

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

MÁIRA LUANA MORAIS

Das vicissitudes da Literatura e da História:
a emergência de uma heroína negra em *Um defeito de cor*

Versão Corrigida

São Paulo

2023

MAIRA LUANA MORAIS

Das vicissitudes da Literatura e da História:
a emergência de uma heroína negra em *Um defeito de cor*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jefferson
Agostini Mello

Versão Corrigida

São Paulo

2023



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Máira Luana Moraes

Data da defesa: 28/02/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Jefferson Agostini Mello

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05 / 05 /2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M827v Morais, Máira Luana
 Das vicissitudes da Literatura e História: a
 emergência de uma heroína negra em Um defeito de cor
 / Máira Luana Morais; orientador Jefferson Agostini
 Mello - São Paulo, 2023.
 101 f.

 Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
 Área de concentração: Literatura Brasileira.

 1. Encruzilhada. 2. Fôlego épico. 3. Heroína
 negra. 4. Escravidão. 5. Literatura e História. I.
 Mello, Jefferson Agostini, orient. II. Título.

MORAIS, Máira Luana. **Das vicissitudes da Literatura e da História:** a emergência de uma heroína negra em *Um defeito de cor*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho à vó Bahia, ao pai, ao pai, a tia Noelma e à mainha. Eles são a força motriz que me impulsiona a lutar por um mundo mais justo. Este é o resultado de todo o sangue e suor com os quais eles regaram esta terra. São suas mãos que lavram as minhas reflexões.

AGRADECIMENTOS

À espiritualidade.

À vó Bahia, Valmira de Souza Morais, ao Painho, Genildo de Souza Morais, à tia Noelma de Souza Morais e à mainha, Terezinha Mendonça.

Ao Prof^o Dr^o Jefferson Agostini Mello, quem primeiro me disse: “você é uma intelectual! Faz parte do seu trabalho seguir sua intuição e definir os seus métodos”. Obrigada por ter acreditado em mim, por ter me orientado e contribuído para o meu crescimento científico e intelectual.

À banca de qualificação: Andrea Saad Hossne, que direcionou o meu olhar para a investigação do “fôlego épico” que atravessa a narrativa; e Fabiana Carneiro da Silva, cujas indicações de leituras me levaram a conhecer a concepção de encruzilhada epistemológica, fundamental para o desenvolvimento da minha dissertação.

À banca da defesa, Fernanda Miranda, Ricardo de Carvalho e Carlos Minchillo, que leram meu trabalho e contribuíram para as reflexões que ainda reverberam em mim.

Às CRUSPMANAS: mamãe Aida, que me adotou quando eu cheguei no CRUSP desamparada; Fernanda Bombardi e Daniel Silva, que me acolheram em minhas discussões teóricas sobre os temas abordados em minha dissertação. E a todas as pessoas com as quais estabeleci laços de amor e de resistência: Luana Fernanda, Kizzy, Marcelo, Rob, Tânia Borges, Adriane e Vic Gualito, que chegou por último, mas com quem fechei amizade profunda e compartilhei muitas aventuras, dentre as quais cortar o sertão com nossos passos decididos a ir longe, carregando uma amizade no peito feita de longas conversas descolonizadoras.

Aos meus amigos da graduação: Bruninha, minha interlocutora assídua, Adriane, João Pedro, Milena e Amanda.

À Carmén, que nos segue inspirando em espírito, e ao Albérico, seu esposo.

Aos meus professores da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e das Escola Padres Cesare Topinno e Joaquim Franco de Mello, de Lavínia.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização do curso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsade mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

*“Um sorriso negro
é devagar que nasce o sorriso.
ele nasce de vagar,
de percorrer memórias escondidas
num tempo outro
(mas que é o mesmo de agora).
tem cor,
cheiro,
alma,
corpo.
riso de lembrança aberta
pelo encontro,
como um portal supradimensional
num espaço outro
(mas que é o mesmo de agora).
a boca e
os dentes
como imagem figurativa
de dor,
luta e
resistência.
uma risada Maya Angelou,
de disfarce,
incômodo,
medo,
coragem...
num só gesto.
resistir
na reexistência
dos lábios.
encontrar conforto
no inesperado,
embora sonhado,
hoje.*

*uma forma acompanhada
de vultos,
sons,
tombos,
choros e
passadas ancestrais,
reforma o seu lugar:
a expressão de um rosto de
mulheres negras.”*

Ayana Dias

RESUMO

MORAIS, Maira Luana. **Das vicissitudes da Literatura e da História:** a emergência de uma heroína negra em *Um defeito de cor*. 2023. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Em confronto à lógica racial epistêmica, que se manifesta na negação de outras formas de conhecimentos que antecedem a colonização europeia e/ou divergem de seus métodos de análise, o objetivo desta pesquisa é propor uma leitura do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, mediada por saberes, práticas e tecnologias ancestrais das culturas negras. Para isso, mapeamos os trânsitos sistêmicos do romance e analisamos as suas encruzilhadas, “lugar de intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos” (MARTINS, 1997, p.25). Neste processo, levantamos duas hipóteses de investigação: a) a personagem narradora, Kehinde, assim como Exu, pode ser lida como um Princípio organizador e dinâmico da narrativa, que manipula os fios do enredo e constrói para si um mundo no qual ela, mulher preta que passa pela experiência da escravidão, possa existir; b) o romance, com todas as suas encruzilhadas manipuladas pela personagem narradora, organiza-se como um cosmograma, um sistema estruturado com os seus próprios ciclos norteadores, confrontando, desta forma, a lógica colonial da sociedade brasileira e, por extensão, da literatura, que, por séculos, tem relegado às pessoas negras um lugar de subalternidade, quando não de inexistência. Esta nossa hipótese tem como um dos seus fundamentos o fôlego épico da obra, caracterizado pela sua extensão e pela fusão entre o plano histórico e o mítico na construção da saga heróica da personagem Kehinde. A leitura do romance como um cosmograma, em todas as suas encruzilhadas, nos permite refletir sobre as “com-tradições” que se apresentam na narrativa, termo utilizado para destacar dois pontos em diálogo em uma encruzilhada: o encontro de (1) *tradições* geradores de conflitos e disputas que levam à aparente (2) *contradição* nas ações da personagem Kehinde. Por fim, este olhar que prima pela forma em que os elementos estão dispostos no enredo, ou seja, em encruzilhadas, nos permite propor uma outra noção de tempo, um tempo espiralado que atravessa a linearidade do romance e intersecciona passado, presente e futuro.

Palavras-chave: Um defeito de cor. Ana Maria Gonçalves. Encruzilhada. Fôlego épico. Literatura e História.

ABSTRACT

MORAIS, Maira Luana. **On the vicissitudes of Literature and History: the emergence of a Black heroine in *Um defeito de cor*. 2023.** 101 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

In confrontation with the epistemic racial logic, which manifests itself in the denial of other forms of knowledge that precede European colonization and/or diverge from its methods of analysis, the objective of this research is to propose an analysis of the novel *Um defeito de cor*, written by Ana Maria Gonçalves, mediated by ancestral knowledge, practices, and technologies of black cultures. For this, we mapped the systemic transits of the novel and analyzed its crossroads, “place of intermediation between systems and instances of diverse knowledge” [lugar de intemediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos] (MARTINS, 1997, p.25). In this process, we propose two hypotheses: a) the first person narrator, Kehinde, like Exu, can be interpreted as an organizing and dynamic principle of the narrative, which manipulates the threads of the plot and builds a world for herself in which she can exist as a black woman who goes through the experience of slavery; b) the novel is organized as a cosmogram, a structured system with its own guiding cycles that encompasses the crossroads manipulated by the first person narrator. This cosmogram confronts the colonial logic of the Brazilian society and, by extension, of the Brazilian literature, which has relegated black people to a place of subalternity or non-existence for centuries. This hypothesis has as one of its foundations on the epic work characterized by its extension and by the fusion between the historical and the mythical frames in the construction of the heroic saga of the character Kehinde. Interpreting the novel as a cosmogram, in all its crossroads, allows us to reflect on the “com-tradições” (from a Portuguese neologism that communicates an idea of a fusion of the terms “traditions” and “contradictions”) that appear in the narrative, a term used to highlight two points in dialogue at a crossroads: the encounter of (1) *traditions* that generates conflicts and disputes leading to the apparent (2) *contradiction* in the actions of the character Kehinde. Finally, a perspective that stands out for the way in which the elements are arranged in the narrative, that means, at crossroads, allows us to propose another notion of time, a spiraled time that crosses the linearity of the narrative and intersects the past, the present, and the future.

Keywords: *Um defeito de cor*. Ana Maria Gonçalves. Crossroads. Epic breath. Literature and History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – NOSSOS PASSOS VÊM DE LONGE: FORTUNA CRÍTICA	21
CAPÍTULO 2 – O FÔLEGO ÉPICO DO ROMANCE	42
CAPÍTULO 3 – UMA HEROÍNA EMERGE DA ENCRUZILHADA	59
CAPÍTULO 4 - UM MUNDO EM COM-TRADIÇÕES	81
CONTINUAÇÕES: UM OUTRO OLHAR, UM OUTRO TEMPO, UM TEMPO CURVO...	96
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Nos três últimos anos, a morte protagonizou as cenas de nossas vidas. Milhares de pessoas no mundo morreram vitimadas pela Covid 19. Junto aos corpos sepultados, diziam que enterrávamos, também, a nossa esperança de voltar ao normal. Entretanto, do que há de obscuro na presença obstinada da morte, há também de sistemático no modo como foi conduzida, politicamente, a pandemia no Brasil. Não é de hoje que intelectuais negros, como Abdias do Nascimento, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez e Achille Mbembe têm denunciado o genocídio, o epitemicídio, a necropolítica e tantas outras formas de enterrar o povo preto/racializado em nossa sociedade. Assim sendo, debaixo do véu ilusório de uma suposta democracia racial e de uma anormalidade, muitos ignoram o poder secular, ordenado e metódico de se matar um povo. Querendo ou não, vamos ter que lidar com os impactos da pandemia na vida daqueles que não possuem estrutura para lidar com o caos político, social e econômico instaurado pela pandemia, quarentenas e a instabilidade do governo. O desemprego, a fome, a falta de assistência à saúde e educacional, mais uma vez, desceram como uma foice colonial sobre a base da pirâmide. No lugar onde estou, nas nascentes de minha escrita, impera o caos e negros clamores.

Um método, gingando com nossos saberes ancestrais

Na segunda metade do século XX, assiste-se à emergência de estudos e discussões acadêmicos que promoveram modificações significativas na abordagem de obras literárias. Teorias e tendências críticas, como a Desconstrução, a Nova História, os Estudos Culturais, Pós-coloniais e Decoloniais, responsáveis, em grande medida, pela ampliação das possibilidades da análise de uma obra literária e pela modificação no modo pelo qual essas obras eram abordadas, fazem parte desse contexto. Trata-se de perspectivas que, em geral, questionam a história oficial e etnocêntrica, assim como as micro e macroestruturas do poder, entendendo que toda verdade parte de uma subjetividade e é construída historicamente, assentando-se, portanto, em uma dada posição social, ideológica, de classe e de gênero.

Assim, elas se distanciam de perspectivas totalizantes e vão em direção às micronarrativas calcadas em contextos particulares. Apresentam como uma de suas características fundantes o ceticismo diante das verdades institucionalizadas, o revisionismo histórico sob uma outra ótica, que não apenas a da classe social dominante, justificado por uma busca constantes por outras

verdades, antes escondidas, e por histórias múltiplas que ainda não foram contadas. Na tentativa de perscrutar as vigas que sustentam os discursos em nossa sociedade, bem como problematizar as estratégias textuais utilizadas para persuadir e sustentar ideologias, tais tendências críticas dão a ver a mutabilidade do mundo contemporâneo, ensejam a construção de novos valores e propiciam um espaço para a assunção de grupos sociais marginalizados.

Escrita literária que dialoga com as teorias que nascem no final do século XX, o romance *Um defeito de cor*, de autoria de Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006 por uma editora de grande porte, a Record, figura na literatura promovendo uma ruptura não apenas no âmbito da tradição literária brasileira, ao dar poder de fala a um sujeito marginalizado, mas também da história, pois que, na tentativa de preencher as lacunas dos registros históricos, ele se ficcionaliza e passa a ocupar um espaço na interface entre a ficção e a realidade.

Em resumo, valendo-se da memória histórica e cultural afro-brasileira, o romance é a narrativa de Kehinde, cuja construção se apoia na biografia da lendária Luísa Mahin, mãe de Luís Gama, poeta brasileiro nascido livre e vendido como escravo. Mahin é referenciada pelo movimento negro como cabeça do Levante dos Malês e emblema de resiliência e força contra a escravidão (ASSIS, 2009). Na relação com os aspectos sociais, as memórias de Kehinde narradas nas cartas endereçadas ao filho, que constituem o âmago do romance, promovem a reflexão a respeito da formação das identidades dos brasileiros e afro-brasileiros.

Ao se enveredar pelos caminhos da memória e ousar reescrever o passado a partir de sua própria ótica, a personagem questiona a historiografia e descentraliza os discursos e as ideias fomentadoras de estereótipos que naturalizaram a ideia, racista, de inferioridade dos negros, (re)significando, dessa forma, a cultura, a história e a identidade afro-brasileira.

