligada a um corpo, que, se não vejo, é por incapacidade de amar demais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque eu sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? (LISPECTOR, 2009, p. 16-17)

Benedito Nunes (1988, p. 29) diz se tratar de um “[...] gesto dialogal dirigido a um tu localizado na fímbria da narrativa, irrompe no solilóquio, como proposta de um novo pacto com o leitor, considerado suporte ativo da elaboração ficcional – partícipe ou colaborador – que deverá continuá-la”. No caso de Grace Nichols, a linguagem fornece um corpo inteiro para o leitor, que não irá pegar na mão de Gem: ele será a mão que segurará a de outras pessoas, assim como os olhos que veem, o nariz que cheira, a pele que sente e a boca que mastiga, come e engole. Por fim, o coração que sente que vai explodir, a memória que relembra e que, em certos momentos, quer esquecer.

Falemos um pouco sobre a “posição do narrador” em *Morning Sky* de maneira mais abrangente, envolvendo todas as personagens. Para Adorno (2003, p. 55), em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, “ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. Em *Morning Sky*, a narrativa conta com dois narradores, sendo que um deles é um narrador que evoca as memórias da pequena Gem, enquanto o outro narra em terceira pessoa os acontecimentos referentes às demais personagens da trama.

Outra autora com a qual é possível fazer um diálogo bastante rico em diversos aspectos é a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Foi através da leitura de artigos voltados para a literatura pós-colonial e de autoria feminina negra que primeiro me deparei com seus títulos. O primeiro romance que li foi *Purple Hibiscus*, seu romance de estreia, publicado em 2003. Coincidentemente, o primeiro trabalho de Adichie também tem uma garota como

protagonista, Kambili, de 15 anos. Apesar de mais velha que a protagonista de *Morning Sky*, podemos ver que ambas experimentam o deslumbramento de novas descobertas, abrindo a possibilidade de diálogo entre as duas obras, numa análise das diferenças entre as duas personagens e as demais que compõem as duas tramas.

Em uma participação no programa Ted Talks, cujo vídeo está disponível na plataforma do YouTube, somando mais de 5 milhões de visualizações, a escritora fala sobre a construção de estereótipos ao longo da sua vida e na criação de seus primeiros personagens literários, cuja inspiração vinha dos clássicos da literatura europeia. A fala da autora teve o título de “The Danger of a Single Story” (O perigo de uma história única), do qual destaco a seguinte transcrição, encontrada em Brandão (2018, p. 334):

[...] Todas as minhas personagens eram brancas, de olhos azuis. Brincavam na neve; comiam maçãs e falavam muito sobre o tempo; em como era maravilhoso o sol ter aparecido. Isso, apesar de eu morar na Nigéria; de nunca ter saído da Nigéria. Não tínhamos neve; comíamos mangas. E nunca falávamos sobre o tempo, porque não era necessário [...].

Sobre a fala acima, Brandão (2018) a relaciona com o que Grace Nichols declarou numa entrevista ao jornal inglês *The Guardian*, na década de 1990:

Conta a caribenha que uma de suas sobrinhas, ao ser solicitada pela escola a escrever uma redação sobre sua família, descreveu sua mãe como alguém de cabelos loiros, saída de um conto de fadas. Esse problema é recorrente não apenas na literatura das autoras negras ou afrodescendentes. A identificação com heróis e heroínas brancas faz parte de um processo de negação que ainda nos atordoa (p. 334).

No entanto, Nichols, através de sua ficção, trará personagens que irão contra a aceitação da imagem dos heróis e das heroínas brancos e brancas, como mostrarei na próxima seção deste capítulo.

Outro ponto que podemos comparar nas obras das autoras é em relação ao fenômeno da migração das antigas colônias do império britânico com destino aos Estados Unidos. No romance de Nichols, um grupo de funcionários públicos, no *Publications department* do governo em Georgetown (1986, p. 58), discute sobre a situação política do país e sobre as vantagens de deixar a Guiana para viver nos Estados Unidos da América. Na sala, havia um mensageiro indiano, uma datilógrafa portuguesa e duas mulheres de pele morena: Mrs. Steward e a jovem Miss De Young. Observa-se que Nichols não nomeia as duas primeiras personagens. O indiano sequer tem uma fala e a portuguesa fala sobre não se unir aos seus colegas numa marcha reivindicando um aumento salarial: “I don’t think I able with no march

child, not in dat hot sun. When I get peely-peely and me husband leave me, trade union can't help me. I em able get sun stroke fuh couple dollars more” (NICHOLS, 1986, p. 59), quando é silenciada pela fala enérgica de Mrs. Steward sobre sua ida à marcha, o comodismo dos demais trabalhadores e sobre sua família, toda vivendo nos EUA ou prestes a ir, como é o caso de sua filha:

‘Well, I marching [...] I damn fed up with the situation in this country. You too blasted lazy,’ [...] turning to the Portuguese typist ‘you want to sit back and enjoy the sweetness when it come. [...]’ ‘This country don’t have no future. I glad me daughter mekhast and get out a dis place’ (NICHOLS, 1986, p. 59).

Após a fala de Mrs. Steward, há a entrada de Miss De Young no diálogo, expressando curiosidade sobre a vida nos EUA, “‘‘Whey she going? [...]’ ‘So when you going join she?’” (NICHOLS, 1986, p. 59). Observa-se o humor da autora e, ao mesmo tempo, os ideais fúteis que movem as pessoas a deixarem o país. Mrs. Steward mostra às suas colegas as fotos de sua irmã que mora nos Estados Unidos da América, enquanto Miss De Young exclama um “‘*Aiee*” de deslumbre ao visualizar cada imagem: “[...] a smiling lady in a pink woolly sweater in a series of poses, each calculated to show off her different appliances – on a plump sofa with a television in the background, on a satiny bed, pouring herself a drink from a refrigerator” (NICHOLS, 1986, p. 60).

Em *Americanah*, seu romance de 2013, Adichie, dentre outros temas, dará luz às vidas dos cidadãos afro-americanos e também irá falar dos imigrantes africanos e de outras partes do mundo, a exemplo do Caribe, contexto onde se passa *Morning Sky*. Poderia me aprofundar numa análise dos dois romances, como sendo um (*Morning Sky*) tratando das expectativas criadas ainda no país de origem, em contraste com a “realidade” trazida pelo outro (*Americanah*). No entanto, outro trabalho da autora, nesse momento, será mais digno de relação: trata-se do conto “The Thing Around Your Neck”, que dará título ao primeiro livro de contos da autora, publicado no mesmo ano do referido romance, em 2009.

O conto, assim como as narrativas de *Gem*, é narrado em segunda pessoa, um foco narrativo um tanto raro de se ver na literatura de modo geral.⁴² Além desse ponto em comum,

⁴² Camila Chaves Cardoso (2009), em sua dissertação de mestrado, intitulada “As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em *Aura*, obra fantástica de Carlos Fuentes”, trará uma seção contextualizando um dos pontos centrais de seu trabalho, a narração em segunda pessoa. A pesquisa elenca alguns nomes que tratam desse modo narrativo no contexto de análise da pesquisadora, com destaque maior sobre o pesquisador Richard Reeve e seu artigo “Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona. Un ensayo exploratório” (1972), que lista alguns raros exemplos de ficções narradas em segunda pessoa em língua inglesa e língua espanhola,

identifica-se a mesma temática explorada em certo momento de *Morning Sky*, que é a das expectativas dos cidadãos que migram para outro país, em especial, os Estados Unidos, como podemos ver no parágrafo de abertura do conto:

You thought everybody in America had a car and a gun; your uncles and aunts and cousins thought so, too. Right after you won the American visa lottery, they told you: in a month, you will have a big car. Soon, a big house. But don't buy a gun like those Americans (ADICHIE, 2010, p.115).

Diferentemente de Nichols, Adichie, em seu conto, traz-nos uma personagem escritora. Não se trata, no entanto, de uma metaficção.⁴³ A personagem, ao longo da história, pensa em escrever cartas aos seus familiares na Nigéria, sobre os diversos aspectos curiosos a respeito daquele país sobre o qual tanto se especula a partir de contextos distantes, anteriores à diáspora: “You wanted to write that rich Americans were thin and poor Americans were fat and that many did not have a big house and a car; you still were not sure about the guns, though, because they might have them inside their pockets” (ADICHIE, 2010, p. 119). Não temos, no trecho em destaque, características de uma ficção epistolar, e, sim, a formação dos pensamentos da personagem, que viriam a se tornar cartas. Através da narrativa em segunda pessoa, observamos com imensa proximidade seu amadurecimento em relação às ideias preconcebidas e o deparar-se com os “perigos de uma história única” presentes nos discursos dos cidadãos americanos, que homogeneízam o indivíduo negro com sotaque estrangeiro como sendo de um único grupo, como, por exemplo, descreve Adichie (2010):

Many people at the restaurant asked when you had come from Jamaica, because they thought that every black person with a foreign accent was Jamaican. Or some who guessed that you were African told that they loved elephants and wanted to go on a safari (p. 119).

Situações semelhantes, entre várias outras, são tratadas no conto e também em outros trabalhos de Adichie, o que nos faz pensar em *Morning Sky* no tocante à situação do cidadão que migra para os EUA em busca de uma vida melhor. Temos, nas fotografias da irmã de Mrs. Steward, o humor de Nichols, mas, ao mesmo tempo, ao comentar sobre os ângulos calculados das fotos, fica a indagação: se a vida é tão boa nos EUA, por que não registrar fotos espontâneas? Qual seria a realidade por trás dessas fotos? Infelizmente, *Morning Sky*

além do descaso da crítica literária sobre as manifestações desse narrador na literatura em geral. Segundo o autor, poucos o fizeram até a escrita de seu referido artigo.

⁴³ Para David Lodge (2010, p. 213), “metaficção é a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura”.

não nos traz esse contexto, ele apenas nos apresenta o problema e temos a questão em aberto. Essa questão poderá ser respondida diante da leitura da obra de Adichie, que, ao contrário de *Morning Sky*, teve um alcance infinitamente maior, sendo traduzida para vários idiomas, inclusive para o português brasileiro. A escritora também vem atraindo um público considerável e grande interesse acadêmico no Brasil. É importante o diálogo entre as duas autoras, pois uma pode dar maior visibilidade à outra, mesmo Nichols estando no cenário literário desde a década de 1980. A obra de Nichols, de maneira geral, traz aspectos que dialogam com a obra da escritora nigeriana. Em termos de estruturas literárias, há o uso do narrador em segunda pessoa. Já no tocante às temáticas, Nichols nos introduz as expectativas criadas por cidadãos negros quanto à vida nos EUA antes da imigração, algo também discutido nos romances e contos de Adichie. Há, portanto, um certo pioneirismo em Nichols quanto à exploração de tais recursos, apagado, porém, por conta da restrição da distribuição de sua obra fora dos contextos de língua inglesa e por não ter sido (ainda) traduzida para outros idiomas, incluindo o português brasileiro, salvo alguns poemas traduzidos por Brandão (2005).

Morning Sky se inicia com a visão da personagem de Gem, uma garota que transita entre o fim da infância e o início da adolescência, da qual destaco o trecho abaixo:

You run fast, alongside the red brick public road, feet flashing over Grass and earth and Stones. Today they're encased in white nylon socks and brown polished shoes because today you're leaving the village. For good. Still, your legs move easy. They were born on this piece of earth. On these open spaces.
[...]Then you hear your father calling, 'Gem, Gem'.
The family bags and suitcases already out at the gate. Everything set for Georgetown. You see them all through a haze of tears (NICHOLS, 1986, p. 1-3).

Visões iguais a essa antecedem cada um dos 19 capítulos do romance, nos quais não há margem justificada, e, sim, o texto alinhado à esquerda, oferecendo a visão da garota acerca dos eventos a serem tratados no capítulo seguinte.

Nesses fragmentos, o narrador sempre se refere a um você. Esse “você”, desde o primeiro desses textos introdutórios, é claramente chamada de Gem. Trata-se de uma narrativa memorialista, se a associarmos ao que o ensaísta Silviano Santiago postula a esse respeito,

[...] a narrativa memorialista [contemporânea da pós-moderna] é necessariamente histórica (e nesse sentido é mais próxima das grandes conquistas da prosa modernista), isto é, é uma visão do passado no presente, procurando camuflar o processo de descontinuidade palavrosa e racional de homem experiente. A ficção

pós-moderna, passando pela experiência do narrador que se vê – a si ontem no jovem de hoje, é primado do ‘agora’ (SANTIAGO, 1989, p. 48).