No âmbito da produção literária nacional, a partir dos anos 1970, tem-se um aumento significativo da produção de escritores afrodescendentes, que se reconhecem enquanto tal e se responsabilizam por criar uma literatura engajada, concomitantemente ao aumento da visibilidade do movimento negro. Aumenta da mesma forma, “mas não na mesma intensidade, a reflexão acadêmica voltada para esses escritos, que, ao longo do século XX, fora privilégio quase exclusivo de pesquisadores estrangeiros como Batisde, Savers, Rabassa e Brokshaw” (ASSIS, 2009, p.1).

Ressalta-se que este aumento considerável de uma produção afro-brasileira ainda se encontra à margem dos espaços literários consagrados. Entretanto, vê-se por parte de escritores e críticos como Conceição Evaristo, Lúcia Fonseca Ferreira, Leda Maria Martins, Fabiana Carneiro, Fernanda Miranda, Eduardo de Assis Duarte, Cuti, Domício Proença Filho, Gouveia Damasceno e Mirian Cristina dos Santos e tantos outros que se dedicam ao estudo de escritores

negros, o esforço por construir novos operadores teóricos que deem conta de refletir criticamente uma literatura para a qual a crítica literária tradicional parece não dispor de instrumentos investigativos para a sua devida compreensão e, dessa forma, estabelecer novos paradigmas metodológicos que não inviabilizem e inferiorizem o espaço de enunciação, e o modo como este enunciado se conforma esteticamente.

Essa mudança no espaço literário brasileiro liga-se, como observou Assis (2009), à ampliação da classe média negra e à sua inserção no mercado de trabalho e nas Instituições de Ensino Superior. Diante desse cenário, em que se verifica o aumento de um público demandando temas e estudos específicos, “amplia-se [sic] igualmente as responsabilidades dos agentes que atuam nos espaços voltados para a pesquisa e a historiografia literária, em especial nas Instituições de Ensino superior” (p.2), bem como a dos artistas e intelectuais negros que se incumbem da missão de traçar um novo parâmetro de representação e crítica para a assunção do sujeito afro-brasileiro.

Ponderando tais observações, os capítulos um e dois, desta dissertação, dedicar-se-ão, respectivamente, à análise da fortuna crítica do romance, evidenciando o caminho que nos precedeu e o esforço pela construção de um novo referencial analítico, bem como o diálogo que se estabelece com os métodos de interpretação existentes na literatura; e à investigação do fôlego épico da narrativa, buscando averiguar a matéria épica que constitui a trajetória da personagem do romance em análise, em que formas literárias, mito, história e ficção mesclam-se na elaboração de um universo heroico negro.

Considerando que a subalternização e o silenciamento, estratégias fundamentais do racismo epistêmico, se expressam também na mobilização dos operadores teóricos por nós selecionados, a escrita de mulheres negras, por exemplo, reclama o estabelecimento de novos paradigmas metodológicos que não inviabilizem e inferiorizem o seu espaço de enunciação e que, para isso, sejam forjados a partir dos fundamentos de sua própria escrita.

Para análise de uma dicção específica que emerge de vivências múltiplas de exploração e resistência, característica da escrita destas mulheres, a escritora e crítica Conceição Evaristo arquitetou o conceito de *Escrevivência* (2007), atando os limites da palavra às imediações da experiência da mulher negra: “não escrevemos para ninar os da casa grande, pelo contrário, escrevemos para acordá-los dos seus sonos injustos”.

Nos meandros da roda¹ – tecnologia ancestral de encontro de mulheres negras e seus

¹ Este termo refere-se à metáfora da roda presente na tese *Corpo de Romances e Autoras Negras Brasileiras (1859-2006): posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada*, de Fernanda Miranda: “A roda nos abre caminho de entender e se movimentar. Cada personagem, tessituras cujos sentidos dialogam com o real – e com

saberes – de mão dada à escritora e intelectual Conceição Evaristo, tem-se Leda Maria Martins (1997), que lapida a encruzilhada, esta mesma onde mora Exu, como uma categoria epistemológica. Para ela, a cultura afro nas Américas formaram-se como lugar de “encruzilhadas, intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidades, origens e disseminações” (p.25). A noção de encruzilhada, segundo Martins, apresenta uma formulação complexa no sistema filosófico-religioso de origem iorubá e banto:

Na filosofia nagô/iorubá e nas culturas banto, a encruzilhada é lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. (MARTINS, 1997, p.25).

É como instância simbólica e metonímica geradora de sentidos plurais que a autora interpreta, então, a encruzilhada. Como concepção religiosa e filosófica, ela também a traduz como um “princípio de construção retórica e metafísica” presente nas culturas e religiões brasileiras nagô e naquelas que carregam os saberes bantos.

O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (MARTINS, 1997, p.28).

Dessa forma, por causa dos diversos discursos que a coabitam, a encruzilhada é também instância simbólica e metonímica, “da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas” (MARTINS, 1997, p.28). Desde o rito (*performance*), encruzilhada é espaço “de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 1997, p.28). Como “operadora de linguagens e de discursos”, a encruzilhada é capaz de produzir signos e sentidos diversificados, sendo assim, segundo a autora, pode-se pensar as noções de sujeitos híbridos, mestiço e liminar como efeitos de diversos cruzamentos discursivos, tanto na esfera do texto como na da cultura (p.280).

Martins (1997, p.29) destaca, ainda, na concepção de encruzilhada discursiva que

os imaginários – que nos atravessa(m) agora. A roda não é de hoje, e só aumenta quando entramos nela. A roda (em movimento) articula uma inteligibilidade insubmissa: torna visível e supera a tradição da colonialidade brasileira, por meio da escrita ficcional de mulher negra” (2019, p.227).

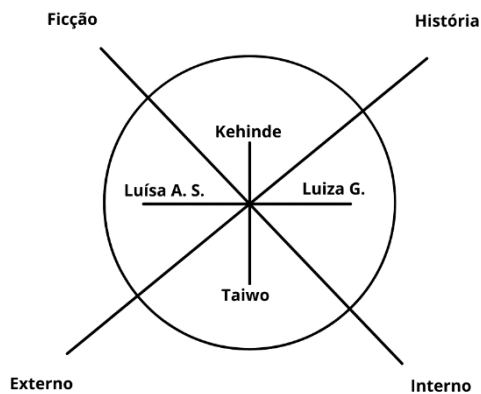
desenvolve, a sua natureza fluida e deslizando no movimento cultural e dos saberes. Isso fica claro na improvisação rítmica e melódica do jazz, em que a noção de centro se dissemina. Ralph Elisson (apud MARTINS, p.29) afirma que, em cada momento do jazz, o artista desafia todos os outros e, em cada movimento-solo, avulta sua identidade individual, coletiva e como elo da tradição, ou seja, a improvisação promove o deslocamento e disseminação do centro.

Valendo-me desses saberes ancestrais traduzidos por intelectuais e artistas negras e negros, mas também aprendidos na labuta, proponho uma leitura do romance *Um defeito de cor* que fuja de parâmetros estritamente convencionais e que consiga congrega os saberes diversos e sincréticos próprios das culturas africanizadas. A própria constituição do romance, do que ela tem de ruptura com a literatura brasileira canônica, aciona a urgência de outras cosmologias para sua interpretação. A este chamado, eu respondo com os saberes dos meus ancestrais, sendo a encruzilhada um dos elementos fundamentais da leitura que realizo, a ela une-se, também, o desenho e a conceituação do cosmograma Bantu (Dikenga dia kongo), primeiro porque ele é constituído de cruzamentos, segundo porque, por isso mesmo, a ele se assemelha a representação do romance (em gráfico) que proponho, mas, principalmente, porque seus princípios norteadores dão significado à leitura do romance proposta em minha pesquisa.

Ao modificar o paradigma de análise da obra e evidenciar nela elementos que lhes são próprios, concepções de temporalidade, constituição de personagem e narrativa precisam, necessariamente, passar por revisão. Em um intento de desprezar da cara a máscara branca e fazer entrever, a despeito do sangue, da dor e do medo, a face negra da pesquisa que realizo, o objetivo geral deste trabalho é propor uma leitura da obra *Um defeito de cor* mediada, sobretudo, pelos saberes e tecnologias ancestrais das culturas negras. O objetivo específico, por sua vez, é analisar, encruzilhadamente, a personagem e os fios do enredo por ela tecidos. Após inúmeras travessias pelas páginas do romance e mapeamentos dos trânsitos sistêmicos da narrativa, levantamos duas hipóteses, cujo aprofundamento teórico constitui parte fundamental dos nossos objetivos.

Desta forma, baseada na tradição oral e visual das culturas africanas e na tentativa de mapear as encruzilhadas do romance, apresento uma leitura gráfica de *Um defeito de cor*, seguida de um esboço da interpretação e desenvolvimento de minha tese:

(a) A personagem Kehinde como Princípio organizador e dinâmico da narrativa.



Núcleo dinâmico da narrativa

A figura esquematiza o cruzamento das várias identidades que a personagem protagonista assume no romance: Kehinde e Taiwo são ibejis, irmãs gêmeas. Na cultura iorubá, nos diversos mitos de ibejis, os gêmeos são inseparáveis e dividem a mesma alma, estabelecendo, na partida de um dos dois, um vínculo eterno entre o mundo terreno e o Orum. No túmulo rumo ao Brasil, Taiwo morre e a parte de sua alma fica com Kehinde. Tem-se aí uma conexão etérea que atravessará a narrativa. Luisa, por sua vez, é o nome adotado pela personagem quando chega ao Brasil, para que pudesse ser vendida como pessoa escravizada ao senhor Gama:

Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que a minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nana, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto. (GONÇALVES, 2019, p.73)

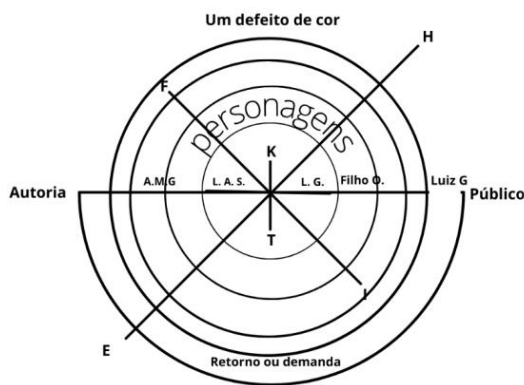
Ao retornar à África, agora como uma mulher de negócios bem sucedida, ela substituiu o sobrenome Gama por Andrade da Silva. Essas várias identidades circunscritas aos nomes adotados a possibilitará circular por mundos distintos das esferas sociais e culturais do século XIX. Desta observação, objetivamos compreender o significado e a potência do ponto central, formado pela congregação das identidades de Kehinde. A personagem protagonista, em seus processos identitários, é o pilar móvel que movimenta o enredo e é responsável por ordenar toda a narrativa ao seu redor. É importante salientar, então, dois níveis do funcionamento da personagem no romance: o primeiro, em que ela participa das tramas da narrativa e é por elas envolvida; e o segundo nível, em que a personagem organiza estas tramas, se estruturando, então, como o princípio do mundo que representa *Um defeito de cor*. Neste nível, quando, mais

do que narrar, ela estrutura um universo no qual ela possa existir até o final², nós a vemos como uma transmutação de Exu Elegbara. Portanto, tal qual Exu, ela, como narradora, participa forçosamente de tudo:

Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria. [...] Exu é o princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar” (MARTINS apud SANTOS, 2021, p.52).

A protagonista, na medida em que narra, apossando-se da palavra, é o núcleo responsável por delinear as arestas do texto, a sua forma e os seus conteúdos. Desse núcleo irradiador, tem-se a movimentação espiralada do tempo e do espaço, a disposição curvilínea dos personagens, das histórias e de todos os elementos que constituem o romance.

(b) ***Um defeito de cor como um cosmograma.***



Cosmograma de *Um defeito de cor*

O mapeamento das encruzilhadas presente no romance levou à concepção desse cosmograma da narrativa. De um modo geral, um cosmograma é o símbolo que representa os grandes ciclos do universo e do tempo, sendo muito conhecido o dos povos BantuKongo. Nesta análise, defende-se a ideia de que o romance, enquanto cosmograma, se constitui como um mundo, um sistema estruturado com os seus próprios ciclos norteadores e saberes, justificado pela intencionalidade de um resgate histórico, por meio da consulta minuciosa aos arquivos e o confronto ao silêncio perpetrado em suas páginas, bem como pela constituição de um universo no qual uma mulher negra, que passa pela experiência da escravidão, possa criar vias de

² Segunda Fernanda Miranda (2019, p.19), “Kehinde experimentou todos os estados em que no passado se caracterizou a vida da pessoa negra e, em todos eles, produziu saídas e vias de existências”.

existência e, assim, contornar o destino comum destinado a sua classe³. Enfatizamos, no texto, o manejo das estruturas e códigos estéticos, religiosos e culturais diversos e dos elementos narrativos dispostos em encruzilhadas, como a história, a ficção e as personagens, todos manipulados pela voz da protagonista, a quem poderíamos chamar, pura e simplesmente, de heroína, uma figura arquetípica marcada pela superação das barreiras épicas que se apresentam, mas que, em uma perspectiva afrográfica⁴, lemos, também, como uma transmutação de Exu, como um ser que habita um lugar de intersecção e que é entidade constitutiva, sendo “mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. [...] Nas narrativas mitológicas, Exu (assim como Kehinde) é veículo instaurador da própria narração” (Idem, 2022, p. 52).