No caso do romance de Nichols, trata-se de uma garota cujo desenvolvimento das percepções do mundo e das pessoas ao seu redor, ao longo da história, será compartilhado com o leitor, que irá crescer e perceber o seu amadurecimento ao ser convidado pelo narrador ao se referir à personagem como “você”. A partir disso, podemos discutir a distância que o narrador estabelece entre si, o leitor e a própria personagem.

Adorno (2003) discute a distância entre o narrador nos romances tradicionais e contemporâneos e seus possíveis leitores. No romance tradicional, “o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso”, comparando a técnica de ilusão ao palco italiano do teatro burguês. Porém, tanto na narrativa moderna quanto na contemporânea há algo que deve ser observado de maneira diferente, a distância estética: “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61).

A voz que narra as memórias de Gem, que usa o pronome “você” repetidas vezes, através dessa técnica, leva o leitor aos diversos cenários presentes na memória da personagem. Poderíamos estar diante de um narrador-personagem caso um “*I remember*” fosse utilizado em vez de um “*You remember*”. O narrador de Nichols parece ser a própria memória de Gem registrada em forma de capítulos, contando a si mesma as histórias vividas num passado distante. Memórias essas compartilhadas com o leitor que vê através dos olhos, que corre com os mesmos pés pelos campos abertos e experimenta sabores e sensações descritas por esse narrador que escapa aos moldes do romance convencional.

Mas, à medida que não sabemos de quem se trata o narrador, apesar da proximidade que ele aparenta nos dar, ao igualar-nos à personagem cujas lembranças parece conhecer tão bem, como se as tivesse vivido, sentimos então a distância que ele se encontra por meio do texto. Para Benjamin (1993, p. 197),

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais. [...] Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada em um ângulo favorável.

Contudo, o narrador dos capítulos não numerados do romance não nos aproxima dele, apesar de apresentar um discurso de alguém que conta a você, leitor, uma história que soa como se você a tivesse vivido e ele está ali para manter viva tal lembrança, o que podemos relacionar a Rosenfeld (1976), quando diz que:

Por mais fictício que seja o imperfeito da narração, esta voz gramatical revela distância e indica que o narrador não faz parte dos sucessos, ainda que se apresente como Eu que alega narrar as próprias aventuras: o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu do passado (narrado) para ter a visão perspectívica. O Eu do passado já se tornou objeto para o Eu narrador. É digno de nota a grande quantidade de romances modernos narrados em voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a “geometria” de um mundo eterno, sem tempo (p. 92).

Entretanto, a meu ver, temos em *Morning Sky* a memória que se materializa em palavras que evocam, no leitor, uma voz que fala a partir do agora e que se realiza na leitura atual, remontando lembranças passadas. Essa narrativa escapole das amarras do tempo, mantendo-se sempre na atualidade, quando quer que uma nova leitura seja feita. Como postula Benjamin (1993, p. 204), “ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”. Sobre o poder da escrita de reativação através de leituras atemporais, Barbara Christian (2007) nos apresenta um argumento muito relevante sobre a escrita de mulheres caribenhas:

Escritoras caribenhas, portanto, não escrevem primariamente com o intuito de serem matéria de ensino nas salas de aula das metrópoles. Elas escrevem por vários motivos, não mais que falar para aqueles que não têm necessariamente condições agora de ler seus livros. Em outras palavras, elas escrevem para aqueles que ainda não podem ler ou não podem comprar seus livros agora. Elas escrevem para o futuro assim como para o presente (p. 202).⁴⁴

No primeiro capítulo numerado do romance, há uma mudança de perspectiva narrativa na qual as ações são narradas em terceira pessoa e diversas outras personagens são introduzidas à trama, inclusive, nossa pequena heroína Gem e o cenário dos primeiros capítulos, o vilarejo rural Highdam:

It seemed as if they'd spent much more than ten years in the village.

⁴⁴ Texto original: “Caribbean women writers after all do not write primarily for the purpose of being taught in the classrooms of the metropolis. They write for many reasons, not the least of which is speaking to those who do not necessarily now have the means of reading their books. In other words, they write to those who may not yet read or cannot now buy their books. They write to the future as well as to the present”.

[...] Highdam gave the impression of being more water than land. But this wasn't really so. It only looked that way because the water, brown heavy and smooth, was right up front while the dry pasture land and stretches of fruit trees lay at the back of the village and weren't really seen.

Gem's father, Archie Walcott, had gone to Highdam to take charge of what surely must have been the rowdiest school in the British colonial educational system.

The nearby villages had no schools, so the people who lived there, mostly East Indians, were forced to send their children to the Highdam Methodist School. [...]

Highdam itself was looked on as a black community, but many of the people were a blend of more than one race [...] (NICHOLS, 1986, p. 4).

No trecho destacado acima, temos diversos pontos importantes: a idade da personagem principal, Gem (já que, segundo o texto introdutório, nasceu em Highdam), e as características geográficas e populacionais do vilarejo. A posição do narrador, inclusive a sua linguagem, muda de acordo com a personagem que está sendo tratada na cena. Em diversos momentos da narrativa, observa-se o uso de uma linguagem que se aproxima da forma com que guianenses falam a língua inglesa, herança da colonização. Archie Walcott era um professor que se mudou para Highdam para administrar o caos instalado na escola da comunidade local. Sendo ele um personagem que preza pelos bons costumes e pela organização, o tom da narrativa assume um caráter mais formal e livre de associações, o que o personagem em si enxerga com certa aversão, o popular inglês guianense.

A aversão da personagem era tamanha que nem mesmo queria que sua esposa se relacionasse com os membros da comunidade, menos ainda com as mulheres: “Archie didn't like Clara becoming so familiar with the Highdam people. Already the women started calling her first name instead of Mrs. Walcott”. Porém, Clara era muito estimada pelo povo de Highdam:

It was always the people who made Clara like a place or not and she liked the Highdam people. She liked the women. They spoilt her, bringing her a share of fish and shrimps whenever they went hauling. They liked her craving for womantalk and roots magic, the way she sat there drinking each word, her eyes imbuing them with a feeling of specialness long forgotten (NICHOLS, 1986, p. 9).

Quando a narrativa tem como foco a personagem de Clara, o tom narrativo torna-se calmo, poético, perfil condizente com a personalidade da personagem em foco. O uso de figuras de linguagem também é observado com mais frequência nas passagens em que ela entra em cena.

Outro momento em que o narrador se adapta ao tom da personagem em cena é a entrada de Rose, uma das moradoras no vilarejo, que morava do outro lado da rua da casa dos protagonistas. Numa de suas frequentes visitas à sua amiga,

Rose told her of the times between she and her dead husband, Balty. He was a pork-knocker when she met him. She was young and brazen at the time. When people *hear* she was going to marry him, they *say* *whey* she going. She never *meet* a man with a tool like him. After they *marry* he *lock* her in the house for three days (grifos meus) (p. 9).

No fragmento acima, destaco alguns verbos não flexionados de acordo com as normas gramaticais da língua inglesa. Pelo contexto, os verbos deveriam estar conjugados no passado, porém, aparecem no tempo presente. O próprio romance trata essa forma de expressão como *creole*, o que seria equacionado, nas palavras de Brathwaite (1996), a uma *nation language*, que é observada no discurso das personagens, ao longo do romance, como uma forma de hierarquizar os indivíduos por classe, gênero, porém, quando se trata de raça, é a língua que os une como um povo caracterizado pela diversidade étnica. A língua inglesa, na sua forma culta, dá às personagens um tom sério e lhes atribui maior status e poder, enquanto o crioulo caracteriza a real expressão do povo guianense em *Morning Sky*.

O narrador em *Morning Sky* se mostra de diversas posições. Ele transita entre o contemporâneo e o convencional/tradicional, sem assumir de fato uma faceta única. Quando ele se dirige à personagem Gem, identificada pelo narrador como “você”, o leitor é convidado a divagar pelos “bosques da ficção” de Nichols, que não são tão fictícios, tomando emprestado o termo de Eco (1994). É também por meio de “passeios inferenciais”⁴⁵ que se consolida essa relação entre leitor e obra.

A oscilação linguística entre inglês e crioulo guianense com que o narrador desenvolve a história do romance nos dá indícios de uma narrativa fiel à oralidade, algo que consiste em uma “paridade da oratura (narrativas orais) com a literatura” (BONNICI, 2000, p. 11). Para Benjamin (1993, p. 204),

[...] quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.

Ngugi wa Thiong’o (1996, p. 80) classifica e qualifica os contadores de história:

Havia bons e maus contadores de história. Um bom contador de história podia contar a mesma história repetidas vezes e para nós era sempre como uma nova. [...] Ele ou ela podia contar a história dita por outra pessoa, porém mais viva e

⁴⁵ “Quando falei em ‘passeios inferenciais’, quis dizer, nos termos da nossa metáfora silvestre, caminhadas imaginárias fora do bosque: a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores voltam para sua própria experiência ou o seu conhecimento de outras histórias” (ECO, 1994, p. 56).

dramática. *As diferenças de fato estavam no uso das palavras, imagens e entonação de vozes, conseguindo sons diversos* (grifo meu).⁴⁶

Assim, Grace Nichols pode ser alcunhada de contadora de história, na medida em que reconta a história de seu país de origem com o frescor da linguagem com que seu povo etnicamente diverso construiu sua própria história e identidade, encantando o leitor como uma Scherazade negra e caribenha.

3.2 O Prazer visual e o olhar cinematográfico de Gem sobre si mesma

Podemos observar, em *Morning Sky*, alguns elementos cinematográficos. Para sustentar essa leitura, farei uso do pensamento de Laura Mulvey (2017), com “Prazer visual e cinema narrativo”, e de bell hooks (2017), com “O olhar oposicional: espectadoras negras”.

Segundo Gatti (2017, p. 181-182),

Mulvey articula saberes da psicanálise, da semiologia e do marxismo, sempre numa perspectiva feminista. Ela empreende um exercício de crítica que envolve análise textual (sua abordagem de Hitchcock e Von Sternberg, por exemplo), estudos de recepção (que incluem a subjetividade espectral, fazendo uso de noções de voyeurismo e escopofilia), políticas de identidade (privilegiando o recorte de gênero, tanto na recepção como no texto fílmico), e, em última análise, crítica da prática de cinema (a construção do olhar [...]),

enquanto hooks (2017) traz a noção de um olhar da mulher negra, sobre o qual Perry (2017) desenvolve:

Para mulheres negras que não se veem e nem se identificam com personagens brancas masculinas dominantes, nem tampouco com as personagens femininas brancas objetificadas e muito menos com as representações negativamente estereotipadas da feminilidade negra, o olhar da mulher negra torna-se um modo crítico de consumir cultura popular (p. 514).

Em *Morning Sky*, mais especificamente nos capítulos sem numeração, nos quais adentramos o universo de Gem, podemos relacionar a irregularidade da narrativa, visualmente falando, à função do cinema alternativo, postulada por Mulvey (2017): “O cinema alternativo, por outro lado, cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto no

⁴⁶ Texto original: “There were good and bad story-tellers. A good one could tell the same story over and over again, and it would always be fresh to us. [...] He or she could tell the story told by someone else and make it more alive and dramatic. The differences really were in the use of words and images and inflexions of voices to effect different sounds”.

sentido político quanto estético, e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (p. 163).

No romance, tal dualidade entre cinema dominante e cinema alternativo se dá no contraste que há na estrutura da obra, no qual narrativas regulares e irregulares estão lado a lado. Porém, Nichols as coloca de maneira que uma complementa a outra.

Através das narrativas de Gem, que nos desnorream quanto à posição do narrador, com o qual podemos nos identificar devido à aparente proximidade com o leitor, podemos entender a escrita da autora como uma nova linguagem do desejo infantil, que irá trazer o prazer ligado à observação do mundo ao seu redor através da reconstrução do olhar de uma menina que transita entre o fim da infância e o despertar da adolescência. Mulvey (2017) argumenta que “alternativa é a emoção que surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas já desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo” (p. 164).

Hoving (2001) nos dá outra perspectiva sobre o narrador em *Morning Sky*:

Em tons calmos e intensos, as observações de Gem lhes são contadas como se o narrador estivesse recontando os eventos de seu dia enquanto sentado ao lado de sua cama, na hora de dormir. [...] Gem raramente fala. O narrador fala para ela e por ela, contando para ela sua própria história. Às vezes a voz do narrador é indistinguível das próprias palavras de Gem (p. 168).⁴⁷

A meu ver, a posição que assumimos pode ser a de alguém que assiste a um filme de si mesmo. Ou seja, a narradora/personagem pode ser uma espécie de espectadora de si mesma.

You, Dinah and Anthony walk quickly taking short cuts through some of the quieter backstreets. Groups of people still standing about the roads gazing up at the skies. As you walk you keep looking back at the skies too, counting all the orange blazes like billowing bottle lamps in the sky. You feel like a girl in one of those schoolgirl comics a heroine looking back at her city in ruins (NICHOLS, 1986, p. 108).

Através do olhar de Gem, temos uma cena quase que cinematográfica, na qual ela mesma se vê como o centro da “tela”, como se seus olhos fossem capazes de uma visão multidimensional e até extracorpórea (enxergando fora dos limites do corpo), efeito que só é possível através da experimentação da linguagem. Outro elemento de cinema seria a garota

⁴⁷ Texto original: “In quiet, intense tones, Gem’s observations are told to her, as if the narrator is retelling her the events of her day when seated next to her bed, at bedtime. [...] Gem hardly ever speaks. The narrator speaks to her and for her, telling her her own story. Sometimes the narrator’s voice is indistinguishable from Gem’s own words”.

comparando-se a uma heroína, o que coroa a experiência cinematográfica do leitor e da própria personagem.

Outro ganho que temos, através da cena citada acima, é o fato de que Gem, uma garota, está no centro de sua narrativa e é dona do olhar que tem direcionado a si mesma. Mulvey (2017) traz exemplos da narrativa cinematográfica tradicional em que a mulher é sempre vista como imagem, colocando-a num papel de passividade, enquanto o homem detém o olhar, numa posição ativa em relação à imagem. Através da narrativa, Nichols, “num mundo governado por um desequilíbrio sexual, [onde] o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino” (p. 169), consegue unir ambas as posições, elevando a experiência de espectadora de si mesma assumida pela voz que narra as visões da menina.

Identificamos, também, o prazer no olhar e a fascinação com a forma humana nas narrativas de Gem. Temos, no quinto capítulo do romance, a primeira aparição de Gem narrada em terceira pessoa, diferente das demais narrativas, as quais estão em segunda pessoa. Sobre a narrativa geral, prevalece um tom narrativo adulto que irá mudar de perspectiva na introdução de Gem na narrativa geral, em que predomina o ponto de vista adulto. O tom que temos aqui é o de um conto de fadas, no qual Miss Sheila⁴⁸ é a personagem da história a partir do ponto de vista da menina, que é fascinada pela sua beleza e por seu mistério:

In the farthest corner of this Charlestown Kingdom lived Mr. Percy and his lady miss Sheila. What a combination! Gem thought miss Sheila was a beautiful woman. She could tell that everyone in the yard thought so too the way they watched whenever she passed by which wasn't often. A well-built dark skinned woman in her mid-thirties miss Sheila held her long ebony neck with grace and even from the window over small unpainted house anyone could see that she was always well dressed.

Miss Sheila who was polite and always had a smile for everyone hardly ever left the house and to Gem she seemed like an African queen committed for some reason or other to spending her life in the Charleston yard (p. 42).

A palavra “Kingdom” nos remete à ideia dos contos de fadas, em que geralmente há um reino, com diversos personagens e suas histórias, o que não deixa de ser real sobre *Morning Sky*. Em diversos momentos do romance, Nichols faz menção aos poderes mágicos de obeah⁴⁹, que é uma espécie de poder sobrenatural, geralmente usado para o mal no

⁴⁸ “Miss Sheila / chocolate queen of dih rundown / tumbledown tenement Yard” em ‘Mystery’ é claramente baseada na mesma pessoa que Miss Sheila em *Whole*. Ambas são cercadas de mistério, há rumores de terem jogado ácido na face de seus amantes; ambas partiram para morar nos EUA, apenas para voltar para os mesmos homens e quintais; ambos com poderes de “obeah” (WELSH, 2007, p. 108).

⁴⁹ Segundo o dicionário online Educalingo, “Obeah é um termo usado nas Índias Ocidentais para se referir a magias populares, feitiçaria e práticas religiosas derivadas da África Ocidental e, especificamente, da origem Igbo. Obeah é semelhante a outras religiões derivadas de África, incluindo Palo, Vodou, Santería, rootwork e,

contexto da narrativa, que parece servir como desculpa para tudo. Qualquer coisa fora do normal, como a doença de uma criança que costumava ser saudável, o vestido de noiva que não foi entregue pontualmente ou até o confinamento de uma mulher ao lar ao lado do homem de quem um dia fugiu, por falta de uma explicação melhor, pode ser creditada a tal poder. As pessoas na vizinhança não conseguiam entender o que tal mulher, com características tão majestosas, fazia com um criminoso, cuja face e cujo pescoço haviam sido arruinados por ácido, deixando-os cheios de cicatrizes. A única explicação possível era a “obeah” que Mr. Percy supostamente lançou sobre Miss Sheila.

Para entender a relação que faço entre as narrativas de Gem, cinema e prazer visual, apoio-me na introdução de Mulvey (2017) para o tópico:

O cinema oferece um número de prazeres possíveis. Um deles é a escopofilia. Há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado. Originalmente, na obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud isolou a escopofilia como um dos instintos componentes da sexualidade, que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto, ele associou a escopofilia com o ato de tomar as pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador. Seus exemplos particulares giram em torno das atividades voyeristas das crianças, do desejo de ver e de confirmar aquilo que é reservado ou proibido (curiosidade pelas funções genitais e corporais dos outros, pela presença, pela presença ou ausência do pênis e, retrospectivamente, pela cena primordial) (p. 165).

Nesse ponto da narrativa, agora voltada às narrativas não numeradas de Gem, temos o mesmo olhar, agora mais maduro:

But one day you discover you can see into her house at least into her drawing room from a small round hole in your toilet. Sometimes you peep at her and she don't even know sometimes she'd walk around in a pink half-slip alone and you can see her nice big heavy breasts just a shade lighter than the rest of her skin you stare wandering about she and Mister Percy touching your own tiny breasts only a little bigger than the halves of a twin guenip (NICHOLS, 1986, p. 101).

Nesse momento, temos uma mudança no tom da narrativa. Uma interpretação possível seria a de que a narrativa principal dá esse tom infantil por subestimar a percepção de Gem sobre o mundo e as pessoas ao seu redor. A narrativa principal, inicialmente, posiciona a personagem num universo assexuado, onde só há espaço para a fantasia, mantendo-a, então, numa espera de inocência; é como se o narrador soubesse do protagonismo dos pais da menina nos

acima de tudo, hoodoo. Obeah é praticado no Suriname, Jamaica, Trinidad e Tobago, Dominica, Guiana, Barbados, Granada, Belize, Bahamas e outros países do Caribe. Obeah está associado com magia benigna e maligna, encantos, sorte e com misticismo em geral”. No Brasil, pode ser associado ao Candomblé. Porém, de acordo com o tom do romance, o termo se aproxima do que chamamos de “macumba”, em terras brasileiras.

capítulos numerados do romance⁵⁰, mantendo seu real ponto de vista em segredo e explorado mais a fundo apenas na narrativa em segunda pessoa. Para ilustrar essa leitura, trago o momento em que “Gem exercita o conhecimento de seu corpo com sua melhor amiga, Lurleena” (BRANDÃO, 2008, p. 112): “sometimes you play husband and wife, spreading rice bags under the steps, shutting off the sides with pieces of boards and boxes *so no one could see*. Lying quietly together in a tangle of legs” (NICHOLS, 1986, p. 91, grifo meu). A frase grifada revela como a narrativa em segunda pessoa de *Morning Sky* que, por si só, privilegia o ponto de vista de uma personagem apenas, também dá indícios de que a narradora-personagem prefere manter suas experiências pessoais reservadas ao espaço do eu/você e com aqueles com quem a menina compartilha a cena e os pensamentos, no caso, alguns sujeitos do romance e o leitor. Nesse tom de segredo, ao longo do romance, o leitor descobre que seu interesse por Miss Sheila vai além do fascínio pelo mistério que a vizinha lhe desperta. Gem é capaz de perceber as mudanças em seu corpo e enxerga, na rainha africana de sua imaginação, a sensualidade do corpo feminino que deseja ter um dia.

Apesar da “tela” desse capítulo ter-se reduzido ao tamanho de um buraco na parede do banheiro da casa dos Walcotts, podemos encontrar “dois aspectos contraditórios das estruturas de prazer no olhar existentes numa situação cinematográfica” (MULVEY, 2017, p. 167), sobre os quais a autora desenvolve:

O primeiro, escopofílico, surge do prazer em usar outra pessoa como um objeto de estímulo sexual através do olhar. O segundo, desenvolvido por meio do narcisismo e da constituição de um ego, surge pela identificação com a imagem vista. Assim, em termos cinematográficos, o primeiro implica uma separação entre identidade erótica do sujeito e o objeto na tela (escopofilia ativa), enquanto que no segundo caso requer a identificação do ego com o objeto na tela por meio da fascinação e do reconhecimento do espectador com o seu semelhante. O primeiro é uma função dos instintos sexuais; o segundo, da libido do ego (p. 167-168).

Gem consegue, então, ser a cineasta de si mesma, produzir a narrativa da sua própria vida. Seus ângulos são diversos. Os tamanhos de suas telas variam de multidimensional, como

⁵⁰ Entretanto, no último capítulo não numerado que encerra o romance, a mãe da personagem, Clara, é inserida na sua narrativa e se mostra ciente da condição de mudança do corpo da filha mais nova, ao vê-la tocando e observando seu próprio corpo diante do espelho. Brandão (2008, p. 112) destaca que “isso é percebido e observado pela mãe, que, diferentemente do pai, mostra sua compreensão das necessidades das pessoas de desenvolver seus corpos e adquirir conhecimento sobre si mesmos. Clara vê o voyeurismo adolescente de Gem ao tocar-se em frente ao espelho como parte natural da evolução de uma criança caminhando em direção à maturidade”. (Texto original: “This is perceived and observed by the mother, who, unlike the father, shows her understanding of people’s needs to grow up and acquire knowledge about themselves. Clara sees Gem’s voyeurism in touching herself in front of the mirror, as part of the natural evolution of a child walking towards maturity”).

quando observa a si mesma em meio à cidade em chamas, a unifocal, quando temos a menina a observar a vizinha pelo buraco da parede. A narrativa cria um espaço para a construção do *eu* através do olhar. Esse mesmo olhar, segundo hooks (2017, p. 485),

[...] foi e é um local de resistência para pessoas negras colonizadas, em escala global. Os grupos subordinados nas relações de poder aprendem por experiência, que existe um olhar crítico que “olha” para documentar, e que é oposicional. Na luta da resistência, o poder do dominado para afirmar o agenciamento, reivindicando e cultivando a “consciência”, politiza as “relações com o olhar” – aprende-se a olhar de certa maneira, para que possa resistir.

O exercício com a linguagem quase cinematográfica 3D de Nichols pode surgir da ausência de uma representação literária ou cinematográfica da sua infância, na sua terra natal, a Guiana. Nichols traça, através da narrativa de Gem, um direcionamento da sua escrita que irá além dos moldes que reduzem a expressão de mulheres negras a estruturas colonizadas. Para hooks (2017, p. 502), “muitas mulheres negras não veem de forma diferente justamente porque suas percepções da realidade estão tão profundamente colonizadas, moldadas pelas maneiras dominantes do saber”. Em Nichols, temos exercícios de como nadar contra essa corrente.

Este capítulo oferece uma análise mais estrutural do romance, com foco nas experimentações narrativas de Nichols em seu romance, buscando relacioná-las a outros nomes da literatura (Woolf, Lispector, Adichie) e seus teóricos, a fim de estender as minhas considerações sobre o romance e abrir portas para discussões futuras e esclarecimento de possíveis novos leitores. O foco maior foi no narrador e nas suas nuances ao longo de *Morning Sky*, com base teórica em nomes como Benjamin e Adorno. A narrativa de Gem, dos capítulos não numerados, é um raro exemplo de narrativa em segunda pessoa, que abre a possibilidade de inúmeras interpretações, incluindo uma sob a perspectiva do cinema, devido aos diversos ângulos criados pela autora, a partir do olhar de sua personagem, que as câmeras mais sofisticadas ainda não são capazes de reproduzir nas telas. Nesse pequeno romance, por tanto tempo negligenciado pela crítica de maneira geral, existe a possibilidade de uma leitura tão elástica, multidimensional, um olhar que é capaz de projetar uma imagem de si mesma (no caso, Gem), que, além da visão e audição, trará menções ao toque, ao olfato e ao paladar. O próximo capítulo terá um foco nas relações entre a obra de Grace Nichols e o paladar, além de trazer uma discussão sobre como as frutas aparecem nos versos e nas cenas do romance da guianense, estabelecendo uma relação entre as suas duas modalidades de escrita.