³ Fernanda Miranda (2019), em entrevista à Revista Opiniões dos Alunos da USP, enfatiza o confronto à colonialidade por parte do romance *Um defeito de cor*, cuja personagem Kehinde não seria possível no século XIX, sendo, então, uma provocação da Ana Maria Gonçalves mantê-la viva até o fim. Como comparação, ela, que analisou oito romancistas negras brasileiras em sua tese de doutorado, refere-se a Maria Firmina dos Reis, que se vale da morte de suas personagens como recurso para a configuração de verossimilhança, ou seja, para estabelecer correspondências com a realidade, essas personagens são mortas, já que, dificilmente, elas existiriam naquele contexto: “Ana Maria Gonçalves desafia um pouco isso, e a personagem fica viva, faz todas as voltas possíveis ali, desafia, realmente, os lugares comuns de uma mulher negra naquele contexto e, principalmente, narra muito a história do Brasil a partir de uma outra perspectiva, um outro ponto de vista” (OPINIÂES, 2019, p.47).

⁴ Leda Maria Martins (1997) utiliza este termo para se referir à reescrita da herança africana por meio da linguagem não verbal, mas a do corpo, dos gestos e da voz, como manifestação da performarce da memória.

CAPÍTULO 1 – NOSSOS PASSOS VÊM DE LONGE: FORTUNA CRÍTICA

Na leitura do romance *Um defeito de cor*, Eduardo de Assis Duarte (2009) destaca o vínculo que ele possui com a descrença pós-moderna, que lê o discurso da história como narrativa (WHITE, 2001). Por meio desse vínculo, segundo ele, a obra de Ana Maria Gonçalves caracteriza-se como metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), abrigando diversos relatos, especialmente aqueles que não são legitimados pelas fontes oficiais: “nesse dialogismo, emergem as vozes de uma memória afro-brasileira colocada nos antípodas da história oficial, que tensiona o discurso do romance rumo ao acoplamento e co-habitação de versões díspares” (DUARTE, 2009, p.6).

O crítico destaca a função de paratexto metaficcional do prefácio do livro, que integra o enredo, emoldurando-o mediante o discurso testemunhal da voz ocultada atrás da personagem-narradora. No prólogo, essa figura que se identifica como a autora do romance afirma ter encontrado, por acaso, um manuscrito em português arcaico na Igreja do Sacramento, na vila de Itaparica. Esse manuscrito é o romance que temos em mãos, texto com pretensão de ser autobiográfico, mistura de diário, relato histórico e carta ao filho. Desde o princípio, vários elementos confirmam o caráter metaficcional do romance. Nele, figuras pertencentes à nossa história e cultura afro-brasileira ganham formas, apontando para a história dos africanos, seus descendentes e a resistência desse povo à escravidão, como no episódio da Revolta dos Malês, levante de escravos insurgentes retratado no livro. Invocada como emblema de resistência à escravidão e participante ativa do levante, a lendária Luísa Mahin é, segundo Assis, a referência maior do universo representado (DUARTE, 2009).

Eduardo de Assis Duarte (2009) destaca no romance o que ele chama de “tríplice textura narrativa” ou “tripé textual”, fazendo referência à história da mãe e do filho, Luísa Mahin/Kehinde, Luís/ Luísa, que é moldada entre a lenda, a história e a ficção. O formato de correspondência materna para o filho desaparecido é, para ele, um artifício utilizado pela autora para “feminizar” a narrativa, tornando a saga de Kehinde um “relato de mãe” e mesclando, com isso, a história social e nacional com a familiar, bem como os dramas individuais com os coletivos. Em tudo isso, segundo ele, evidencia-se o papel secundário dos homens na narrativa, dialogando com Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, e os escritos de Carolina Maria de Jesus, entre outros textos escritos por mulheres negras brasileiras, em que é demarcado o ponto de vista da mulher sobre a diáspora africana e a condição dos sujeitos diaspóricos e seus descendentes no Brasil.

Nessa mesma direção, a crítica Zilá Bernd (2012) também destaca o ponto de vista da mulher na obra. Para ela, Ana Maria Gonçalves tem o mérito de ter sido, dentre outros autores que escreveram sobre a trajetória dos africanos trazidos ao Brasil, a primeira escritora a ter concedido à mulher o direito de narrar:

nos interessa ressaltar a importância maior de *Um defeito de cor* (2010), de Ana Maria Gonçalves (1970), prêmio Casa de las Américas 2011, que inaugura o gênero roman-fleuve ou saga no panorama da literatura negra ou afro-brasileira. Tambores de São Luís, de Josué Montello, e Viva o povo brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro, constituíram-se em bem-sucedidas tentativas de dar conta da saga dos contingentes de africanos trazidos para as Américas na condição de escravos, abarcando vários séculos dessa incrível história feita de sofrimento e superação face às iniquidades do sistema escravagista. A obra de Ana Maria Gonçalves é, contudo, a primeira a narrar esses episódios do ponto de vista de quem mais sofreu nesse cruel processo: as mulheres, por serem mais fracas e vítimas constantes de violação. Essa obra é, portanto, para ser festejada por seu pioneirismo e pelas qualidades literárias que fazem com que o leitor não interrompa a leitura de suas 950 páginas, lendo-as de um só fôlego! (BERND, 2012, p.2)

Tal afirmação se constitui, mais uma vez, como uma forma de apagamento de Maria Firmina dos Reis⁵ (1822-1917). Em seu romance *Úrsula*, de 1859, o discurso direto da preta Susana corta o discurso em terceira pessoa do narrador para relatar sua vida em África e os horrores da travessia: “meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos [...]”. (REIS, 2018, p. 122).

Assim como *Úrsula*, a saga de Kehinde permite refletir a respeito do processo histórico, artístico e cultural que estruturou a identidade do ser negro, em especial da mulher negra, na sociedade brasileira e conferiu a ela, em todas as suas nuances, o status que tem hoje. Em 2011, Zilá Bernd finalizou a organização da *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*, por meio deste trabalho, ela verificou que, nos últimos 20 anos, a produção poética afro-brasileira aumentou, o que não aconteceu com a prosa, “constituindo-se em exceção Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves, cujas obras vêm consolidar a literatura afro como vertente fértil da literatura brasileira” (BERND, 2012, p.29).

A revelia desta informação, Fernanda Miranda, em sua tese *Corpo de Romances e Autoras Negras Brasileiras (1859-2006): posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada*

⁵ Por mais de cem anos, nos manuais de literatura brasileira, a escritora coabitou um espaço de esquecimento, o que corresponde ao apagamento sofrido por mulheres negras em todas as instâncias da sociedade, incluindo, de forma expressiva e simbólica, as Letras.

(2019)⁶, torna visível um conjunto de romances de autoras brasileiras negras que compartilham a cena literária com Evaristo e Gonçalves, são elas: Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Anajá Caetano, Aline França e Marilene Felinto. O desconhecimento a respeito dessas escritoras é resultado do silenciamento sistêmico imposto às mulheres negras no Brasil. Nossos passos vêm de longe! É o que evidencia a pesquisa de Fernanda Miranda (2019) ao percorrer trezentos anos de literatura escrita por mulheres negras. Nossa presença, mesmo pouco numerosa, é uma constante nas letras, mas ela é, na mesma medida, constantemente silenciada.

Sem dúvida, contribuiu enormemente o trabalho seminal de poetisas e prosadores em organizações como o *Quilombhoje*, de São Paulo, a que se somaram grupos de escritores de Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre e outras capitais, para afirmar nossa presença e potência enquanto autoria. E, passadas três décadas de intensa busca pela ampliação de seu horizonte recepcional, a literatura afro-brasileira adquire legitimidade crescente, tanto nos cursos de graduação e pós-graduação e nas listas dos vestibulares de universidades públicas e privadas, quanto no meio editorial. A série *Cadernos Negros* completou, em 2011, trinta e três edições publicadas de forma ininterrupta, e um romance voltado para a história não-oficial dos afrodescendentes entra para categoria de obra reconhecidamente importante para compreensão do país. Assim é que, um ano após ser publicado, em 2007, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, objeto dessas reflexões, foi agraciado com um prêmio internacional (Casa de las Américas) depois de ter sido publicado por uma editora de grande porte, a Record.

Em seu artigo, Bernd (2012) defende que a astúcia do romance é, por meio de uma enunciação feminina, recuperar os vestígios, rastros e marcas da tradição oral, inscritos na memória coletiva das inúmeras gerações, sendo esta a principal característica da produção das autoras negras da literatura afro-brasileira: “rastrear os guardados da memória” (p.31). A segunda característica apontada por ela é o “enraizamento dinâmico ou relacional”, definido pela construção da identidade, tendo por base a busca pelas origens, pelos rastros da palavra materna, projetando-se no respeito ao diferente e no reconhecimento da diversidade do Brasil. A terceira, por fim, é a “tendência ao resgate da memória transatlântica”. *Um defeito de cor*, na concepção de Zilá (2012), aglutina todas essas características.

Portanto, buscando fundamentar a sua hipótese da possibilidade de se analisar a saga de Ana Maria Gonçalves por meio da estética dos vestígios, Zilá Bernd (2012) mobiliza o conceito de rastros, de Marc Bloch, e a metáfora do Atlântico negro, de Paul Gilroy, para averiguar as

⁶ A tese de doutorado de Fernanda Miranda foi publicada em livro em novembro de 2019 pela editora Malê.

diferentes estratégias narrativas utilizadas no romance pela escritora. Dessa forma, ela promove uma reatualização do conceito de vestígios ou rastros da memória utilizando a conceituação dos três tipos de rastros formulados por Marc Bloch, que ela acredita estarem ativados no romance *Um defeito de cor*: i) rastro escrito, ii) rastro psíquico; iii) rastro cerebral (cortical). A esses, a crítica acrescenta os “rastros da oralidade” trazidos pelos africanos (canções, provérbios e rituais próprios da religião) e colocados como epígrafes nos dez capítulos da obra. Para ela, a epígrafe de abertura, intitulada “Quando você segue as pegadas dos mais velhos, aprende a caminhar com eles”, é reveladora, pois “pegada” é sinônimo de vestígios, rastros, ou seja, são as marcas deixadas na terra.

No romance, segundo Bernd (2012), os rastros escritos podem ser observados por meio das pesquisas realizadas em arquivos e da extensa bibliografia colocada ao final do romance, resultado do trabalho intenso de levantamento de dados realizados por Ana Maria Gonçalves. Nesse processo, “todos os resíduos são considerados: o que restou nos arquivos escritos e orais são reativados pela sensibilidade e preenchidos pela imaginação criadora” (p.34). Entretanto, ela aponta como “talvez o grande ativador da memória” os rastros psíquicos, ou seja, as marcas de sofrimento talhadas nos corpos dos entes da personagem: o estupro e assassinato da mãe e do irmão, a morte da avó e da irmã gêmea no porão do navio negreiro, o estupro da própria personagem narradora pelo senhor José Carlos e, motivo primário do longo relato de 951 páginas, o desaparecimento do filho Omolotunde, após a ser vendido por seu próprio pai (BERND, 2012, p.34).

Kehinde realiza um resgate constante dos saberes das antepassadas de sua família. Os ritos e os ensinamentos da tradição, passados por sua mãe, sua avó e bisavó, perpassam a trajetória da personagem. É por meio da memória longa que Kehinde denuncia as agressões e os sofrimentos como uma forma de se reapropriar do passado, tornando evidente na narrativa: i) a memória histórica, que rememora fatos da história do negro no Brasil, deletados da historiografia oficial devido à condição que os descendentes de africanos ocupavam na sociedade brasileira; e ii) a memória familiar que restaura ensinamentos da sabedoria contida na oralitura das gerações que a antecederam. (BERND, 2012, p.32).

Assim é que, por meio das cartas endereçadas ao filho desaparecido, ela supera os percalços do caminho, adquirindo força para relatar os atos de bravuras e heroísmos – “a formação dos quilombos, rebeliões, preservação da oralidade e dos rituais religiosos” (BERND, 2012, p.33) -, o que lança por terra, segundo Zilá Bernd, o mito da docilidade do escravo africano e sua submissão voluntária à escravidão. Nesse sentido, ela defende que a busca por liberdade e a afirmação da narradora personagem e do filho desaparecido por meio da escrita

revelam um resgate memorial surpreendente, reatualizando o conceito de memórias transatlânticas, de Paul Gilroy, que são aquelas que “fazem surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas” (GILROY, 2001, p, 15).

Não raras vezes, para consolidar esse resgate memorial, a personagem precisa se deslocar e ir ao encontro das “raízes dessa memória longa [...] do outro lado do Atlântico negro” (cf. P. GILROY, 2001). Por isso, a crítica interpreta a busca de Kehinde pelas memórias transatlânticas a partir das três travessias realizadas por ela. A primeira é aquela a bordo de um navio negreiro, em condição de desumanidade, em que a personagem, assim como todos os tripulantes do tumbeiro, são forçados a se despirem da identidade africana e, mais do que isso, quando chegam ao Brasil, precisam iniciar um processo lento e árduo de adaptação com a terra e com os outros escravos, o que culmina na construção de “um frágil equilíbrio relacional que vai sendo recriado como estratégia de sobrevivência da personagem” (BERND, 2012, p.36); a segunda travessia, refere-se à volta de Kehinde à África em 1847. A narrativa aqui se reveste de ambiguidade, na medida em que a personagem, que continua se dirigindo na narrativa ao filho desaparecido, enriquece com o tráfico de armas que pratica juntamente com o marido, John, um ex-escravo de origem inglesa. Ela insiste que não se envolve com o tráfico de escravos “embora muitos retornados fizessem isso sem remorso algum” (GONÇALVES, 2019, p. 769). “Contudo as armas serviam para garantir o vantajoso comércio de escravos dominado por um brasileiro, cognominado Chachá, figura de existência real, com que a narradora mantém relações comerciais”. (BERND, 2012).