4 OS FRUTOS DE *WHOLE OF A MORNING SKY* NA POESIA DE NICHOLS

4.1 The Fat Black Woman's Poems e Whole of a Morning Sky

Tomando emprestado o termo usado por Hoving (2001), ao referir-se a *Morning Sky* como um “romance poético”, trago algumas palavras da própria Nichols em entrevista com Gillian Selnutt, para a revista inglesa *City Limits*, em junho de 1984, ao falar de sua obra poética e do seu processo de criação: “depois de ler muita poesia inglesa... eu quero algo diferente; algo que soe e pareça diferente ao olhar sobre a página e ao ouvido. Diferença, diversidade e imprevisibilidade me excitam” (WEBHOFER, 1996, p. 26).⁵¹ Quem conhece a obra poética de Nichols está ciente da distribuição variada dos seus versos impressos nas páginas de seus volumes de poesia, além de reconhecer diversos poemas transformados em parágrafos na narrativa, como, por exemplo, os poemas “Those Women”, “Childhood”, “Why Shouldn't she?”, “Be a Butterfly”⁵² e “Iguana Memory”⁵³, todos eles contidos na seção *Back Home Contemplation*, parte integrante do volume poético *The Fat Black Woman's Poems* (1984).

Nessa seção, alguns poemas dialogam com o romance da autora. Começando pelo último poema da seção, “Iguana Memory”:

Saw an iguana once
 When I was very small
 In our backdam backyard
 Came rustling across my path

Green like moving newleaf sunlight
 Big like big big lizard
 With more legs than a centipede
 So it seemed to me
 And it must have stopped a while
 Eyes meeting mine
 Iguana and child locked in a brief
 Split moment happening

⁵¹ Texto original: “After reading a lot of English poetry... I want something different; something that sounds and looks different to the eye on the page and to the ear. Difference, diversity and unpredictability make me tick”.

⁵² Marcado pelo humor, Nichols, no trecho de uma entrevista citada por Welsh (2007), fala sobre o poema: “Eu penso que tenho um senso de humor e ele aparece no meu trabalho. Havia esse pastor e estávamos todos frequentando o culto dominical, e ele estava usando a metáfora da borboleta para falar da... “melhor vida” em termos religiosos. E ele estava muito concentrado nisso, transpirando, e quase gritando aos berros: ‘Don't be a kyatapilla!’ ele disse ‘Be a butterfly!’ E aqui ficou comigo. Nos lembramos disso de tempos em tempos como piada porque nós estávamos rindo quando ele estava sério” (p. 106).

⁵³ Interessante que a palavra Iguana, se trocar a posição da letra I para depois da letra U, temos então Guiana, dando uma ambiguidade ao título, como sendo também uma memória do país de origem da autora, que ainda se chamava British Guiana na sua infância, passando a ser Guyana após a independência.

Before it went hurrying
 For the green of its life
 (NICHOLS, 1984, p. 65)

No poema acima, encontramos a primeira referência ao romance: *a green iguana dart across your path like a big lizard and disappear with a rustle into the green* (NICHOLS, 1986, p. 2). O encontro entre a criança e a iguana é descrito tanto no poema como na narrativa de maneira muito breve, porém, ambos contam com um elemento em comum que é a memória da infância e como ela ecoa nas diferentes modalidades de escrita da autora. Interessante o fato de o poema encontrar-se no encerramento da seção do volume poético, enquanto no romance a cena aparece nas primeiras páginas, o que pode, também, sugerir uma continuidade da obra poética nos parágrafos do romance, tendo em vista que *Morning Sky* sucede *The Fat Black Woman's Poems* na linha de publicações da autora.

Nos próximos tópicos, irei estreitar as relações entre a poesia e a prosa da autora. Haverá, também, a abordagem de uma associação pouco explorada na literatura de maneira geral e, no tocante à obra de Grace Nichols, trata-se de uma pesquisa inédita, que é a relação entre comida e literatura.

4.2 Uma leitura sobre o paladar na poesia e prosa de Grace Nichols

Aqui, gostaria de me debruçar sobre a relação entre a comida e o texto literário em Grace Nichols. Ao longo de sua obra, percebemos o quanto do trabalho da autora é dedicado aos sabores da Guiana, das mais diversas maneiras. Vimos em *Whole of a Morning Sky* a relação das mulheres com a culinária e a relação delas com a cozinha, espaço da casa.

Esse tema tem sido tratado em textos literários de autoras de vários países, incluindo a América do Sul.⁵⁴ No caso do Caribe, Sarah Lawson Welsh (2018), em “Caribbean Cravings: literature and food in the Anglophone Caribbean”, texto notadamente recente, escreve:

[...] pouquíssimos estudos se direcionam explicitamente à relação entre comida e literatura. Menos ainda consideram a comida em um contexto caribenho. De fato, mesmo dentro do campo especializado em estudos caribenhos, os críticos ainda têm

⁵⁴ Cf. “Afrodite: contos, receitas e outros afrodisíacos, da chilena Isabel Allende (2009). Em seu texto, Allende faz uso da arte culinária elegendo duas temáticas: a gula e a luxúria, estabelecendo uma ponte entre esses dois temas – o prazer através do paladar, aspecto também explorado em *Morning Sky*.”

sejam muito tímidos ao abarcar o estudo da comida, da escrita e das práticas culinárias (WELSH, 2018, n.p).⁵⁵

Complementarmente, Izabel Brandão (2003) aponta para essa relação como uma das possibilidades de análise da ecocrítica feminista, ao sugerir perguntas para estudo: “De que forma o ato de comer e/ou de expressar emoções, como a raiva, aparecem no texto? (Gaard, 1998)” (p. 408). Nesse sentido, a análise sobre o ato de comer na obra de Nichols terá seus desdobramentos no próximo tópico deste capítulo, visando observar mais detidamente as conexões entre esse ato, as personagens e a narrativa.

Welsh (2018) nos oferece um grande suporte no tocante à relação entre a literatura caribenha e a comida:

Historicamente, os escritores do Caribe exploraram, definiram e reafirmaram suas diferentes identidades culturais, étnicas, de casta, de classe e de gênero, escrevendo sobre o que, quando e como comem. Imagens de alimentação, banquete, jejum e outros rituais e práticas alimentares, articuladas em uma série de escritos caribenhos, constituem uma força poderosa de coesão social e continuidade cultural. Além disso, a comida é frequentemente central na questão do que significa ser caribenho, especialmente em contextos diaspóricos e globalizados.⁵⁶

A pesquisadora já publicou um livro sobre Nichols e a guianense é mencionada em diversos momentos em seu texto de 2018. Welsh irá comentar sobre como as tradições culinárias e literárias caribenhos estão intimamente ligadas à oralidade. De acordo com Metha (2009, p. 98 apud WELSH, 2018, n.p), o cozinhar e o contar histórias são rituais performáticos, e essa relação é especialmente pronunciada num contexto caribenho, onde oralidade ainda é a chave para a compreensão da literatura e de culturas culinárias.

A escrita de Grace Nichols remete, em vários aspectos, às diásporas existentes em sua vida. Primeiramente, pelo fato de ser uma escritora guianense escrevendo a partir do seu novo lar, uma diáspora do Reino Unido, diferente do seu local de nascimento, criação e formação cultural, lar, também, de diversas diásporas, estabelecidas ao fim de diversas jornadas oriundas de vários locais do globo para o mesmo destino. Para Brah (1996, p. 616), essas jornadas diaspóricas objetivam, essencialmente, o instalar-se e o cultivar raízes noutros

⁵⁵ Texto Original: “However, very few studies explicitly address the relationship of food and literature. Even fewer consider food and literature in a Caribbean context. Indeed, even within the specialist field of Caribbean Studies, critics have been very slow to embrace the study of food, writing and culinary practices”.

⁵⁶ Texto original: “Historically, Caribbean writers have explored, defined and re-affirmed their different cultural, ethnic, caste, class and gender identities by writing about what, when and how they eat. Images of feeding, feasting, fasting and other food rituals and practices, as articulated in a range of Caribbean writings, constitute a powerful force of social cohesion and cultural continuity. Moreover, food is often central to the question of what it means to be Caribbean, especially in diasporic and globalized contexts”.

lugares, o que não quer dizer que se pode chamar a diáspora de lar definitivo. Brah (1996, p. 624) também levanta duas questões: quando é que um local se torna o lar? E qual a diferença entre *sentir-se em casa* e clamar determinando local como legitimamente seu?

Em *Morning Sky*, temos o seguinte trecho que fala de uma senhora originária da Índia, Dee-Dee, cuja ideia de lar não pertence ao local de morada. Dee-Dee havia, há mais de 70 anos, migrado para a Guiana com seu marido, já falecido no tempo presente da história, para trabalhar nos engenhos de açúcar. A senhora era questionada sobre o porquê de manter-se ligada ao seu país, há tanto tempo deixado para trás, quando toda a sua família, filhos e netos, encontrava-se junto a ela, na Guiana. Brah (1996, p. 624) explica que:

[...] a relação da primeira geração com local de migração é diferente das relações das gerações subsequentes por ser mediada pelo que foi deixado para trás recentemente e pelas experiências de rompimento e deslocamento à medida que o indivíduo tenta se reorientar e formar novas redes sociais, aprendendo a negociar com novas realidades econômicas, políticas e culturais.⁵⁷

No caso de Dee-Dee, seu “lugar do afeto”, já que, segundo Brandão (2011, p. 5), “encontrar um local para viver não significa necessariamente encontrar-se”, continuou sendo a Índia. Nichols (1986, p. 28) ilustra o pensamento da sua personagem sobre sua *homeland*: “It was as if India was a big bright bubble, just out of reach, disappearing into nothingness whenever she tried to reach it”.

Levando em consideração o fato de o romance conter alguns elementos autobiográficos, percebemos que a questão do “pertencer a um local” sempre foi uma constante na vida da autora, mesmo que indiretamente, como se observa em Dee-Dee, personagem provavelmente inspirada em alguém de sua própria infância. Apesar da personagem acima sentir-se deslocada em seu atual endereço, encontramos em Nichols, principalmente em sua obra poética, maneiras de reduzir a saudade do antigo lar através do paladar. No poema que abre a seção *in spite of ourselves*, “Like a beacon”, temos um eu lírico que ilustra bem a relação afetiva do alimento com o local de origem e as pessoas deixadas lá:

In London
Every now and then
I get this craving
For my mother’s food

⁵⁷ Texto original: “[...] the relationship of the first generation to the place of migration is different from that of the subsequent generations, mediated as it is by memories of what was recently left behind, and by the experiences of disruption and displacement as one tries to reorientate, to form new social networks, and learns to negotiate new economic, political and cultural realities”.

I leave art galleries
in search of plantains
saltfish/sweet potatoes

I need this link

I need this touch
of home
swinging my bag
like a beacon
against the cold

(NICHOLS, 1984, p. 29)

No poema acima, temos diversos contrastes entre elementos que se distanciam. A persona poética dá indícios de ser alguém que assume a identidade diferente da sua própria, que é esperada dela por frequentar galerias de arte em Londres, ambientes onde pairam a erudição, o status de ser poeta, artista, crítico de arte etc., tendo o eu lírico origens em um lugar distante, de clima e sabores diferentes. No entanto, essa sua identidade anterior não consegue manter-se em silêncio por muito tempo e se manifesta na necessidade de encontrar uma ligação com o local do passado, que se expressa através do paladar.

Temos nesse poema a noção de sujeito sociológico, defendida por Hall (2011), que:

Refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com outras pessoas importantes para ele, que mediavam para o sujeito os valores, os sentidos, os símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. G H Mead, C H Cooley e os interacionistas simbólicos são as figuras-chave na sociologia que elaboraram essa concepção interativa da identidade e do eu. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda é um núcleo ou essência interior que é o eu real, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem (p. 11).

Banana-da-terra, peixe salgado e batata doce se opõem aos objetos expostos nas galerias de arte, onde paira o silêncio e se espera de seus frequentadores determinado perfil. Tais itens trazem à tona a memória do lar e aquecem o frio do atual lar, onde não se sente totalmente aceita; amenizam a saudade do lar primeiro. Nesse poema, Nichols traduz o antigo lar, impossível de se voltar em momentos de desejo pela comida da mãe, em três itens dentro da sacola, balançando com uma tocha de calor contra o frio londrino. Nichols direciona o afeto para os sentidos, as sensações do corpo, expressos através da linguagem, o que podemos relacionar à fala de Almeida (2015, p. 25): “Emoções, sensações do corpo e cognição estão, assim, inter-relacionados e são interdependentes, circulando e se modificando nas esferas sociais e culturais, dando forma a imagens, textos e discursos que, por sua vez, criam

performances de diferentes emoções”. Em Nichols, por exemplo, temos os mesmos elementos ressignificados tanto em sua obra poética quanto em sua obra de prosa. Em um momento do romance, temos também o consumo de bananas-da-terra como um sinal de dificuldade no lar dos Walcotts em *Morning Sky*: “Every morning you wake to eat fried plantain because you can’t get any bread to buy and drink a little aerated drink because no milk for tea” (NICHOLS, 1986, p. 136). O mesmo elemento aparece no poema “Praise song for my mother” (NICHOLS, 1984, p. 55), relacionado à memória afetiva da mãe e do antigo lar do eu lírico.

Entendemos que a memória afetiva pode ser relacionada ao que Brandão define como “lugar do afeto”, compreendido a partir da visão ecocrítica feminista de Val Plumwood, acerca de pessoas viajantes:

Ao aproximar o lugar do afeto ao que Val Plumwood (2002, p. 233) chama de *‘place-sensibility’* (sensibilidade ao lugar), é possível reivindicar abordagens emocionais e críticas a espaço/lugar. Essa relação de sensibilidade ao lugar está diretamente relacionada aos viajantes, pois em cada lugar que vão, buscam organizar o espaço onde estão, temporariamente, instalados de forma a se sentirem ‘em casa’, ou seja, em ‘seu’ lugar’ (BRANDÃO, 2011, p. 102).

No contexto desse poema de Nichols, “viajante” pode ser lido como o imigrante diaspórico, cuja busca da comida de casa traz o lar originário de volta. É por isso que, no poema, o eu lírico vai comprar os itens que deseja para cozinhar e matar a saudade da mãe, do lugar que lhe traz segurança “em qualquer lugar do mundo”. Dessa maneira, a fria Londres também se torna um “lugar do afeto”, pois a persona poética encontra meios de recriar os links com a Guiana e, afetivamente, retornar ao seu lar através do paladar.

O outro poema que analiso chama-se “Fear”, e ele continua com a questão do conceito de lar para moradores de diásporas. Apesar de a música negra ganhar notoriedade e a comida se tornar mais apimentada, o que pode vir a ser algo que diminua a saudade do lar e facilite a adaptação sonora e gustativa dos negros imigrantes, a voz poética é questionada quanto a uma possível volta para o seu país de origem, ao que responde:

But of course
home is where the heart lies

I come from a backyard
where sun reaches down
mangoes fall to the ground
politicians turn cruel clowns

No primeiro verso que cito, é possível observar a ambiguidade do verbo *lie*, pois pode significar tanto mentir quanto aconchegar-se. Os versos que seguem são carregados de ironia e comparações implícitas entre o local de origem e o atual endereço. Para alguns cidadãos de países “de primeiro mundo”, o local de origem dos imigrantes é visto como o quintal do mundo, a parte de trás menos visível da casa grande que seria o mundo. Porém, nesse quintal, o sol é radiante, ao contrário do clima predominantemente cinzento do Reino Unido, e as mangas estão para os caribenhos como as maçãs estão para os europeus. No último verso, a personagem deixa clara sua insatisfação com os políticos de sua terra natal. O sol não é capaz de trazer a luz do avanço para o quintal de onde o eu lírico do poema vem, porém, tem o calor e as mangas, além de pôr à mostra as reais intenções dos que detêm o poder. Em busca de melhores condições de vida, a personagem, que se revela mãe nos últimos versos, depara-se com o medo de viver num lugar onde é crescente o número de jovens negros na população carcerária. Medo que não gostaria que sua adorável criança viesse a temer. O conceito de lar nesse poema é caracterizado pela ambiguidade que o termo em si suscita no contexto da diáspora.

A ficção e a poesia de Nichols nos evocam memórias de uma infância vivida em cores, sensações, sabores, vozes, pessoas. Temos em sua obra uma tentativa de materialização do efêmero, termo que tomei emprestado de um artigo intitulado “Memórias Afetivas: como lembrar e representar a informação” (RIBEIRO; DODEBEI; ORRICO, 2015), um estudo que discute as memórias afetivas como estratégias de representação para além da imagem e do texto. O foco do artigo citado é o olfato e como esse sentido nos evoca memórias passadas. O trabalho nos traz discussões relevantes sobre a memória e elenca teoria pertinente sobre a função dos órgãos sensoriais e o armazenamento de memórias.

No mesmo artigo, Proust, citado por Rouchou (2009, p 119), diz-nos que parte das memórias encontra-se externa ao nosso corpo ou, na maioria das vezes, oculta aos nossos olhares.

Eis porque a maior parte de nossa memória está fora de nós, numa pancada de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos aquilo que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar. Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta de nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. Graças tão-somente a esse olvido é que podemos, de tempos em tempos, reencontrar o ser que fomos, colocarmo-nos perante as coisas como estava aquele ser, sofrer de novo porque não mais somos nós, mas ele, e porque ele amava o que nos era agora indiferente.

A presença de elementos do gênero alimentício é uma constante na obra de Grace Nichols. E surpreende o fato de a autora jamais ter publicado algo exclusivamente voltado ao assunto. Em vez disso, ela insere esse elemento, trazendo diversas relações entre os alimentos, a memória afetiva do lar, a diminuição do sentimento de deslocamento de personagens vivendo em diásporas, sexualidade e elementos corpóreos.

4.3 Uma salada poética de frutas caribenhas

Deepest purple
or pale green white
the star-apple is a sweet fruit
with a sweet star brimming center
and a turn back skin
that always left me sweetly
sticky mouth

(NICHOLS, 1984, p. 60)

A obra de Grace Nichols é repleta de referências aos mais diversos frutos em diversas situações. No poema acima, intitulado “Star-apple”, “maçã-estrela”, numa tradução livre e literal, temos a exploração da poeticidade e literariedade de uma fruta comum na terra natal da autora, cuja reconstrução em forma de poema descarta a necessidade de ilustração e até mesmo degustação por quem nunca provou de tal fruto, cujos nomes no Brasil são caimito ou abiu⁵⁸. Encontramos tais referências desde a sua obra poética, encontrando no romance uma espécie de origem de todos esses frutos, com os quais a autora irá lidar de diversas maneiras, ligando-os às memórias da infância ou relacionando-os ao corpo em processo de amadurecimento.

Em *The Fat Black Woman's Poems*, temos alguns poemas “frutuosos”: “Star-apple”, “Guenips” e “Mango”, todos na seção “Back home contemplation”. Começando pelo último deles, “Mango”, iremos perceber a recorrência do mesmo tema ao longo de diversos trabalhos da autora, a exemplo do poema “Fear”, já mencionado anteriormente, do mesmo volume, do qual destaco novamente os versos:

I come from a backyard
where the sun reaches to the grown
mangoes fall to the ground
politicians turn cruel clowns

(NICHOLS, 1984, p. 30)

⁵⁸ Acessar <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/alimentos/caimito> (acesso em 30 out. 2019) para imagens, nome científico e outras informações.

No trecho acima, podemos perceber, além das mangas, alguns temas recorrentes em *Morning Sky*, dentre eles, o clima quente e a política. O primeiro capítulo (não numerado) do romance trará uma espécie de jardim do Éden particular ou mesmo um pomar para a pequena Gem. Nesse momento, a personagem está se despedindo de Highdam, vilarejo na zona rural da Guiana, onde nasceu e viveu com sua família até seu pai optar por viver na capital, Georgetown, com a esperança de melhores condições de vida para todos. Gem fará seus percursos pela terra numa última vez.

Nesse seu Éden/pomar, podemos encontrar um ponto de encontro/origem da obra da autora. Através do olhar da personagem, temos a seguinte visão: “You gaze at the trees around you. The fat twisting mango tree already bearing some tiny green mangoes. The thought come they’ll hardly be ripe before August” (NICHOLS, 1986, p. 2). Ao longo deste trabalho, já comentei sobre a irregularidade das narrativas não numeradas do romance, o que pode sugerir uma forma embrionária, ainda “verde”, do que viria se tornar a forma amadurecida da obra da autora.

Em seu trabalho anterior, temos o poema “Mango”:

Have a mango
sweet rainwashed sunripe
mango
that the birds themselves
woulda pick
if only they had seen it
a rosy miracle

Here
take it from mih hand

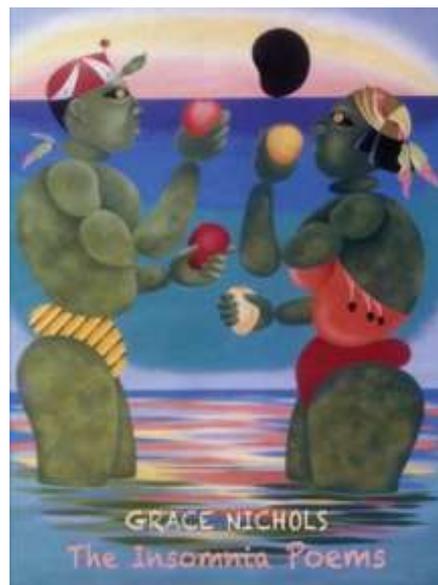
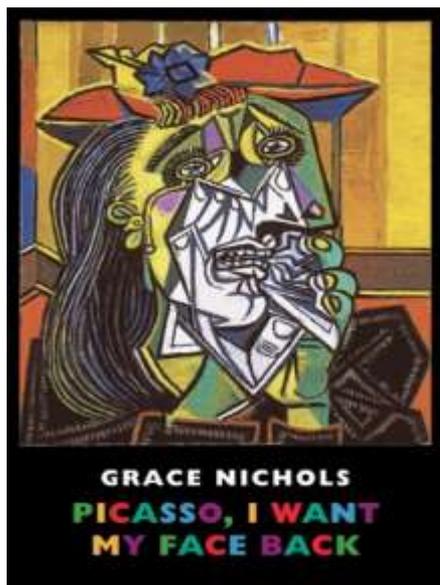
(NICHOLS, 1984, p. 59)

Acima, temos um fruto/poema maduro. A manga está em sua forma rosada, amadurecida, e a persona poética seduz o leitor a provar de seu fruto de palavras. Fruto poético cuja ideia nasce no Éden de Gem, a que se pode atribuir a própria infância da autora nos espaços rurais da Guiana.

O leitor de “Mango”, que aceitou a oferta das mãos de sua persona poética, só irá apreciar o sabor da fruta (em poesia) num intervalo de mais de três décadas dentro da obra da própria autora. Em seus dois últimos trabalhos, Nichols tem feito um diálogo entre a poesia e as artes plásticas, a começar pelo volume *Picasso I want My Face Back* (2009), cuja capa traz o icônico quadro *La Mujer que Lloro* (1937), do espanhol Pablo Picasso, que dá título, em

inglês⁵⁹, a uma sequência de 20 poemas que dará voz a mulher cujo rosto foi deformado pelos pincéis do artista, a sua amante Dora Maar, escultora surrealista francesa.⁶⁰ Em seu último lançamento, *The Insomnia Poems* (2009), Nichols não fez diferente. A capa do seu livro traz o quadro *Morning Mango* (1989), do pintor guianense Stanley Greaves, no qual temos duas figuras humanas cujos corpos são feitos inteiramente de mangas, que degustam do mesmo fruto, numa espécie de ritual antropofágico. Seguem as capas dos volumes citados, respectivamente:

Figura 2 – Capas das obras *Picasso I want My Face Back* (2009) e *The Insomnia Poems* (2009).