Interessante observar aqui a opinião expressa de Zilá Bernd (2012, p.37), que afirma ser esta parte, na qual a narradora é apresentada próspera com sua família aumentando, a menos interessante do romance, por alongar-se desnecessariamente na vida dos retornados à África, o que já foi feito por Antônio Olinto em *A casa da água* (1969). Entretanto, parece-me que o fato deste assunto já ter sido abordado por outrem não constitui um problema, visto que, na literatura e nas ciências humanas em geral, os temas se repetem, e, invariavelmente, a linguagem utilizada é e precisa ser o diferencial. Para tanto, esperamos de uma apreciação literária especializada a discriminação dos recursos estilísticos e estéticos utilizados. A crítica tem razão quando diz que o romance se alonga demasiadamente na parte citada, mas não apenas nesta, como em muitas outras, e essa constatação nos obriga a tocar nos “defeitos” que a obra apresenta enquanto realização literária segundo seus críticos.

Não há dúvidas de que, conforme assevera Delgado (2018), no artigo “Representando a resistência negra no Brasil: originalidade e limites de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves”, ao tratar das memórias e experiências dos africanos e afro-brasileiros escravizados

e seus descendentes, a escritora alcança êxito, não fazendo cair na vala comum da marginalidade a experiência coletiva desse povo e provocando uma ruptura no paradigma autor/personagem hegemônico do cânone brasileiro. Sua leitura do romance aponta a necessidade de lê-lo também pelos seus limites formais. Dentre estes, Delgado (2018) aponta: a estrutura do romance ao molde tradicional; o ponto de vista narrativo e sua matéria, que, apesar de apresentar originalidade na escolha de uma mulher africana, ex-escrava, são traçados de modo conservador; e a narrativa linear, apontando “para o conteúdo tornado imóvel, refém da própria magnitude, e a mão condutora acanha-se seguindo lógica que proíbe qualquer distorção, mesmo as meramente figurativas” (DELGADO, 2018, p. 79).

Para demonstrar a sua crítica, o autor utiliza um dos trechos em que a limitação formal “é saliente” na obra, o momento em que Kehinde narra a liturgia da Casa das Minas. Para ele, nesta parte, Ana Maria Gonçalves se detém na descrição reverencial, sem conseguir avançar em seu trabalho de ficção e construção estética, e isso não se restringe ao momento religioso do qual trata:

A ausência de alternativas formais à narração linear, em livro tão volumoso, acaba por gerar repetições maçantes, cujo trabalho de reiteração de componentes da trama constrange o romance a sua invariância. [...] A matéria forte basta a si mesma, até o ponto em que, nos piores lances, descamba para o didatismo exacerbado, algo escolar, que é construído como componente do tom paternal de um relato de mãe para filho. A premência da empresa e o compromisso político de Gonçalves em levá-la a cabo engessam, dessa forma, as soluções. Sem “desconfiança” crítica sobre o que se narra, tentando mesmo ser o mais fiel possível à importância da história, resulta em um efeito embaraçoso: o “enxerto” por vezes artificial de acontecimentos, personagens e costumes históricos – fatos e o próprio movimento da cultura têm seu sentido humano esterilizado e transformam-se em curiosidades bem-intencionadas. (DELGADO, 2018, p.79).

Em seu artigo, Delgado (2018) dialoga com a análise crítica de Fabiana Carneiro (2017), que vê no romance “marcante falha de articulação”, como a falta de hiatos, elipses e hipérboles, figuras indicativas de perturbação, verossímeis em cenas de violência. Para Fabiana, a potência particular da obra, de reelaboração da história nacional, segundo a perspectiva subjetiva daqueles que foram excluídos das historiografias oficiais, é abalada por esta falha. Entretanto, Carneiro pontua um dos aspectos formais que caracteriza os momentos de força da obra, aqueles em que o fio condutor da narrativa é a própria subjetividade da narradora Kehinde, operando como lente para os fatos históricos selecionados e narrados. A experiência da personagem no navio negreiro, segundo Delgado (2018), é um dos momentos que correspondem a esta análise de Fabiana Carneiro, se aproximando “com maior alcance da memorialística afro-brasileira, sobretudo oral, cujos traços culturais ainda pouco sistematizados pelas ciências humanas o

romance tem o mérito de disseminar” (p. 80).

Nesta perspectiva, as limitações formais da narrativa ligam-se, conforme assevera o crítico, ao “distanciamento descritivo” próprio da objetividade encontrada na historiografia e na ciência. Dessa forma, na opinião dele, a autoconsciência da autora, que aparece no prólogo como compiladora dos manuscritos de Kehinde, num avanço temporal até o século XXI, não é “recurso suficiente de relativização e complexificação da narrativa” (p.81), já que esse artifício não influencia a linguagem em sua essência, permanecendo ela avessa à vivacidade, ao dinamismo, aos lapsos e falhas de reminiscência caracterizadores da tradição oral:

a audácia reflexiva não chega a intervir no retilíneo texto subsequente, que se desenrola sem atropelos temporais ou emersões de perspectivas conflitantes, que se concretizam a ponto de fissurar ou desestabilizar a univocidade incômoda da obra. O tom é mantido até as páginas finais, em que a situação de narração – o navio e a tentativa de último regresso ao Brasil – é revelada (DELGADO, 2018, p. 82).

Apesar das falhas formais encontradas em *Um defeito de cor*, Delgado (2018) enfatiza a sua importância para o campo de produção simbólica do Brasil, por dar ao negro um lugar de destaque, descomprimindo a sua experiência da marginalidade a que sempre esteve associado. Explanada, brevemente, a questão dos problemas formais aparentes na obra, voltemos às travessias empreendidas pela personagem em busca da memória transatlântica. A terceira travessia é aquela que Kehinde faz de volta ao Brasil, imbuída do último sopro de força para reencontrar o seu filho, já velha e cega, a travessia em si não se realiza, o livro termina quando ela avista terras brasileiras, ainda em alto mar.

Para Bernd (2012), o livro se fecha sob o signo do desejo da personagem voltar para o Brasil e sob o signo do desejo de reencontrar o filho, “cuja perda constitui-se na temática obsessiva do romance”, o que, para ela, é paradoxal, na medida em que a narradora-personagem, além de ser mãe, desempenha papel de destaque resistindo à escravidão em revoltas e revoluções, constituindo-se heroína e modelo para a comunidade negra, especialmente para as mulheres negras. Ainda assim, seguindo essa linha de raciocínio, Zilá Bernd (2012) defende que o papel de Kehinde como heroína na Revolta dos Malês tem destaque menos significativo na obra do que o seu papel de mãe.

Neste ponto, a análise de Zilá Bernd (2012) encontra-se com a tese *Maternidade negra em Um defeito de cor*, de Fabiana Carneiro da Silva, defendida na Universidade de São Paulo em 2017 e publicada como livro pela editora EDUFBA em 2019. Em seu trabalho, Silva (2019) elege dois fios condutores para a crítica ao romance: o primeiro diz respeito à relação que ele estabelece com a história; e o segundo, à dicção materna em destaque. Neste caso, ao analisar

o foco narrativo, ela propõe que o romance, que se apresenta como uma carta elaborada por uma africana livre, “performatiza uma corporalidade negra”, o que exige da crítica contemporânea a realização do desrecalque do corpo negro de sua discursividade. Dessa forma, a partir do desenvolvimento de sua proposta, Fabiana Carneiro contrapõe a narradora Kehinde ao estereótipo da “mãe preta”, que figura, de várias formas, no cânone literário nacional.

O delineamento da representação da maternidade negra em *Um defeito de cor* tem centralidade no trabalho de Fabiana Carneiro. Dividida em três capítulos, sua tese apresenta, no primeiro, os fundamentos da relação da história com o romance, sendo aquela considerada suplemento dessa na narrativa, bem como ela busca discutir a questão da forma e problematizar a referencialidade da linguagem na construção de *Um defeito de cor*. Após isso, no segundo capítulo, ela lança as bases do fundamento de sua hipótese sobre a mãe dentro do romance, ou seja, antes de adentrar os meandros da discussão sobre a maternidade negra enquanto representação na literatura brasileira, com o fito de verificar a desestabilização que o romance provoca no estereótipo da “mãe preta”, no capítulo 2, à crítica importa enfatizar a intertextualidade que o foco narrativo do romance estabelece com a carta do escritor Luiz Gama.

Dessa forma, ao aborda o corpo negro de uma mãe em oposição ao corpo do filho desaparecido, Luiz Gama, por meio da verificação das cartas do poeta e daquela que configura o romance, Fabiana Carneiro intenta destacar a maternidade negra como um tema relevante de análise. Na obra, enfatiza Carneiro (2019), a maternidade negra não aparece apenas no foco narrativo, além de ser um tema fundante, ela também se faz presente no enredo. A partir dessa observação, a crítica viu a necessidade de aprofundar o estudo desse traço característico de *Um defeito de cor*, com o objetivo de compreender os seus possíveis sentidos, bem como sua significância. Em sua pesquisa, ela notou que a representação da prática da maternidade de mulheres negras na literatura brasileira é controversa, pois remete, sobretudo por meio da configuração da “mãe preta”, “à violência intrínseca à construção ideológica do Brasil como nação” (p.142). No capítulo 3, “Maternidade negra: a representação literária como disrupção do nacionalismo”, segundo suas próprias palavras, ela busca tornar isso explícito e promover uma leitura que dialogue com os textos da História Social da Escravidão, para potencializar a análise do romance de Ana Maria Gonçalves “demonstrando como ela encena e ao mesmo tempo desestabiliza as formas de controle racista da imagem da mulher negra” (p.142).

Defendendo que a configuração da maternidade negra em *Um defeito de cor* estimula a abordagem de um debate sobre questões raciais no Brasil hoje, Fabiana Carneiro (2019) inicia o subcapítulo “A mulher negra na literatura brasileira” analisando um trecho do texto de abertura do capítulo IV da obra *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o*

regime da economia patriarcal, “o escravo na vida sexual e de família do brasileiro”, de Gilberto Freire. Carneiro observa que, nesse trecho, Freyre, tentando marcar a “experiência rememorada” com um tom poético, utiliza a palavra nós para, partindo de uma perspectiva individual, incluir o leitor no retrato que faz. Entretanto, ela denuncia que o que Freyre aponta como a influência nas vidas dos brancos exercida pela população negra revela, na verdade, a inferiorização dessa e a extrema violência do período escravocrata, a saber:

as mulheres impelidas aos cuidados para com os filhos dos senhores brancos e submetidas ao abuso sexual; as crianças expostas à dimensão exploratória do trabalho, incumbidas de entreter aqueles que numa mirada externa – sugerida pelo texto – lhe são semelhantes, mas que nem de longe, no âmbito hierarquizado legado pelas relações coloniais, constituem-se como iguais, na medida em que aos “moleques” cabe a subserviência até mesmo no ato de brincar. (SILVA, 2019, p. 143).

Sendo assim, ela assevera que “a aparência de relação afetiva e pacífica se desfaz e a tentativa de cumplicidade [que Freyre tenta estabelecer com o seu leitor] não se constrói” (grifos nosso, p.144). Em sua concepção, o excerto da obra dá margem para se discutir a questão da “democracia racial”, acreditando haver uma horizontalidade na relação das diversas raças que formam o Brasil, assim, considerando o trecho de Freyre, entreveem-se os fundamentos dessa ideologia falaciosa de igualdade racial por meio da tentativa de ocultar o lugar da população negra no regime escravista e a violência desse período. Fabiana Carneiro (2019) ressalva que a leitura feita por ela do trecho da obra de Gilberto Freyre leva em consideração que a base na qual se apoia o autor de *Casa Grande e Senzala* é o discurso que lhe antecede. Dessa forma, ela afirma que o mecanismo que o autor utiliza em seu texto ocorre de modo semelhante na literatura nacional, ou seja, neste âmbito, vê-se também o recalque à representação negra.

A crítica destaca o fato de que, quase um século depois da primeira publicação de *Casa Grande e Senzala*, a nossa literatura ainda carece de autores e personagens negros figurando nas editoras de grande porte do país. Tecida a sua análise sobre as questões raciais subjacente em nossas letras em inter-relação com os dados computados pela professora, Fabiana (2019) depreende que a posição da mulher negra na literatura brasileira contemporânea revela-se problemática. Ela parte dessa constatação para fundamentar o seu objeto de análise e, assim, elege estudos críticos sobre a representação da mulher nessa esfera cultural. Eduardo de Assis e Mariza Corrêa são os dois teóricos escolhidos por ela para refletir sobre essa questão. Pontos importantes a serem destacados da citação de Fabiana Carneiro do artigo “Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade”, de Assis, em que discorre sobre os papéis atribuídos às mulheres em nossas letras, é a visão estereotipada predominante da mulher negra, a mulata, em nosso

repertório canônico, esta retratada na condição de objeto sexualizado, cuja marca peculiar é a da esterilidade, o que denuncia a negação da possibilidade da afrodescendência no Brasil. Nesse ponto, Fabiana faz um comparativo entre os trechos de Gilberto Freire e o de Eduardo de Assis, que retratam a figura da “mulata”. Para ela, aquilo que, nas palavras daquele, apresenta-se como memória nostálgica é problematizado por este, que demonstra o racismo e o sexismo em voga nesse tipo de representação. Trazer a reflexão de Fabiana Carneiro a respeito das visões de Assis e de Freire sobre um mesmo tema, o da mulher negra, importa para pensarmos o movimento crítico da contemporaneidade: há uma revisão histórica, que vemos acontecer no plano da ficção, por meio da assunção de sujeitos marginalizados como voz discursiva e como autoria; em intersecção, podemos observar também modificações nos parâmetros de interpretação dos textos.

Do texto “Sobre a invenção da mulata”, de Mariza Corrêa (2010), Carneiro destaca a afirmação de que a figura da “mulata” ocupa um lugar fixo, em que ela é objeto de desejo, passando a ser um terceiro termo entre os polos Branco e Negro. Nesse sentido, no que tange ao gênero, o desejo por ela, a mulata, esconde a rejeição da negra preta. Dessa forma, segundo Fabiana, a análise de Corrêa permite vislumbrarmos uma oposição entre “mulata” e “mulher preta”. Assim, tomando a proposição de Eduardo de Assis sobre a esterilidade da mulata, Fabiana chega à conclusão que a capacidade de dar à luz é a distinção fundamental entre a “mulata” e a “negra”. Isso, segundo ela, evoca outro estereótipo muito presente em nossa literatura: a “mãe preta”.

Essa figuração da mulher é apreendida a partir do vínculo entre maternidade e trabalho escravo. A inserção do elemento “preta” como caracterizador da ideia – tão essencializada- da mãe” demarca com intensidade a racialização e a posição subalterna atribuída à mulher negra e formaliza [...] “um sistema em que a justaposição dos dois termos gera um curto circuito semântico, na medida em que o efeito de um sobre o outro é de inscrição e interdição de seus significados no campo simbólico nacional”. (SILVA, 2019, p. 149).

Nessa esteira, o estereótipo da “mãe preta” é, segundo afirma Fabiana Carneiro, em consonância com Roncador (2008), a escravizada ou liberta, que é obrigada a cuidar ou a amamentar os filhos das famílias senhorias brancas em detrimento dos seus próprios filhos, que lhe são tirados do convívio. Interessante o destaque que Carneiro dá ao fato, observado por Roncador, de que essa figura de mãe está presente no corpus da literatura brasileira, nas ciências humanas em geral, como na história e antropologia, mas ainda não recebeu a devida atenção da crítica literária. No Brasil, a “mãe preta”, de acordo com Roncador (2008), citada por Silva (2019), é alçada à posição de mito, simbolizando a “fidelidade condicional” e o “servilismo

absoluto à classe senhorial”. Esta mulher, mesmo tendo o seu filho retirado dos seus braços, “ama e acolhe com doçura a criança branca a quem deverá amamentar” (RONCADOR, 2008, p.129-152 apud SILVA, 2019, p. 150). Dessa forma, em tom de denúncia, aponta o fato de que a literatura construída em torno do projeto de nação não problematiza o fato das mulheres negras exercerem a sua maternidade no espaço da família branca

É com base na História Social da Escravidão que Fabiana encontra material para compreender como se deu o funcionamento ideológico da figura da “mãe preta”, visto que no campo da crítica literária não se encontra aporte teórico para sustentar essa discussão. Por meio da bibliografia formulada nessa área, ela percebeu o quanto a literatura nacional mitificou essa “personagem” de nossa história. Ela cita o trabalho de Almir Chaiban El-Karen, “Famílias adotivas, amas de leite e amassecas e o comércio de leite materno e de carinho na corte do Rio de Janeiro” para sublinhar a alienação das crianças negras do convívio com a mãe que não são retratadas nas obras literárias. Com o trabalho de Lotena Féres da Silva Telles, “Libertas entre sobrados: mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo”, Fabiana chama atenção para a violência presente em todo o processo social da maternidade negra durante e “após” a escravidão, ou seja, nesse texto, evidencia-se a prostituição das mães, mesmo grávidas e até os oito meses de gestação, com o fim de ajudar na renda de seus donos, o que gerava novas gravidezes e, lesados, os senhores obrigavam o abandono das crianças nas chamadas rodas dos enjeitados.

A experiência que dá origem à figura simbólica da “mãe preta”, narrada desde a história social da escravidão, é, portanto, a de uma sociedade em que a maternidade negra não possui o mesmo reconhecimento social com que foi construída a noção de ser mãe para as mulheres brancas. “Acompanhamos como as amas de leite foram primeiramente destituídas da relação com o próprio filho e, depois, já num processo de construção do discurso racista brasileiro, também afastadas da relação com a criança branca” (SILVA, 2018, p. 248).

De um modo geral, Fabiana Silva (2019), em sua pesquisa literária e historiográfica, observa o “deslocamento ideológico” na construção da “mãe preta” que há na literatura canônica brasileira. Conforme aponta a crítica, às margens do cânone, em um conjunto de obras que partem de uma perspectiva negra, encontra-se, sim, a expressão da dor, da violência e as manifestações diversas de exercício da maternidade das mulheres negras, mas essas obras estão fadadas à invisibilidade, o que, para ela, é um indicativo da importância de se refletir sobre a relação entre o projeto nacional excludente e a literatura no Brasil. Segundo suas considerações, no campo restrito do nosso cânone, a figura da “mãe preta” apresenta-se com a capacidade de gerar, mas, ao mesmo tempo, interdita-se a relação dela com o seu próprio filho, ou seja, a ela

é proibido o exercício da maternidade. Desse modo, analisando os dois estereótipos (mulata e mãe preta) representativos da mulher negra em nossa literatura, Fabiana chega à conclusão de que às duas é negada a subjetividade materna e a representação do papel materno, já que uma é estéril e a outra sofre a interdição da relação com o filho, sobrando apenas o “corpo-força-de-trabalho, “neste caso a serviço de prover alimento e cuidados para a criança branca” (p.150)

Para Fabiana (2017), indo na direção contrária dessa forma de representação, *Um defeito de cor* “desestabiliza o estereótipo da “mãe preta” e inscreve uma experiência de maternidade negra, a qual, de modo particular, é disruptiva em relação ao discurso nacionalista brasileiro, revelando sua dimensão ideológica e racista” (p. 150). Quando Kehinde é abusada por seu senhor, concebendo o filho Banjokô, ela sofre a interdição da qual trata Fabiana no capítulo 2 de sua tese, entretanto, simultaneamente, a crítica percebe que há uma inversão na lógica da representação das mulheres negras na literatura, pois à personagem é dado o direito de amamentar o seu filho, mesmo que ele fique sobre os cuidados da Sinhá: “a partir do momento em que passa a produzir leite, Kehinde amamenta o seu próprio filho e, numa construção de grande força simbólica, é a sinhá quem aparece na narrativa marcada pela esterilidade” (SILVA, 2019, p. 174). Buscando material na história social da escravidão para fundamentar a sua tese sobre a maternidade negra em *Um defeito de cor*, Fabiana Carneiro da Silva, por conta de sua precisão e coerência ao abordar o assunto, torna-se referência para o estudo da questão da maternidade negra no campo da crítica literária.

No que tange à relação que Fabiana Carneiro estabeleceu entre o romance e a Historiografia Social da Escravidão, partindo da construção formal do livro, do contexto histórico e literário em que foi publicado, a primeira hipótese elencada pela autora é a de que, em *Um defeito de cor*, a literatura aparece como suplemento da história e, assim, entremeadas, elas desafiam “a precariedade dos registros escritos sobre as experiências das mulheres negras ao longo do século XIX” (CARNEIRO, 2019, p.39). O primeiro capítulo do seu livro é, então, uma tentativa de fundamentar esta hipótese, por meio de uma leitura crítica da relação entre a narrativa do romance e a narrativa historiográfica proveniente da História Social da Escravidão. Para isso, ela se volta para textos que foram produzidos a partir da segunda metade do século XX, que retomam de diversas formas o século XIX.

Este movimento é imprescindível, visto que a contemporaneidade traz algumas provocações à crítica que busca interpretar a produção literária brasileira de autores negros, isso porque há a dificuldade de unificar esta produção, que é numerosa e se apresenta com uma grande variedade de estilos e temas, e há também a falta de uma fortuna crítica que assegure o valor dos textos, visto que, no momento, estamos discutindo a pertença deles ao panteão da

historiografia literária e buscando construir operadores teóricos que deem conta de analisá-los. Por tudo isso, segundo ela, *Um defeito de cor*, publicado em 2006, é “um acontecimento que exige da crítica uma explicitação dos critérios de avaliação do objeto literário e a disponibilidade para o questionamento de alguns parâmetros estabelecidos” (p.46).

Fabiana (2019) destaca, no romance, além do fôlego e da matéria que reelabora “o nosso traumático passado escravista” (p.46), o foco narrativo, que é singular em nossas letras, por ser narrado em primeira pessoa por uma mulher preta liberta. Segundo ela, esses elementos que aparecem no romance fazem notável a obra que, “apesar de (re) apresentar o século XIX, surge de uma necessidade contemporânea e sobre a contemporaneidade perfaz (...) um discurso significativo, ainda que marginal” (p.47). *Um defeito de cor*, nesta perspectiva, de acordo com ela, realiza-se como oposição à obliteração da história do povo negro do país. Neste sentido, ela procura fundamentar a intrínseca relação que o romance tem com a disciplina história, fazendo a ela uma provocação, “na medida em que a organização da obra parece incorporar procedimentos presentes nas novas narrativas históricas e ter como princípio a criação ficcional de uma experiência que nossa história ainda não deu conta de registrar inteiramente” (p.47).

No primeiro capítulo do livro, Fabiana Carneiro apresenta a estrutura geral do romance, buscando investigar como são estabelecidas correspondências entre a forma literária e alguns discursos histórico. Para isso, Silva (2019) faz um recorte de um episódio que ela considera central no romance, a atuação da narradora na Revolta dos Malês, e tenta destacar os elementos “passíveis de ocupar o campo literário e que compõem os esforços dos historiadores da “micro-história”, empenhados em elaborar narrativas comprometidas com as perspectivas dos negros em relação ao período que compreende, sobretudo, os séculos XVIII e XIX (p.47)”.

Após mobilizar argumentos para fundamentar a relação dos trabalhos da História Social da Escravidão com o romance *Um defeito de cor*, a crítica ocupa-se de verificar o modo como esses trabalhos são, enquanto textos, formalizados, pois que, se eles resguardam semelhanças em suas bases, apontando para a representação da escravidão, diferem em seus mecanismos de “produção, demonstração, justificação e recepção” (p.51). Dessa forma, na construção de seu texto crítico, visando evidenciar a particularidade desses mecanismos, Fabiana Carneiro opta por esmiuçar os aspectos formais que constituem a estrutura do romance e, de modo gradativo, delinear as nuances da relação ficção e história, até atingir o ponto alto desta querela epistemológica. Assim é que ela, em um primeiro momento, apresenta os aspectos gerais da obra, tais com o prólogo, a bibliografia final, os capítulos, as subdivisões introduzidas por provérbios africanos, a dimensão autobiográfica, anunciada logo no início da obra e, nesta ordem, cita a tentativa da autora-personagem de assinalar a origem do romance como carta

manuscrita, estratégia que denuncia a tentativa de inscrevê-lo como documento da história, evocando, assim, a metodologia da “micro-história”, o que, no plano da crítica, abre uma brecha para Silva passar a tratar dos procedimentos da história adotados por Ana Maria Gonçalves.

Decorrente da lacuna de fontes documentais da escravidão, os historiadores recorrem, invariavelmente, aos “pronunciamentos em sessões parlamentares, certidões de batismo, cartas de alforria, inventários, processos criminais, ações de liberdade, livros de registros dos navios negreiros, das alfândegas ou das Casas de Correção da Corte, entre outras” (p.53), donde Fabiana identifica o vínculo deste método com o romance, em que “a voz do escravizado ou da escravizada aparece mediada – ou apenas subentendida - pela intervenção de outrem” (p.53). É o que acontece com os manuscritos de Kehinde. Encontrados pela autora-personagem, eles são submetidos ao procedimento “investigativo” que se ocupa da assunção de práticas sociais ofuscadas no processo histórico da sociedade brasileira.

A dissertação *Luiza Mahin entre ficção e história*, de Aline Najara da Silva Gonçalves (2010), analisa a representação de Luiza na história a partir da consulta a escritos historiográficos que abordam os temas relacionados à atuação revolucionária de Mahin ou à vida do poeta Luiz Gama. Por meio da utilização de fontes historiográficas e literárias, Najara traça o perfil da personagem Kehinde nas duas áreas. Vale destacar que o objeto de estudo escolhido por ela são as cartas de Luiz Gama e dois romances históricos, a saber: *Malês*, a insurreição das senzalas, de Pedro Calmon (1993), e *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006). Ao analisar essas personagens, ela observa que, no romance histórico em especial, o sentimento de realidade influencia para que a verdade expressa na ficção assegure a verdade da existência, desse modo, uma personagem bem arquitetada pode se tornar um elemento de convicção poderoso e estabelecer identificação pessoal. Em sua dissertação, pautada na noção de identificação, ela defende que a construção de um mito não depende da sua existência comprovada, ele cumpre a função de preencher os lapsos no campo da história, correspondendo à expectativa de identificação da população e estabelecendo um lugar de pertencimento a um grupo social.