Fonte: www.bloodaxebooks.com

Nichols dedicou um poema ao seu conterrâneo e buscou, em sua pintura, inspiração para seu título “Adam to Eve”, que segue:

I remember how your hands shook
as you handed me the dripping fruit
and how in one fell swoop
even as I savoured the forbidden juice
and we were transported by an inner glow
a sunripe alchemy from head to toe –

For it was the mango, my love,
that tempted you to bite its blush.
Manifera Indica, that first stirred –

⁵⁹ “The Weeping Woman”.

⁶⁰ Para um aprofundamento da relação entre as artes plásticas e a poesia de Nichols, ler “Retecimentos do Humor na Poesia de Grace Nichols: um perfil do grotesco feminino em ‘Weeping Woman’”, de Izabel Brandão (2010), disponível em <<http://www.pgletras.uerj.br/vozlharoutro/volume002/index.php>>. Acesso em: 07 nov. 2019.

the branches of our blood
the greed of your mouth

Now in dreams we stand
in Eden's memorable river,
exchanging, under a transgressing moon,
the ambrosia of morning mangoes,

Forgive us O Apple for switching
the myth of your fallen bliss

(NICHOLS, 2017, p. 54)

É possível estabelecer uma ponte entre a sedutora persona de “Mango” e a persona de Adão ao saborear o fruto. No poema acima, Nichols recria o mito bíblico da Gênese ao substituir a maçã pela manga, fruta que se encontra em abundância na terra natal da autora. É interessante como o texto traz as figuras de Adão e Eva⁶¹ como possíveis afro-guianenses, levando em consideração o fato de o povo da Guiana ser etnicamente diverso⁶², o que representaria melhor uma síntese da humanidade, do que a imagem universalmente aceita dos personagens bíblicos como sendo brancos.

As mangas aparecem na obra de Nichols nos mais diversos tamanhos e nas mais diversas formas. Temos dois poemas cujo tema principal gira em torno da fruta madura, cujo sabor traz consigo a seiva da sabedoria de si mesmos aos personagens, como observamos no último poema, e a fruta amadurecida, rosada, tentadora, oferecida das mãos poéticas, como um fruto irresistível. Um convite para a degustação do poema/fruto. No entanto, encontramos no romance de Nichols a fonte dessas alusões aos frutos. A visão infantil de Gem nos revela a literariedade dos eventos infantis, simbolizados pelos frutos ainda verdes, dando a ideia de ramificação entre os trabalhos de Nichols como um todo.

Ainda no capítulo inicial do romance, temos uma ênfase maior aos *jamoons*⁶³, como segue abaixo:

⁶¹ É possível observar que, ao longo da obra de Grace Nichols, a figura de Eve irá sempre permear em seus poemas. Temos desde exemplos mais antigos e evidentes, como é o caso do poema “Eve”, em *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989), ao seu trabalho mais recente, *The Insomnia Poems* (2017), nos poemas “One Night Comes Like a Blessing” e “Adam to Eve”.

⁶² Para Iuri Cavlak (2016, l. 912-930), “essa mistura de ingleses, indianos, africanos, chineses e portugueses fez da Guiana um dos lugares mais híbridos do ocidente no século XIX, do ponto de vista cultural, étnico e religioso. É um dos lugares mais peculiares do subcontinente americano”.

⁶³ É a forma como os guianenses escrevem *jamun*, fruto de origem hindu, conhecido no Brasil como jmelão ou brinco-de-viúva, sendo o segundo comum do estado de Alagoas. Na tradição hindu, o deus Rama se alimentou unicamente de *jamuns* durante os 14 dias de seu exílio na floresta. Por essa razão, muitos hindus consideram tal alimento como o “fruto dos deuses”. Para mais informação, acessar: <<https://guyaneseonline.net/2014/05/18/jamun-or-jamoon-a-very-useful-fruit/>>. Acesso em: 01 jan. 2020.

But the jamoon tree laden with bunches of small purple fruits, deep purple, almost black looking in the morning sunshine. Today you don't feel like eating any, but against your will your hands reach out to circle the smooth white trunk. You shake hard, starting a downpour of jamoons and pieces of dry mud from the marabunta nests you've just shattered. The jamoons fall, splashing the earth with their bloody juice and the brown marabuntas overtake you, as if your body is a kind of magnet. You never shake the jamoon tree. You always use the long wooden stick with the nail at the end to coax down the bunches of fruit. Today you'd forgotten (NICHOLS, 1986, p. 2-3).

No fragmento acima, observa-se a impossibilidade de consumir os demais frutos e uma tentativa de gravar dentro de si o sabor dos jamoons. Através do ato de comer, Gem parece buscar preservar sua infância vivida naquele pedaço de terra onde havia desenvolvido uma relação íntima, como se daquelas próprias árvores tivesse nascido, como se suas pernas, que ali tão facilmente se movimentam, “still your legs move easy” (NICHOLS, 1986, p. 1), unissem-se ao barro, e seu corpo se tornasse água dentro da larga extensão de água pela qual passava “the stretch of water on your right always tempting you to run straight in and become par of it” (p. 1). Porém, nesse ato meio apressado, a personagem se esquece de como deve apanhar os frutos (com um arame preso a uma varinha) e balança os galhos da árvore. Gem logo se vê coberta de maribondos e os frutos que esperava degustar se partem no chão, simbolizando uma possível quebra com o pacto que ela própria havia estabelecido com aquele local. O conhecimento ali adquirido não lhe foi útil na tentativa de levar consigo algo para lembrar-se. A tristeza da garota, ao deixar aquele lugar, fez-se em confusão que apenas externou o seu estado de agitação interna, prevendo, talvez, a dificuldade dos dias que estavam por vir: a vida longe dos campos abertos, das árvores, dos rios, dos frutos e dos cheiros de vida crua que exalavam Highdam.

No decorrer da história, acompanhamos o amadurecimento do corpo de Gem, questão inicialmente abordada em Brandão (2008, p. 111), no tópico “The Child's Body and the Hard Route towards Growing Up” (O corpo infantil e a difícil rota rumo ao crescimento). A percepção natural das mudanças corpóreas que acompanham a adolescência é antecipada de maneira abusiva por Chin, um velho chinês, dono da mercearia que a menina costumava ir:

But you still go to Chin shop, and another time when it was just you alone inside, Chin lean across the counter to pinch one of the small brown nipples just showing under your cotton dress. ‘Eeeeh! You getting beeg’, he say. The pinch hurt and you hurry out of the shop, feeling Chin is a dirty old lizard (NICHOLS, 1986, p. 50).

Nesse capítulo não numerado do romance, temos uma certa antecipação de que, apesar dos sabores que ali são encontrados, “fluties, sweet red-water ice blocks that turn your tongue bright pink” (p. 49), ao contrário das demais lojas de Georgetown, todas enfeitadas e iluminadas por conta da visita do Duque de Edimburgo, “*Only Chin grocery shop is dark*” (p. 49). De certa maneira, o fato da loja ser escura sempre alertou Gem para algo que não havia ficado evidente até o momento do abuso. O local escuro era um lugar perfeito para um abusador. Diante do abuso sofrido, Gem foi capaz de enxergar através da escuridão da loja e ver a real face de um homem aparentemente pacato. Em seu antigo lar em Highdam, o mal e o sobrenatural andavam de mãos dadas. Aqui, a pequena personagem percebeu que o mal pode estar presente naqueles que convivem conosco e pode se esconder atrás de sabores gostosos, que tanto lhe agradam o paladar. No entanto, a garota já havia percebido também que, por trás de tudo isso, tem a escuridão do lugar que Chin vive, e isso é o indicativo de que ele não pode ser inteiramente confiável; lição que talvez tenha trazido consigo dos seres maléficis das crenças populares da vila rural, que sempre agiam na escuridão. O vendedor passou a ser visto como um lagarto velho e sujo aos olhos da pequena, que teve uma demonstração de uma configuração do mal real e sem referências às criaturas mitológicas nunca vistas antes. Essa foi uma das novidades de Georgetown.

Em *Morning Sky*, é revelado um certo fascínio da personagem Gem com os seios adultos, em comparação com os seus próprios, ainda muito pequenos. Voltando a um trecho já citado neste trabalho, porém noutra perspectiva, reviso o seguinte momento da narrativa na perspectiva de Gem, na qual é descrito o olhar da menina sobre a misteriosa e bela Miss Sheila, a quem compara a uma rainha africana. O foco do olhar da menina são os seios de sua vizinha, grandes, pesados, cuja pele é mais clara que o resto do corpo, ao tocar os seus pequenos seios, equiparados em tamanho ao pequeno fruto chamado *guenip*. Apesar de ter ciência de seus seios serem antônimos aos de Miss Sheila, percebemos a diferença de tratamento da personagem com seu próprio corpo em relação ao abuso sofrido pelo vendedor chinês. Ela descobre neles uma fonte de prazer, e não de dor. E, mais uma vez, temos uma menção ao paladar, quando a narradora os compara aos pequenos frutos, *guenips*, que podemos traduzir como lima espanhola e se assemelham com pitombas.

Estabelecendo mais uma ponte entre romance e obra poética da autora, temos um poema chamado “Guenips”, que segue:

Guenips
hanging in abundant
bunches on the fat knuckled

guenip tree
 Guenips
 melting like small moons
 on my tongue
 the succulent green gold
 of the fruit kingdom

(NICHOLS, 1984, p. 61)

No poema acima, temos uma descrição do prazer relacionado à degustação das frutas, ao compará-las a luas derretendo na língua, cujo suculento e sinestésico “verde dourado” traz ao leitor de Nichols uma fusão de visão com paladar consolidada na leitura. Podemos perceber, em *Gem*, sua forte ligação ao paladar. Sua narrativa irá compensar a dor do abuso com a comparação de seus pequenos seios aos pequenos frutos cuja gostosa sensação ao paladar é descrita no poema, porém, no romance mais um sentido é inserido na fusão deles: o tocar.

No capítulo final de *Whole of a Morning Sky*, temos a seguinte passagem:

And your twelfth birthday coming up. And new elections coming up. And the beatings and killings have stopped. But your mother say, ‘only time can heal the wounds.’ You hardly buy fluties these days, they’re too red and sugary. Lurleena tells you that rubbing your breasts with the inside of yellow plantain skin would make them get bigger. You have to warm up the skin first though. Both of you try it for a while but no improvement. Still, your mother would say ‘Aye, you fulling eye, you fulling eye,’ in an amused kind of way, when she come into the room and catch you looking yourself in the mirror (NICHOLS, 1986, p. 155).

Ao fim do romance, a personagem sente que muitas coisas da infância já não fazem mais sentido para ela, já que se distancia, cada vez mais, dessa fase da sua vida. O primeiro passo para o fim da infância foi deixar a rural Highdam e ir para a urbana Georgetown. Sua chegada à cidade coincidiu com uma série de eventos que agitaram toda a população, causando uma onda de violência assustadora, que mexeu também com o interior da menina, fazendo-a amadurecer e encarar a realidade do mundo adulto. A frase de sua mãe, sobre o poder de cura que o tempo possui, pode ser relacionada às situações de abuso pelas quais a menina passou.

Percebemos, no trecho em destaque, que o paladar da menina já não mais se agrada pelo vermelho açucarado dos *fluties*, lembrando que tais doces eram encontrados na loja de Chin, onde a personagem havia sofrido abuso por parte do proprietário. O tempo fez com que a garota seguisse em frente e tivesse interesse em seu próprio corpo em desenvolvimento. Aqui, percebemos que o corpo ainda infantil não mais acompanha a mente da menina. Há uma ânsia em torná-lo maior, mais adulto, para adequá-lo ao seu olhar mais maduro. Porém, não há avanços, e a personagem chega à conclusão de que deve esperar pelo curso natural das

coisas, que as cascas de banana-da-terra (mais um uso de elemento alimentício) não irão fazê-lo crescer. Vemos, também, que o seu olhar é agora voltado para si mesma. O amadurecimento de seu corpo não é com o intuito de ser visto pelo olhar alheio, e, sim, para ser apreciado por ela mesma.

Partindo da fala de sua mãe, Clara, sobre o poder de cura do tempo, podemos falar também do poder de amadurecimento que o tempo tem. Ampliando a análise para a poesia de Nichols, encontramos em “Invitation”, poema da seção de abertura do volume *The Fat Black Woman’s Poems*, que carrega o mesmo título do livro, uma heroína que convida o leitor a apreciar o seu corpo gordo, do qual é tão orgulhosa.