Najara (2010) analisa a carta autobiográfica de Luiz Gama e o seu poema “Minha Mãe”, textos responsáveis pela criação lendária de Luiza Mahin. Após isso, realiza um cruzamento entre as obras ficcionais escolhidas como objeto de estudo, demonstrando que há influência do tempo presente sobre o texto romanescos, que rompe as fronteiras estabelecidas entre a personagem de ficção e a realidade possível. Para ela, a trajetória de Luiza Mahin, independentemente de ser ficção ou realidade, revelam “a presença marcante e definitiva do negro na história do Brasil como ser autônomo, consciente e determinado” (NAJARA, 2010,

p.91). Em linhas gerais, a sua dissertação enfatiza a relação entre história e literatura por meio da construção do mito negro, entrelaçando os discursos das duas áreas, evidenciando a confluências das narrativas e o modo como elas se retroalimentam, “numa relação de troca que se fez intensa, constante e, por que não dizer, tensa” (NAJARA, 2010, p.93).

Carolina Candido Torres (2018) também se debruça sobre a relação entre a literatura e a história. Ela analisa o romance *Um defeito de cor* com o objetivo de verificar as rupturas provocadas por ele na tradição literária. Dividido em duas etapas, a sua dissertação abarca, na primeira, a questão do corpo negro, a sua significação e obliteração sofrida por ele na humanidade. Além disso, discute também o foco narrativo do romance e o prólogo, com o fim de identificar a configuração narrativa ensejada. Na segunda parte, há a discussão acerca da estrutura do romance e da sua possível relação com a metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon (1991). Dessa forma, Torres (2018) estabelece como objetivo investigar a referência apresentada na obra, a construção simbólica da realidade e a representação da subjetividade de Kehinde.

Viabilizando a necessidade de se refletir sobre o corpo/corpus negro, o primeiro movimento da dissertação de Carolina Candido Torres é mobilizar uma discussão a respeito da alteridade na literatura, sob a justificativa de que o acesso à produção em que as diferenças são evidenciadas permite “analisar a potencialidade expressiva de um conteúdo que durante longo período foi obliterado pela normatização hegemônica” (p.16) e, além disso, incita a reflexão a respeito do estético e do político na teoria-crítica pós-moderna. Referente à alteridade, segundo ela, nota-se uma tendência, por parte de alguns artistas, de considerar o conceito (alteridade) no momento de produção e de performance. Assim, as manifestações são elaboradas, não raras vezes, pelos próprios sujeitos excêntricos, com a intenção de dar voz aos marginalizados e elaborar as suas perspectivas. É neste momento que, segundo a autora, a “pontencialidade da diferença” é significativa.

Dessa forma, em sua perspectiva, no âmbito da literatura, considerando a recepção de produções artísticas que se guiam por este viés, a crítica literária precisou se aparelhar de elementos críticos e investigativos que abarcassem a questão da alteridade em seus pressupostos teóricos. Assim é que as categorias de análise das obras, pautadas em paradigmas estéticos eurocêntricos, passaram a ser insuficientes e foi preciso abrir espaço para elementos “mais democráticos”, tais como o colonialismo e o pós-colonialismo, a questão do gênero e da sexualidade, a etnia, a política identitária, a identidade nacional e a cultura popular.

Entretanto, na medida em que se observa uma abertura para a democratização dos pressupostos teóricos metodológicos da crítica literária e, em consequência, mudanças na

produção e recepção, Torres (2018, p.17), citando “Disputas e impasses no campo minado”, de Rita Terezinha Schmidt (1999), chama a atenção para o campo minado no qual pode estar inserida a literatura: uma “zona litigiosa, de conflitos”. Fazendo uso desta metáfora de Schmidt, ela discorre sobre as divergências coexistente na teoria crítica: de um lado, tem-se o pensamento tradicional conservador e, de outro, há aqueles que defendem o reconhecimento da diferença como um “recurso de exploração discursivo-estético”.

Reconhecendo a resistência, por parte de alguns críticos, aos discursos da minoria, a autora acredita que a aceitação do valor da alteridade é importante para a discussão literária. Assim, segundo ela, o ato de questionar o paradigma canônico possibilita novas formas de interpretação e a desconstrução da epistemologia ocidental, sendo isso imprescindível para a leitura das produções emergentes na atualidade, em que há, de acordo com Torres (2018), a intenção de trazer ao público os processos que marcaram e marcam violentamente a trajetória dos sujeitos excluídos.

O processo de atribuição de fala aos sujeitos marginalizados, por meio de uma “desrecalque histórico”, enseja que toquemos, ainda que superficialmente, na questão da formação da sociedade brasileira, é o que fez Carolina Candido Torres (2018). Sucintamente, ela buscou contextualizar a origem da nossa diferença social, identificando que, tanto no Brasil como em outros países da América Latina, as marcas da colonização, sob o estigma da exploração territorial, cuja mão de obra barata foi o seu regimento, se perpetuaram pela extrema violência com a qual foram abordados os negros e os índios.

Dessa forma, fazendo um breve recuo na história, a autora demonstra as consequências da colonização portuguesa, que impôs uma “matriz social”, introduzindo uma hierarquia, na qual o colonizador se estabeleceu como autoridade do próprio modelo que implantou violentamente. Se de um lado dessa matriz instaurou-se um lugar de superioridade, o lado oposto ficou reservado àqueles que não tinham acesso aos benefícios atribuídos à classe hegemônica. Portanto, nesta lógica colonial, conforme assevera Torres (2018), observou-se que o colonizador, os portugueses, era o único que determinava a referência de organização das relações que se davam na sociedade, nas políticas, na economia e também na cultura. Por este motivo, a autora afirma que foi a partir do princípio da exclusão que houve a demarcação do espaço atribuído aos subalternos. A autora reforça o fato de que foi o corpo o primeiro território conquistado no processo de colonização e que, além da escravidão física, cuja marca foi a violência, houve também a escravidão simbólica, onde os escravos foram “negados em sua expressão”.

Nessa perspectiva, considerando que a sociedade brasileira se constituiu tendo por base o

modelo colonial, em que o lugar do negro foi sempre demarcado em relação à superioridade do branco, portanto à margem deste, a autora afirma que esta marginalidade atribuída ao sujeito negro subtraiu a expressão de sua subjetividade em espaços oficiais da sociedade, teve por consequência o seu silenciamento, “uma das maiores restrições atribuídas a esse povo” (p. 20). Assim, intentando verificar a configuração social e psíquica desses sujeitos e da sociedade brasileira como um todo, Torres (2018) dialoga com a crítica de Fanon, para fundamentar a sua visão do apagamento do corpo negro, adentrando os meandros da discussão sobre os efeitos do colonialismo, da opressão e do consequente racismo; além disso, para viabilizar as implicações coloniais na literatura, ela traz ao seu texto as considerações de Silviano Santiago em “Por que é para que viaja o europeu?”, que verificou que as viagens dos colonizadores retratadas em romances a partir do século XVIII eram representadas como “heroicas” e dissimulavam a exploração e a violência.

Em vista do complexo de autoridade em relação ao sujeito negro, apoiada em Fanon (2008), Torres propõe que:

A possibilidade de existência, portanto, deve ser buscada com intuito de não se apagar ou mascarar o corpo negro, mas sim ele pode se assumir enquanto sujeito, reconhecendo suas origens e reivindicando sua história, que compõe a humanidade. Isto posto, a partir desse processo de (re)significação de existência, acredito que os marginalizados, como os negros, possam perceber a potencialidade de agência que possuem e assim desestabilizar barreiras historicamente impostas (TORRES, 2018, p.22) .

Dessa forma, para a autora, a literatura se apresenta como o espaço propício para que os negros assumam novas possibilidades de existência e construam o seu protagonismo. Segundo Torres (2018), apesar da ausência de autores e personagens negros em nossas letras, por suas produções não se encaixarem nos padrões literários estabelecidos pela hegemonia, o que dificulta a entrada no sistema editorial, que é guiado pelas regras do mercado, esses sujeitos excluídos, ao contrário do que possamos pensar, não abandonaram o projeto de escrita e fizeram de suas produções um espaço de resistência. Decorre dessa resistência o rompimento, presenciado na atualidade, da “obstrução da fala do sujeito negro, que cada vez mais tem apresentado a sua experiência subjetiva em experimentações estéticas várias” (p. 23).

Nesta conjuntura, de acordo com Torres (2018), em que se reflete sobre a produção afro-brasileira, pensar o lugar da mulher, considerando a discussões de raça e gênero, é imprescindível para nos orientarmos nos debates a respeito da recepção dessas obras no Brasil. Recorrendo a Eduardo de Assis Duarte, a autora enfatiza a efetiva participação que tiveram as mulheres negras na literatura brasileira, da qual destacam-se os seguintes nomes: Maria Firmina

dos Reis, Maria Carolina de Jesus, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, Lia Vieira, Miriam Alves, Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Conceição Evaristo, Geni Guimarães, Esmeralda Nascimento. Soma-se a esses nomes outro de referência na literatura brasileira contemporânea, Ana Maria Gonçalves, com o seu romance *Um defeito de cor*. O projeto dessas intelectuais é promover, por meio de suas obras, o protagonismo negro, desconstruindo os estereótipos, o maniqueísmo e os estigmas dos negros assinalados no cânone literário.

Enquanto Carneiro, Najara e Torres realizaram uma leitura do romance em intersecção com a história, Delgado, em seu artigo, propôs uma leitura do romance em relação ao campo (ou estudos) da sociologia. Delgado (2018) realizou uma leitura do livro *Um defeito de cor* como complemento da historiografia sobre as populações afro-brasileiras. Sem desconsiderar as diferenças substanciais entre o registro sociológico e o literário, o autor fez uma comparação entre o romance em análise e a tese *Integração da sociedade de classes*, de Florestan Fernandes. A hipótese sustentada pelo autor é a de que a originalidade da obra de Ana Maria Gonçalves possui a capacidade de se contrapor à tese do sociólogo. Entretanto, segundo ele, no que tange ao registro ficcional, as “escolhas formais conservadoras” é um dos componentes que limitam (sem anular, como bem frisou o autor) o potencial literário do romance.

Para Delgado, a força literária da obra está na assunção de experiências ignoradas pela historiografia oficial, no protagonismo narrativo de Kehinde, uma africana, e no resgate de sua ancestralidade; e a ficcionalização da história, promovida pelo romance, cumpre a tarefa de “sedimentar determinado repertório simbólico e material ausente tanto das narrativas historiográficas hegemônicas quanto da sociologia crítica brasileira” (p.67). Para ele, ainda que Fernandes tenha evidenciado a capacidade de agência das populações negras, a ênfase reincidiu sobre as suas técnicas sociais inapropriadas em relação à sociedade competitiva que se inaugurava no final do século XIX.

Dessa forma, como assevera Delgado (2018), o sociólogo acreditava que não havia, entre os cativos, laços de “interdependência, responsabilidade e de solidariedade” que pudesse uni-los em “agrupamentos sociais” (apud FERNANDES, 1964, p.76). Nesse sentido, em sua opinião, a obra de Ana Maria Gonçalves, no que traz de oposição à tese sociológica, apresenta-se como um complemento fundamental das “manifestas limitações de uma das mais abrangentes radiografias sociológicas sobre a composição negra no Brasil, a tese (...) de Florestan Fernandes” (p. 75), pois evidencia a firmeza dos laços culturais e sociais estabelecidos pelos povos afro-brasileiros. Entretanto, o autor aponta para a fragilidade figurativa e de formalização de *Um defeito de cor*, enquanto reescrita literária da história, que coloca a autora “como que refém do ímpeto reparatório e de sua responsabilidade política” (p.67). Quanto a

isso, a dúvida que nos ocorre é: o romance *Um defeito de cor* representa apenas uma reescrita da história ou é a história enquanto invenção que está em jogo?

A tese de Florestan Fernandes é pioneira no combate ao mito da “democracia racial” no Brasil, nela o sociólogo traz à luz o movimento negro no início do século XX e, inclusive, trata sobre a figura de Luiz Gama, enquanto personalidade ilustre em nossa intelectualidade contemporânea. Todavia, esta é, na visão de Delgado (2018), justamente a limitação presente nesta tese: centrar a sua pesquisa nos movimentos, tais como a Frente Negra Brasileira e o Clarim da Alvorada, bem como na insipiente influência que tais movimentos tinham sobre a população negra, e relegar, por outro lado, aspectos do cotidiano e da sociabilidade das comunidades afro-brasileiras, “verdadeiros núcleos salutarres à sobrevivência e integração negra, como as crenças e a espiritualidade transplantadas e mantidas” (p.75).

De um modo geral, os estudos sociológicos enfatizavam a desorganização “societária” da população negra e os seus reflexos nocivos, dentre os quais, destaca-se a visão de que era impossível os negros adquirirem conhecimento e um modo de vida conciliável à sociedade competitiva que erigia no final do século XIX. Dessa forma, nesta visão, segundo Delgado, se a personagem do romance *Um defeito de cor*, Kehinde, escapa à lógica dos destinos previstos aos seus e ascende socialmente, é por ter, sabidamente, assimilado a cultura letrada e o comportamento subjacente a ela, “tal encaminhamento figurativo está em linha, portanto, com a incorporação de técnicas sociais competitivas”, (p.76). Entretanto, contesta: a sobrevivência de Kehinde não depende menos de seu “paganismo”, embora tenha que disfarçar-lo, de modo compulsório, a todo tempo. A força mais elementar que move a narradora almeja a reunião definitiva com a família massacrada e, depois, dispersa (com a cruel venda de Omotunde”. (p.76-77). Assim, o sucesso financeiro de Kehinde e a busca pelas suas origens, pela restauração do elo familiar concorrem paralelamente para integrar a sua personalidade. Daí a afirmação de que a obra de Ana Maria Gonçalves, de acordo com Delgado (2018), supera os documentos da sociologia crítica, como as de Florestan Fernandes e de outros estudiosos da área, por transparecer a memória e a experiência dos afro-brasileiros.

Compondo o mosaico crítico que evidencia a importância que o romance em análise ocupa na Literatura Brasileira, considerando o campo extensivo aberto para reflexão sobre a literatura, o Brasil e os nossos corpos, corpos negros, em 2020, Fernanda Rodrigues de Miranda e Maria Aparecida Cruz de Oliveira organizaram o livro *Ana Maria Gonçalves: cartografia crítica*. Com vinte artigos oriundos de pesquisas acadêmicas, sobretudo teses, sobre o romance divididas em quatro seções temáticas, a cartografia se estende por 632 páginas. A Seção 1 contém pesquisas que analisam o romance a partir dos temas do “Amor, maternidade e

ancestralidade”. Faz parte deste conjunto o trabalho de Fabiana Carneiro, que abre a série de artigos; A seção 2, por sua vez, lê a obra de Ana Maria Gonçalves a partir da temática da “Insubmissões, lutas e outras guerras”. Em “Diáspora atlântica, memórias e outros territórios”, seção 3, Cristiane Côrtes e uma das pesquisadoras que trazem contribuições para o estudo da obra de Ana Maria Gonçalves. E, por fim, tem a Seção 4, que lança luz sobre o tema “Mulheres negras, religiosidade e outros pertencimentos” na obra da escritora. A cartografia evidencia a potência sobreeminente de novos agentes literários que entram em cena para interpretar o Brasil e a literatura, modificando o cenário da crítica literária ao trazer à baila novos temas, novas matizes, novos métodos e concepções de vida, política, cultura e de arte.

A despeito do que o próprio romance *Um defeito de cor* enseja, percebemos que a sua crescente fortuna crítica tem centralizado suas análises nas construções simbólicas e na estrutura social que evidencia o longo processo de escravidão que perpassa a identidade do negro em nossa sociedade: a diáspora, a memória ancestral, o corpo negro, a mulher negra, o colonialismo, a literatura, o papel da crítica literária frente às rupturas causadas pelos romances negros-brasileiros, a história e a sua relação com a literatura enquanto um mecanismo de reelaboração de corpos apagados e a negação do discurso hegemônico. Essas mesmas análises apontam para a necessidade da reflexão acerca do modo como esse núcleo temático está articulado formalmente no romance. Isso porque a presença de novos agentes no cenário literário, os quais foram por séculos relegados ao silêncio e à invisibilidade, tanto como autores quanto como personagens, comunica mudanças de ordem histórica, política e social ocorridas na conjuntura nacional, da qual a forma de narrar não poderia sair incólume nos modos de reelaboração de histórias e temáticas.

Vê-se, portanto, a necessidade de investigarmos a construção operadas pelo diálogo promovido entre a linguagem literária e histórica na elaboração formal deste romance, partindo da enunciação da personagem narradora, pois ela é o epicentro da narrativa, por onde passam e confluem os fios da história, da memória e da ficção: “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 1972, p.53). Dessa forma, em nosso percurso analítico, investigaremos, no capítulo dois, a matéria épica que perpassa a narrativa romanesca de *Um defeito de cor*, buscando compreender a sua relação com o gênero épico na mescla que faz entre os planos histórico, mítico e ficcional ao dar relevo heroico a uma personagem negra. E, nos capítulos três e quatro, proporemos uma análise do romance a partir da epistemologia da encruzilhada, evidenciando as diversas vias culturais e históricas que se atravessam no romance e são

mobilizadas pela personagem narradora, o que nos leva a refletir sobre as diversas estratégias de sobrevivência operadas por ela.

CAPÍTULO 2 – O FÔLEGO ÉPICO DO ROMANCE

A análise da estrutura do romance, sua dimensão e os elementos narrativos articulados nos remetem ao fôlego épico⁷ que parece caracterizar o mundo que ele forja. *Um defeito de cor*, em sua tessitura, conjuga diversos elementos formais que, às vezes, se chocam. Na tentativa de pensar o épico em termos adjetivos e não substantivo, questionamos: quais as implicações de uma heroína que se constitui em um entre-lugar, atravessada pelo romance e por um fôlego épico? Qual o significado da extensão desse romance na contemporaneidade, considerando a dinâmica social e tecnológica de informações fragmentadas e rápidas que nos bombardeiam todos os dias e sugerem o fim do gênero longo?

De um modo geral, em um primeiro momento, a extensão do romance parece se justificar na tentativa de estruturação de um mundo no qual uma personagem negra possa existir, um mundo que não fora construído, ainda, para ela. E, por extensão, esse mundo simboliza uma possibilidade de existência humana para o povo preto. É, sobretudo, o esforço por dar conta de milhares de narrativas do cânone brasileiro que não deram humanidade ao negro em suas páginas, que os invisibilizaram. As quase mil páginas do romance *Um defeito de cor* instituem, simbolicamente, o negro, a mulher negra, a luta negra de racionalidade, altivez, inteligência e importância na construção de nosso país.

Ponderando tais observações, este capítulo analisará *Um defeito de cor* como um romance histórico com fôlego épico. Para o desenvolvimento dessa reflexão, abordaremos o gênero épico, a matéria épica, a epopeia, o herói, o mito e a história com base, sobretudo, nos estudos de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho, que escreveram a *História da Epopeia Brasileira – teoria, crítica e percurso* (2007). Nesse livro, os autores se opõem à ideia de que a épica foi substituída pela narrativa de ficção e defendem que ela traçou sua própria trajetória no curso da literatura ocidental. Para eles, “a epopeia, da Antiguidade Clássica ao Pós-modernismo, descreve uma trajetória independente na formação da Literatura Ocidental, que não se confunde, em momento algum, com a trajetória do romance, ou que nela tenha continuidade” (2007, p.58). O nosso objetivo é, com o balanço teórico feito por esses autores na definição da Epopeia Brasileira, refletir sobre aspectos épico na tessitura de *Um defeito de cor*.

Um romance histórico com fôlego épico

⁷ O termo um tanto impressionista é utilizado para caracterizar resquício de características do gênero épico na obra *Um defeito de cor*, ou seja, há alguns elementos que se aproxima muito da forma da épica.

Eu pensei em Xangô, em Nana, em Iemanjá e nos Ibêjis, pedindo que estivessem sempre conosco, e mesmo quando fôssemos embora dali, que fossem junto. Acho que foi a primeira vez que os senti. Abracei a Taiwo e coloquei a cabeça dela sobre os peitos de Nana, e fiquei com os de Iemanjá. Xangô sentou-se ao nosso lado e passou a mão sobre nós, abençoando, e os Ibêjis cantaram até que conseguíssemos dormir. Foi como cachaça, não como felicidade, mas sentimos uma quentura por dentro do corpo abrandando a tristeza (GONÇALVES, 2006, p.41).

Com quase mil páginas, dez capítulos (todos iniciados por provérbios africanos) e quatrocentos e trinta e dois ‘subcapítulos’, a dimensão do romance *Um defeito de cor* nos remete ao fôlego épico contido na narrativa. Além disso, há outros elementos que referenciam o potencial épico da obra, como a quantidade exaustivas de personagens históricos e fictícios, as inúmeras viagens realizadas pela personagem principal, Luísa Mahin/ Kehinde, que constituem a sua saga, na qual ela vence inúmeros obstáculos, ora por meio de suas capacidades física, cognitiva, mas, também, pela intervenção de forças divinas, e isso corroboram para a construção de um mito.

Sabe-se que a existência de um mito fundamenta as construções epopeicas, isso porque, em geral, as epopeias que conhecemos se baseiam em histórias orais passadas e reproduzidas pelas comunidades. Tentar compreender os elementos épicos que aparecem no romance nos leva, invariavelmente, à investigação da forma como é abordado o mito em sua narrativa. Isto porque os estudos da épica enfatizam a importância estrutural, nestes textos, da relação entre a dimensão histórica e mítica, sendo essa relação, de acordo com Anazildo (2007), um pressuposto fundamental para a formação de uma matéria épica, que apontará para uma leitura cultural. De acordo com Ramalho (2007, p.237), por meio do poema épico é possível observar o entrelaçamento da História e do Mito no espaço das práticas culturais. Para ela, uma análise diacrônica do gênero épico no Ocidente evidencia “as formas como esses dois setores da experiência humano-existencial se relacionam”.

Mito

Até o período clássico da cultura grega, Mito e História estavam fundidos, e, por isso, o discurso mítico não causava estranhamento ou desconfiança. É fácil observar isso em poemas como *Ilíadas*, *Odisséia* ou *Eneida*, cujo planos histórico e maravilhoso encontram-se de tal forma fundidos que o olhar crítico raramente se preocupa em discriminá-los. Já numa epopeia como *Os Lusíadas*,

o policiamento ao uso de imagens míticas clássicas no plano maravilhoso é recorrente a ponto de se justificarem essas presenças a partir de uma função alegórica criticamente legitimada, uma vez que logos e as injunções cristãs vetariam uma aproximação direta entre esses tipo de maravilhoso e História, remetendo essas presenças ao campo do Mito como inverdade ou inverossimilhança. (RAMALHO, 2007, p.237).

A separação entre *mythos* e *logos*, segundo Ramalho, na perspectiva científica, criou uma cisão entre o discurso mítico e histórico, de forma que se tornaram, aos poucos, incompatíveis. Nesse sentido, essa aproximação só se dava na arte, já que, nessa lógica, a arte se distanciava do logos: “ainda assim [...] a presença do mítico na literatura foi cada vez mais percebida como índice de criatividade ou recurso estético e cada vez menos como fator de problematização da condição humano-existencial”. Dada a importância das imagens míticas como um dos elementos das criações artísticas, a autora sugere que, por meio da arte, faz-se importante uma reaproximação entre Mito e História. Assim, poderá ser feita uma releitura “da presença perversa da manipulação e da veiculação ideologicamente revestida que os discursos científicos e mesmo, paradoxalmente, os religiosos, imprimiram ao discurso mítico quando o tomaram como referente” (RAMALHO, 2007, p.238).

De acordo com Ramalho (2007), considerando as influências religiosas sobre a produção épica, em uma sociedade que passou pelo processo de colonização, as imagens míticas ligadas ao repertório étnico-regional revelam estruturas de poder e dominação, uma vez que a lógica de atuação do colonizador se pauta na manipulação e censura sobre manifestações das classes e raças subjugadas. Entretanto, a autora pontua que a abordagem de imagens míticas étnico-regionais “não impede a interpenetração com imagens míticas clássicas, bíblicas ou mesmo históricas, pois o hibridismo inerente a qualquer colonização é aspecto relevante na circulação e mesmo na formação desses mitos” (RAMALHO, 2007, p.284).

Neste sentido, ao refletirmos sobre a épica, não podemos ignorar a feição nacionalista que ela enseja. E, ao voltarmos nossa atenção para o Brasil, um país que passou pela colonização, com “uma formação antropológica de feição múltipla e, principalmente, uma influência estética-literária praticamente unilateral”, percebemos “que há inúmeras representações míticas brasileiras cuja circulação cultural é mínima e está vinculada a expressão artística e folclóricas regionais ou locais, às quais os chamados centros culturais têm mínimo acesso” (RAMALHO, 2007, p.285). Ponderando essas observações, segundo a autora, na épica brasileira há muitas manifestações que trabalham as imagens míticas étnico-regionais, como, por exemplo:

Prosopopéia, de Bento Teixeira, *Caramuru*, de Santa Rita Durão, *O Uruguai*, de Basílio da Gama, *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, *A lágrima de um caetê*, de Nísia Floresta, *Martim Cererê*, de Cassimiro de Magalhães, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, *Sociologia Goiana*, de Gilberto Mendonça Telles, ou *Brasília*, de Silvia Jacinto, são exemplos desse enfoque. Outros, como *O Guesa*, de Sousândrade, *Toda a América*, Ronald de Carvalho, *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas*, de Affonso Romano de Sant'Anna, e *Latinamérica*, de Marcus Accioly, ampliam o universo mítico étnico-regional brasileiro remetendo-o para o contexto mítico das Américas. (RAMALHO, 2007, p.287)

A autora chama atenção para o fato de que, mesmo considerando a questão do hibridismo, a poesia épica brasileira, quando enfoca os mitos étnicos-regionais, a temática que mais se destaca é dos “mitos indígenas”, sendo que, por outro lado, os mitos de origem africana não aparecem na produção épica, “sendo mais recorrente os casos de inscrição alegórica de determinada imagens” (RAMALHO, 2007, p.287).