A mesma autora que criou Gem, com as suas inseguranças de corpo em transição de fases, cujos seios do tamanho de *guenips* são alvos de dor, prazer e da ansiedade da mudança, criou uma mulher tão grande cujos seios são do tamanho de uma melancia. Essa é a heroína do poema “Invitation”, cujos versos destaco abaixo:

My breasts are huge exciting
 amnions of watermelon
 your hands can’t cup
 my thighs are twin seals
 fat slick pups
 there’s a purple cherry
 below the blues
 of my black seabelly

(NICHOLS, 1984, p. 11)

Temos, nos versos acima, a composição de uma mulher madura, porém, de medidas grandes, que enfrenta preconceitos e exclusão social do contexto diaspórico que habita. Mas, diante de todos esses impasses, a mulher negra e gorda celebra a si mesma e é segura da sensualidade que existe em seu corpo, apelando ao paladar e ao aconchego do toque, porém, alertando que “suas mãos não conseguem acomodar”. Para Brandão (1996, p. 166), “a gorda é apetitosa e tem seu corpo, ou partes dele, comparado a frutas e a animais que estimulam o carinho”. Nesse seu poema antropofágico, Nichols convida seus leitores a degustar desses frutos corpóreos e deles absorver o néctar da autoaceitação e do erotismo que perpassa toda a sua obra, ao que Brandão (1996, p. 166) afirma: “assim, a mulher negra e gorda de Nichols parece alguém resolvida, cuja sensualidade se apresenta líquida, gostosa, como uma fatia de melancia, ou como a ‘purple cherry’ que ela localiza abaixo da imensa barriga negra”. Essa relação entre os alimentos e o erótico também é tratada por Welsh (2018), que já destaca,

inclusive, o uso de tal relação na obra de Nichols e de seu marido, o também poeta, John Agard:

Imagens de comida e sexo, corpos e consumo, o erotismo em comer e em estimular os sentidos de maneiras diferentes há muito tempo estão intimamente ligadas em uma variedade de culturas e o Caribe não é exceção. De fato, escritores como os guianenses Grace Nichols ('Sugar Cane' em *i is a long-memored woman* (1983) e *The Fat Black Woman's Poems* (1984)) e John Agard ('English Girl Eats Her First Mango' [1983] em *Alternative Anthem* 2009, 21-3) [...] tem explorado sexo e erotismo por meio de imagens baseadas na comida e no ato de comer em suas produções.⁶⁴

Notamos, na obra de Nichols como um todo, uma abrangência aos diversos estágios da maturidade do corpo feminino, e nelas iremos encontrar alguma relação com os alimentos. Seja ela manifesta por alusões ao paladar, ao criar metáforas e comparações para escrever sabores, seja em formatos de frutas, texturas, cores, que nos ajudarão a ter as dimensões que a autora pretende dar aos corpos de suas heroínas. Ao mesmo tempo, Nichols nos traz alusões aos frutos comuns da sua terra natal, cujos sabores e até mesmo aparência são desconhecidos por possíveis leitores de sua obra, o que requer minucioso trabalho de análise.

Para finalizar esse tópico, irei trazer a alusão de um fruto desconhecido. Porém, aqui não irei falar de Gem, mas de sua mãe em suas primeiras experiências sexuais com seu marido. Clara teve uma infância de conforto, pais amorosos, uma vida cheia de risos e alegrias. Casou-se aos 18 anos de idade com um homem que já contava 32 anos, cuja diferença de idade não expressava muito em termos de experiência com mulheres. Mais parecia que os dois tinham a mesma inexperiência em termos amorosos, mas ela se deixou ser guiada por ele, Archie. A consumação do ato sexual do casal foi algo estranho para a inexperiente, porém entregue Clara, como descrito no trecho abaixo:

It seemed as if they did nothing but sleep, eat and make love. His long limbs felt too reluctant and heavy to do anything else. He felt a bit ashamed of the glow on his on face. That she should see it. His body reached for hers with a silent intensity. And she, having come with no preconceived notions, undressed for him unashamedly, accepted his thrusting hardness like the savouring of some strange exotic fruit, its full flavor eluding her (NICHOLS, 1986, p. 20).

⁶⁴ Texto original: "Images of food and sex, bodies and consumption, the eroticism of eating and of stimulating the senses in different ways, have long been closely connected in a range of cultures and the Caribbean is no exception. Indeed, writers such as Guyanese Grace Nichols ('Sugar Cane' in *I is a long memored Woman* (1983) and *The Fat Black Woman's Poems* 1984) and John Agard ('English Girl Eats Her First Mango' [1983] in *Alternative Anthem* 2009, 21-3) have all explored sex and eroticism through sustained images of food and eating in their writing".

É notável que há uma maior proximidade da escritora ao escrever o corpo da mulher, trazendo mais facilmente a associação dos membros femininos às formas, texturas e sabores de frutos. Porém, ao se referir ao sexo masculino, a autora usa o termo *thrusting hardness* e compara o ato sexual, do ponto de vista de Clara, como provar uma fruta exótica, e não trará menção a nenhuma fruta, legume, ou mesmo animal de formato cilíndrico para falar do membro sexual do homem. A escolha de Nichols é semelhante ao que o romancista inglês D. H. Lawrence (1928) faz no trecho de *Lady Chatterley's Lover*, destacado: “and as he felt the frenzy of her achieving her own orgiastic satisfaction from *his hard, erect passivity*, he had a curious sense of pride and satisfaction” (p. 29, grifo meu). Em ambos os casos, é notável a escolha dos autores por termos que colocam órgãos masculinos e femininos num mesmo patamar de inexperiência. Constance Chatterley, diante da inexperiência inicial de Mellors, seu amante, encontra-se “dazed, disappointed, lost” (p. 29), da mesma maneira que Clara se sentiu por muito tempo diante do ato sexual com seu marido, como se o fruto exótico trouxesse consigo tais efeitos de confusão e desconforto, até descobrir prazer da maneira mais inusitada e dolorosa⁶⁵: ao dar à luz a sua primeira filha, Dinah.

De acordo com a análise de Brandão (2008), “quando Dinah nasce, ela [Clara] experimenta seus primeiros orgasmos”, como é possível ver em:

It was only after the birth of her first child, Dinah, that she began to fully savour the taste [of the exotic fruit]. It was as if her little daughter had touched some tiny hidden secret spring as she made her way down, saying, ‘Here mother, a little gift to compensate for all the pain. A gift, a gift, the unfolding of your own fount of pleasure’⁶⁶ (NICHOLS, 1986, p. 20).

A mesma análise desenvolve que:

[...] a narrativa mostra Clara como alguém que se aceita como uma mulher de múltiplas funções: ela é mãe, mas é também uma mulher que não tem nenhuma necessidade de separar seu prazer corporal da função maternal, algo que a sociedade cristã geralmente faz e também de certa maneira presente na relutância de Archie ao

⁶⁵ Segundo Simone de Beauvoir (1980, p. 50): “O parto em si é doloroso, é perigoso. É nessa crise que vemos com maior evidência que o corpo nem sempre satisfaz a espécie e o indivíduo ao mesmo tempo. Acontece a criança morrer e também, ao nascer, matar a mãe ou acarretar-lhe uma enfermidade crônica”, e Clara, que mantém uma relação harmoniosa com seu corpo, consegue extrair, da experiência marcada pela dor, algo de benéfico para si.

⁶⁶ A cena remete também ao que Hélène Cixous, em *O Riso da Medusa*, descreve sobre a relação do corpo materno e as filhas, sobre o qual a autora escreve: “A mãe também é uma metáfora: é necessário e suficiente que o melhor de si mesma seja dado à mulher por outra mulher para que ela possa se amar e retribuir em amor o corpo em que ‘nasceu’” (2017, p. 138). No entanto, temos o movimento contrário, ao passo que o pequeno corpo que nasce presenteia o corpo de onde nasce com uma fonte de prazer desconhecida até o presente momento, abrindo uma possibilidade de amor ao próprio corpo.

deixar sua esposa ver a expressão de prazer em seu próprio rosto, ao mesmo tempo que se sentia intimidado pela relação positiva da esposa com o próprio corpo, enquanto a sua era conflituosa (BRANDÃO, 2008, p. 107).⁶⁷

Quando a narrativa cria no imaginário da mãe a voz de sua pequena filha no trabalho de parto, ao mostrar o caminho para o orgasmo, a criança generaliza a dor ao dizer “all the pain”. “Toda a dor” pode incluir a dor do parto, e, possivelmente, a do ato sexual. Contrariando expectativas, o ato de dar à luz, apesar de trazer consigo grande responsabilidade que cairá sob os cuidados da mãe, trouxe algo de novo para Clara. Aqui, corremos o risco de sermos essencialistas nessa colocação, pois o tom da narrativa também indica que a realização de Clara pode estar ligada ao tornar-se mãe, por conta da descoberta do prazer sexual em seu corpo, o que nos leva também a pensar que, diante disso, o ato sexual com o marido será feito apenas para a satisfação deste, enquanto o real prazer será a partir de sua própria fonte, revelada pelo fruto de seu corpo materno, sua pequena Dinah, que lhe trouxe independência sexual, mesmo que implícita.

Neste capítulo, busquei abordar um tema constante em toda a obra da autora, que é a relação das personagens ficcionais e personas poéticas e a comida, uma associação ainda pouco explorada na literatura em geral, como afirma Welsh (2018). Na primeira seção, eu trouxe a relação dos alimentos com a nostalgia do lar nos poemas da autora, ressaltando como os itens são banalizados pelas personagens do romance, por representarem as dificuldades no lar dos Walcotts, devido à falta de alimentos generalizada, ocasionada pelas greves e pelos fechamentos de fábricas, num momento de grande tumulto no romance. Na segunda seção, trago as metáforas criadas pela autora em relação às frutas em sua obra. As imagens tecidas por ela remetem às partes do corpo, principalmente, desde os frutos verdes, comparando-os ao corpo imaturo, em desenvolvimento, aos frutos maduros, prontos para degustação, comparando-os ao corpo adulto, sexual e sensual. No romance, há diversas menções aos frutos verdes, além das árvores nos quintais, que servem de cenário em suas primeiras páginas. A partir das associações entre o romance e os demais trabalhos da autora, pôde se estabelecer um ponto de articulação de toda a obra de Nichols a partir de seu único romance, que trata, em parte, de temas universais à obra da autora, numa perspectiva de uma garota na pré-adolescência, passando de imatura para em fase de amadurecimento, numa escrita que

⁶⁷ Texto original: “The narrative shows Clara as someone who accepts her being as a woman with all its multiple feature: she is the mother, but she is also the woman who has no need to separate her body pleasure from her maternal function, something that Christian society usually does, and which is to a certain extent present in Archie’s reluctance to let Clara see the expression of pleasure on his face, while at the same time feeling ashamed when he senses the positive relation Clara has with own body”.

reflete seu modo de agir e pensar o mundo, fragmentada, semelhante a flashes de memória, que terão forma definida nos poemas da autora, vistos, a meu ver, como frutos maduros.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

In the back garden stood a slim gooseberry tree and Archie himself planted things like bora, ochroes and tomatoes. [...]

.....The
gooseberry laden tree with fat gooseberry, the pumpkins swelling big and heavy on the ground, the tomatoes ripe and plenty, and the bora climbing fresh and green as if it didn't care that the person who had planted it would be leaving.

(NICHOLS, 1986, p. 40-156)

O estudo de *Whole of a Morning Sky* me possibilitou uma porta de entrada para o universo poético de Grace Nichols. A diversidade de possibilidades de leituras que a leitura de seu único romance oferece é imensa, como se pôde perceber ao longo da leitura desta dissertação, e seu caráter é tentacular por conta dos diferentes aspectos da obra que são analisados em cada capítulo. No entanto, minha leitura multidimensional é justificada a partir dos diversos encontros de fronteiras presentes na obra da autora, como sugere Welsh (2007), ao afirmar que “O trabalho de Nichols é local de constantes encontros de fronteiras no qual um continuum de culturas, tempos, espaços psíquicos e territoriais são criativamente explorados” (p. 12),⁶⁸ o que pode ser estendido para o campo dos estudos da sua obra, que, conseqüentemente, terá um encontro de diversas fronteiras críticas, baseando-se em leituras interdisciplinares, sem falar da escassa fortuna crítica sobre o romance, reunida aqui.

Os trabalhos referentes ao romance, listados na introdução, foram de fundamental importância na composição deste texto, com destaque às contribuições de Sarah Lawson Welsh (2007), em relação à obra de Nichols de maneira geral, cujas citações traduzi ao longo da dissertação. Izabel Brandão, a maior referência em Grace Nichols na academia brasileira, possui diversas publicações, ambas em inglês e em português, sobre a autora, que foram de imenso valor nas análises da narrativa propostas aqui, apesar de a maioria delas se referir à vasta obra poética da guianense, que, de diferentes formas, tratam de diversas temáticas presentes em *Morning Sky*. Para realizar este trabalho, foi necessária uma pesquisa sobre a história da Guiana, a fim de entender certos aspectos do romance e oferecer ao leitor um contexto real a partir do qual o romance, e também a obra de Nichols em geral, remetem.

O primeiro capítulo traz questões sobre o colonialismo e a maneira com que elas irão se articular no romance, por exemplo, como a autora ilustra a rivalidade do povo guianense a

⁶⁸ Texto original: “Nichols’s work is one of constant border crossings in which a continuum of cultures, times, psychic and territorial spaces are creatively explored”.

partir de conflitos raciais entre os maiores grupos étnicos do país, os indo-guianenses e os afro-guianenses, além dos conflitos gerados a partir de uma noção de nacionalismo ainda em fase embrionária nos períodos que antecederam a independência do país. Discuti os problemas das mulheres em diversos aspectos: relações conjugais, familiares, profissionais, com um enfoque no espaço da cozinha e nas mais variadas construções que a autora faz com esse contexto: união entre as mulheres, fonte de renda, local de risos e também de reflexão sobre uma possível vida diferente daquela que o ambiente doméstico proporciona à mulher. No primeiro capítulo, cheguei à conclusão de que a “anti-mulher” de Brandão (1996) surge a partir do romance, que, como a própria autora sugeriu em entrevistas, contém muito da sua própria infância, remontando, assim, a origem das diversas personas poéticas que vivem através dos versos de Nichols.

O segundo capítulo tem um enfoque estrutural das formas narrativas de *Morning Sky*, buscando encontrar ecos para além da obra da autora, tanto das que vieram antes dela (Virginia Woolf, Clarice Lispector) quanto de uma autora contemporânea, Chimamanda Ngozi Adichie, com quem compartilha o background pós-colonial, algumas temáticas (racismo, sexismo, vida na diáspora, etc.) e a narrativa de segunda pessoa, recurso narrativo ainda pouco explorado na literatura de modo geral. O encontro de fronteiras do segundo capítulo se dá também na proximidade da sua narrativa em segunda pessoa com as técnicas de cinema, descritas a partir da teorização de Laura Mulvey e bell hooks, pondo literatura e cinema num diálogo relevante.

O terceiro e último capítulo retoma a relação entre o romance e a obra poética da autora (iniciada no capítulo 1), desde um de seus primeiros volumes, *The Fat Black Woman's Poems*, de 1984, que antecede *Morning Sky*, ao seu último lançamento, *The Insomnia Poems*, de 2017. Welsh (2007) irá comentar sobre a qualidade híbrida de muito da escrita de Nichols, que repousa sobre os encontros na fronteira de diferentes registros, estilos e gêneros: “dessa forma, por exemplo, *Whole of a Morning Sky* abrange seções de prosa poética e também as que são narradas em um estilo realista mais direto” (p. 114).⁶⁹

Outro encontro de fronteiras na sua obra é a oscilação entre *creole* e inglês padrão, que foi o foco de análise do meu TCC e característica marcante de Nichols (WELSH, 2007; BRANDÃO, 2008). Nesse capítulo, eu trouxe o romance como o pomar de frutos-poemas que

⁶⁹ Texto original: “Thus, for example, *Whole of a Morning Sky*, is comprised of sections of both lyrical prose poetry and those which are narrated in a more straightforwardly realist style”.

amadureceram e foram lidos/degustados ao longo da obra de Nichols, antes e depois do lançamento de *Morning Sky*.

O romance, portanto, é um ponto de partida para a obra de Nichols como um todo, apesar de não ter sido o seu primeiro trabalho publicado. Ao longo deste estudo, em diferentes momentos, apontei os diversos poemas da autora que aparecem no romance em forma de parágrafo ou, simplesmente, pela temática abordada. Em *Whole of a Morning Sky*, o leitor é introduzido ao universo que foi parte da vida da autora enquanto criança, o qual imaginativamente ela recria em seu romance semiautobiográfico. Nele, encontramos os diversos “border crossings”, que são tão comuns em toda a sua escrita, e em futuras leituras novos encontros de fronteiras podem surgir. Welsh (2007) encerra seu estudo com a esperança de que a escrita de Nichols permaneça assim: móvel e não fixa, confirmando a minha ideia de elasticidade da produção da guianense em termos de análise, na qual encontro a síntese da “anti-mulher”, um exercício de uma escrita com elementos cinematográficos e até mesmo uma espécie de Éden para Grace Nichols. *Whole of a Morning Sky* pode ser lido como a síntese de toda a sua obra.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Purple Hibiscus**. London: Harper Perennial, 2005.

_____. **The Thing Around Your Neck**. New York: Anchor Books, 2010.

_____. **Americanah**. New York: Anchor Books, 2014.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart de. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virginia Maria Vasconcelos (Org.). **Espaço e Gênero na Literatura Brasileira Contemporânea**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2015.

ALLENDE, Isabel. **Afrodite: Contos, Receitas e Outros Afrodisíacos**. Tradução Cláudia Schilling. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura 1**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63

ARAUJO, Ib Paulo de. **A Linguagem Pós-Colonial de Grace Nichols em *Whole of a Morning Sky***. 2015. 15 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (FALE -UFAL), Maceió, 2015.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **Key Concepts in Post-Colonial Studies**. London: Routledge, 1998.

AUSTEN, Jane. **The Complete Works**. London: Wordsworth Editions, 2004.

BRAH, Avtar; PHOENIX, Ann. Não sou uma mulher? Revisitando a interseccionalidade. Tradução Claudia Santos Mayer e Matias Corbett Garcez. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 661-684.

BRAH, Avtar. Diaspora, border and transnational identities. In: LEWIS, Reina; MILLS, Sara. **Feminist Postcolonial Theory: a reader**. New York: Routledge, 1996. p. 178-248.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. Vol. 2

_____. **O Segundo sexo: Fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Vol. 1

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Monstros, Índios e Canibais**. Florianópolis: Insular, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obrar de Nikolai Leskov. [1-15]. In: _____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas**. 5. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Maria Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. p. 197-214.

BJÖRK. **Declare Independence**. Volta. United Kingdom: Wellhart Ltd/One Little Indian Ltd, 2007.

BONNICI, Thomas. **O Pós-colonialismo e a Literatura**: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2000.

BRANDÃO, Izabel. Chimamanda Ngozi Adichie: Contornos Feministas e de Solidariedade em uma Autora Contemporânea. In: CARVALHO FILHO, Silvio de Almeida; NASCIMENTO, Washington Santos (Orgs.). **Intelectuais das Áfricas**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

_____. **Dimensões Políticas e Afetivas do Conceito Espaço/Lugar**: Reflexões a partir de Textos Literários do Século XX. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/viewArticle/1756>>. Acesso em: 07 nov. 2019.

_____. Retecimentos do Humor na Poesia de Grace Nichols: Um perfil do Grotesco Feminino em 'Weeping Woman'. In: HARRIS, Leila. **A voz e olhar do outro**. Livro em CD. Rio de Janeiro. Editora Letra Capital, 2010. Vol 2. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/vozolharoutro/volume002/002.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2019.

_____. **Decolonizing ghosts**: gender, the body and violence in Whole of a Morning Sky by Grace Nichols. 2008. Disponível em: <<https://www.anglistica-aion-unior.org/copia-di-12-2>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

_____. **O Corpo em Revista**: Olhares Interdisciplinares. Maceió: EDUFAL, 2005.

_____. Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). **Refazendo Nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Mulheres, 2003. p. 461-474.

_____. Grace Nichols, do fragmento à costura do feminino sem culpa ou uma apologia à anti-mulher. In: DUARTE Constância L. (Org.) **Boletim nº 6 do GT A Mulher na Literatura**. Natal: UFRN/ANPOLL, 1996. p. 148-172.

BRATHWAITE, Kamau. History of the Voice. In: THIEME, John. **The Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures in English**. New York: St. Martin's, 1996.

CAVLAK, Iuri. **História Social da Guiana**. Rio de Janeiro: Editora Autobiografia/UNIFAP, 2016.

CHRISTIAN, Barbara. **New Black Feminist Criticism, 1985-2000**. Illinois: University of Illinois Press, 2007.

CIXOUS, Hélène. O voo da Medusa. Tradução Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Org.). **Traduções da Cultura**: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 129-155.

ECO, Humberto. Divagando Pelo Bosque. In: _____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GATTI, José. Laura Mulvey: por um novo cinema e por uma nova espectralidade. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010)**. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 181-187.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

_____. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOOKS, bell. O olhar oposicional: espectadoras negras. Tradução Raquel D'Elboux Couto Nunes. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 483-509.

_____. **Talking Back**. Boston: South End Press, 1989.

HOVING, Isabel. **In Praise of New Travelers: Reading Caribbean Women Writers**. California: Stanford University Press, 2001.

LAWRENCE, D. H. **Lady Chatterley's Lover**. London: Penguin Classics, 2006.

_____. **Women in Love**. London: Penguin Books, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LODGE, David. **A Arte da Ficção**. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

MCLEOD, John. **Beginning Postcolonialism**. Manchester: Manchester University Press, 2000.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado obscuro da modernidade. Tradução Marco Oliveira. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 32, n.º 94, 2017. p. 1-18.

MOHANTY, Chandra Talpade. Sob os olhos do Ocidente: estudos feministas e discursos coloniais. Tradução Maria Isabel de Castro Lima. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 309-353.

MORRISON, Toni. **Sula**. New York: Alfred A. Knopf, 1974.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução João Luiz Vieira. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 161-180.

NICHOLS, Grace. **The Insomnia Poems**. London: Blodaxe Books, 2017.

_____. **Picasso, I Want My Face Back.** London: Bloodaxe Books, 2009.

_____. **Lazy thoughts of a Lazy Woman and Other Poems.** London: Virago. 1989.

_____. **Whole of a Morning Sky.** London: Virago, 1986.

_____. **The Fat Black Woman's Poems.** London: Virago, 1984.

NUNES, Benedito. A paixão de Clarice Lispector. In: CARDOSO, Sérgio. **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 269-281.

ORTNER, Sherry. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Tradução Cila Anker e Rachel Gorenstein. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010).** Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 91-123.

PERRY, Keisha-Khan Y. O olhar oposicional de bell hooks no Brasil: tradução e pensamento feminista negro diaspórico. Tradução: Marina Verçosa de Andrade. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010).** Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 510-518.

RIBEIRO, Daniel Santiago Chaves. Prefácio. In: CAVLAK, Iuri. **História Social da Guiana.** Rio de Janeiro: Editora Autobiografia/UNIFAP, 2016. l. 136-200.

RIBEIRO, Leila B.; DODEBEI, Vera; ORRICO, Evelyn G. D. Memórias Afetivas: como lembrar e representar a informação. In: XVI ENANCIB. **Anais...** 2015, João Pessoa-PB.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROUCHOU, Joëlle. Memória do olfato: o cheiro do jasmim. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Claudia de (Orgs.). **Corpo: identidades, memórias e subjetividades.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. p. 117-128.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SMITH, Barbara. Towards a Black Feminist Criticism. In: _____. **The Radical Teacher.** n. 7, 1978. Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/pdf/20709102.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 30 jul. 2019.

THIONG'O, Ngugi wa. From Decolonising the Mind. In: THIEME, John. **The Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures in English.** New York: St. Martin's, 1996

WEBHOFER, Gudrum. **Identity in the Poetry of Grace Nichols and Lorna Goodinson.** Lewiston, New York/ Salzburg, Austria, 1996.

WELSH, Sarah Lawson. Caribbean Cravings: literature and food in the Anglophone Caribbean. In: PIATTI-FARNELL, Lorna; BRIEN, Donna Lee. **The Routledge Companion to Literature and Food**. New York: Routledge, 2018. n.p.

_____. **Grace Nichols**. Devon: Northcote House Publishers, 2007.

WISKER, Gina. **Post-Colonial and African-American Women's Writing**. Basingstoke: Macmillan, 2000.