Em *Um defeito de cor*, no que ele suscita de matéria épica, nós nos defrontamos com um universo de mitos africanos modulados a partir da perspectiva de Kehinde. De acordo com Eliade (1972, p.9), a revelação de modelos de ritos e atividades humanas é a principal função do mito, dentre essas estão, por exemplo: a alimentação, o trabalho, educação, casamento, a arte e a sabedoria. Para ele, a história que se conta no mito é sagrada, é o relato de algo que aconteceu no tempo primordial, “o tempo fabuloso do “princípio”. Dessa forma, com a atuação dos Entes Sobrenaturais, o mito elabora a origem de uma realidade, seja do Cosmo (realidade total) ou um fragmento dela: “uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição [...] Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras (ELIADE, 1972, p. 9)”.

Ao investigar o mito em *Um defeito de cor*, Nascimento e Torres (2018) partem da definição de mito de Eliade. A partir da definição dele, os autores enfatizam o fato de que os mitos africanos, ao longo da história do Brasil, receberam uma conotação demoníaca, profana, segundo o senso comum, o que, para o colonizador, justificava as opressões e imposições da religião cristã, trazida pelo europeu. Entre os mitos destacados por Torres e Nascimento, no romance de Ana Maria Gonçalves, estão: os orixás Oxalufá e Xangô, Nanã e Oxum:

Certa vez, Oxalufã decidiu fazer uma visita ao seu amigo Xangô, rei de Oyó, reino vizinho de Ifã. Antes de partir, foi visitar um babalaô para saber como seria a viagem, se tudo correria bem. Consultando o Ifá, o babalaô lhe disse para não ir, porque aconteceria um desastre e ele morreria. Mas Oxalufã não quis desistir e pediu ao babalaô que visse alguma coisa que pudesse ser feita para que a viagem pelo menos não terminasse em morte. O mensageiro do Ifá disse que a viagem, contudo, seria muito penosa, cheia de provações, e que se Oxalufã não quisesse perder a vida, não poderia negar qualquer pedido

que lhe fosse feito nem reclamar de nada que acontecesse no meio do caminho, e que também deveria levar três roupas brancas para trocar. Oxalufã partiu, caminhando com muita dificuldade, e logo encontrou Exu Elope Pupa, o “Exu-dono-do-azeite-de-dendê”, que pediu ajuda para colocar um barril sobre a cabeça. Lembrando-se do conselho do babalaô, Oxalufã não se recusou a ajudar, mas Exu se fingiu de desastrado e virou o barril em cima dele, que ficou todo sujo de azeite. Como também não podia reclamar, lavou-se em um rio, trocou de roupa e seguiu adiante. Antes de chegar a Oyó, a mesma situação se repetiu com Exu Eledu, “Exu-dono-do-carvão-de-madeira”, e com Exu Aladi, “Exu-dono-do-óleo-de-amêndoa-de-palma”. Na fronteira de Oyó, Oxalufã encontrou o cavalo de Xangô, que tinha fugido, reconheceu o animal e começou a amansá-lo para levá-lo de volta ao amigo. Mas, quando estava fazendo isso, os servidores de Xangô apareceram e o levaram preso, achando que ele queria roubar o animal. Passaram-se sete anos durante os quais o reino de Xangô sofreu muito com a seca que acabou com as colheitas, as doenças que mataram os rebanhos e as mulheres que ficaram com os ventres secos. Muito preocupado, Xangô foi consultar um babalaô, que lhe revelou que toda aquela desgraça era por causa de um velho que estava preso injustamente. Todos os velhos que estavam presos foram levados à presença de Xangô, que reconheceu o amigo Oxalufã e, envergonhado, pediu desculpas várias vezes. Para provar ao amigo o quanto o estimava, Xangô mandou que todos os súditos vestissem branco e fossem buscar água três vezes seguidas para lavar Oxalufã, e guardando silêncio em sinal de respeito. Assim foi feito, e o reino de Xangô voltou a prosperar. Na volta para Ifã, Oxalufã passou por Ejigbo para visitar seu filho Oxagiyan, que, muito feliz por rever o pai, organizou grandes festas e distribuiu muita comida e bebida para todos os habitantes do lugar (GONÇALVES, 2019, p. 489-490).

Pautados na leitura teórica de Eliade (1972), os autores destacam a condição de humano de Oxalufã e Xango e, sendo assim, as atividades comuns realizadas por eles, como a visita ao amigo e a consulta ao ifá por exemplo, sendo que eles se tornam sagrados apenas quando deixam o Aiê e passam a agir no Orum, mundo espiritual. Além disso, os autores chamam a atenção para o fato de que “os reinos de Ifã e Oyó, onde se passa a história, efetivamente existiram onde localiza-se o atual Benin” (TORRES, NASCIMENTO, 2018, p.152). Para Eliade (1972, p. 8), citada diretamente por Torres e Nascimento, que “os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado no Mundo [...] que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje”.

Uma figura de destaque na narrativa é Oxum, orixá de cabeça da protagonista, que rege os caminhos dela.

Fiquei curiosa para saber a qual orixá pertencia a minha orí (Orí: cabeça), e a Felicidade disse que ia pedir à tia que falasse com o Pai Osório, para ele perguntar ao Ifá. Nem foi preciso, pois quando conversamos com a Rosa Mina, fiquei sabendo que tinha uma Oxum muito visível e poderosa na cabeça, a quem deveria honrar, agradecer e pedir proteção. Podíamos até pedir ao Pai Osório um jogo de confirmação, mas ela nunca se enganava, e não seria comigo que se enganaria pela primeira vez, já que estava tão evidente. Perguntei como sabia e ela respondeu que, antes de tudo, sentia, pois, como filha de Oxum, eu me portava de uma determinada maneira que dava para

reconhecer, mesmo convivendo comigo havia tão pouco tempo (GONÇALVES, 2019, p.119).

E não por acaso ela é a orixá de cabeça da personagem. Oxum, rainha das águas doces, representa a fertilidade da terra, do ventre das mulheres e das riquezas. Kehinde carrega também essas qualidades. A protagonista de *Um defeito de cor*, além de fértil e de, num gesto disruptivo, exercer a maternidade negra no romance (Fabiana Carneiro desenvolve essa temática em sua tese de doutorado), tem o potencial de gerar riquezas por onde passa. Oxum é importante na resolução de problemas da terra. Policarpa conta à Kehinde que, num determinado tempo no passado, os orixás não convidavam Oxum para as assembleias. Por isso, ela se aborreceu e tramou uma vingança contra os homens, fazendo com que todas as mulheres ficassem estéreis e os homens não conseguissem ser bem-sucedidos em seus projetos. Intrigados, eles consultaram Olodumaré, que os comunicou que, enquanto Oxum não frequentassem as reuniões, nada daria certo. Foi o que eles fizeram, mas ela apenas aceitou depois de muito implorarem. Oxum emerge no romance evidenciando o maravilhoso, próprio das narrativas que carregam o epos. Sua presença é, portanto, decisiva em várias partes do romance, como, por exemplo, quando Kehinde quer comprar a sua liberdade, mas Ana Felipa coloca nela e no filho um alto preço, por conta de ela ser uma escravizada que saber ler. É da estátua de Oxum, presente da Agontimé, que Kehinde alcança sua liberdade.

Depois que eu já tinha dito à Oxum tudo o que queria e ia descer para entregá-la à Claudina, a cobra apareceu de repente, pulando em cima de mim. A primeira reação foi me proteger, jogando a Oxum contra ela, e quando olhei para o chão tingido de dourado, a ideia surgiu inteirinha, como um raio de sol iluminando minha cabeça. Naquele segundo fiquei sabendo exatamente o que fazer e tudo que ia acontecer depois. Procurei a cobra e não encontrei nem rastro dela, e ela não poderia ter saído do quarto, que estava com a porta fechada. Quando fui pegar a Oxum, olhei o chão ao meu redor e ele estava coberto com um pó dourado que tinha caído de dentro da estátua de madeira. Reparei melhor nela e percebi que sua racha tinha aumentado de tamanho e mostrava um grande talho, e era de lá que escorria o pó. Cheguei com ela perto da janela, onde estava mais claro, e percebi que ainda havia muito mais lá dentro. Forcei um pouco a abertura e a estátua se partiu ao meio, deixando ver que guardava uma verdadeira fortuna. Ouro em pó e pepitas, e também muitas outras pedras de cores variadas, brilhantes, pequenas, parecendo vidro transparente, tomando conta de todo o oco da estátua, que não era tão pequena. Na hora eu soube que aquilo valia muito dinheiro e que era dele que eu deveria partir para realizar meus sonhos. O de liberdade. (GONÇALVES, 2019, p.343).

De acordo com Prado (2017), os mitos estão em todas as sociedades e são repetidos há milhares de anos. A reiteração dos mitos revela múltiplas camadas de significação. Os mitos tematizam a criação do mundo, dos deuses e dos homens. Formulados para se compreender o mundo, eles configuram, de acordo com Aracy Lopes da Silva (2012), um espaço de reflexão, em que problemas complexos de ordem filosóficas com os quais os homens se defrontam são enfrentados. Para Joseph Campbell (2010, p.23), os mitos apresentam uma dimensão cosmológica, a mesma a qual se dedica a ciência, mas o diferencial está na manifestação do mistério e não na explicação detida de cada fenômeno. Além disso, ele também aponta a função pedagógica do mito, que pode nos orientar em nossas escolhas “como viver uma vida humana sob qualquer circunstância. Os mitos podem ensinar-lhe isso”.

Com palavras muito bem escolhidas e voz tranquila, a Mãezinha parecia receber inspiração especial ao falar de uma força que nós, mulheres, temos à disposição e devemos aprender a usar. Ela contou que, quando o mundo foi criado, Olodumaré, o Deus Supremo, mandou três divindades à terra: Ogum, o senhor do ferro, Obarixá, o senhor da criação dos homens, e Oduá, a única mulher e a única que não tinha poderes. Por causa disso, Oduá foi se queixar a Olodumaré e recebeu dele o poder do pássaro contido em uma cabaça, o que fez dela uma *lyá Won*, a nossa mãe suprema, a mãe de todas as coisas e para toda a eternidade, a que dá continuidade a tudo que existe ou venha a existir. Olodumaré disse a Oduá que, a partir de então, o homem nunca mais poderia fazer nada sem a colaboração da mulher. Com o poder dos pássaros, as mulheres receberam de graça e de nascimento o *axé*, que é uma energia que os homens têm que cativar. Não me lembro direito da explicação para este poder estar desde sempre com as mulheres, mas acho que está relacionado ao ninho, representado pela cabaça, ou ao ovo, gerado pelo pássaro. Só sei que, por meio dele, as mulheres passaram a ser as que geram, as que fertilizam, as donas da barriga, que é por onde circula toda a energia e a vida do corpo, através do sangue. É por isso que as mulheres têm as regras, porque o grande poder feminino segue o rastro do sangue. (GONÇALVES, 2019, p.578).

A personagem protagonista do romance encarna esse poder feminino ancestral, ao mobilizar todos os símbolos míticos presentes na narrativa, por meio de sua voz, sendo que, ela também ocupa um lugar entre o mito e a história. Nesse sentido, a figura de Luísa Mahin no imaginário social brasileiro, uma mulher preta escravizada e, depois, liberta, de origem nagô, que participa de uma revolução importante, cumpre um papel simbólico significativo na construção de um imaginário coletivo e contribui, dessa forma, para esta potência épica. Elara Bertho (2017), ao refletir sobre o potencial épico da resistência à colonização, observa como esta resistência deu origem, na África, a muitas narrativas do século XIX até nossos dias. São histórias de exaltação de homens e mulheres que se rebelaram contra os agentes da colonização. Essas histórias, segundo ela, “gradualmente formaram constelações de textos, operando em redes: os textos circulam e se entrelaçam, desenvolvendo um substrato narrativo comum. Mais

ainda: também músicas, peças de teatro e balés se apropriaram desse material extremamente plástico e adaptável” (2017, p.2).

Neste sentido, no Brasil, a figura de Luísa Mahin povoa os diferentes registros artísticos. A vida desta mulher é música - “Fui batizada Luíza, vi a fúria do invasor/ Eu sou a virtude de Daomé/ No meu sangue, a minha fé, bravura para enfrentar/ Coragem norteando o meu destino (Samba-enredo 2018- Alegria da Zona Sul); é peça de teatro: Luiza Mahin – Eu ainda continuo aqui; compõe ainda biografias, livros, dissertações, teses e reside no imaginário das pessoas, em especial dos movimentos negros, como emblema de luta e resistência às opressões. Em geral, a origem da “matéria heroica” de grandes figuras não é identificada, a autoria é coletiva e a reelaboração é constante. Para Bertho (2017, p.2), nos seus estudos do potencial épico de personagens revolucionárias africanas, o surgimento recente dessas figuras no contexto de colonização e descolonização é o que nos permite traçar a origem: “e, nisto, a África é um excelente laboratório de análise: ao contrário dos épicos distantes no tempo estudados pelos medievalistas, as histórias africanas representam um campo vivo em pleno desenvolvimento narrativo”. No caso da heroína brasileira, de origem Nagô, Luíza Mahin, sabe-se que sua criação se deve ao poeta e advogado Luiz Gama. Em carta ao escritor Lúcio Mendonça, em 1880, que lhe pediu por informações a respeito do drama de ser filho de negra, africana livre e ter um pai de origem portuguesa, ele escreveu uma carta descrevendo sua mãe e infância:

São Paulo, 25 de julho de 1880. Meu caro Lúcio, Recebi o teu cartão com a data de 28 do pretérito. Não me posso negar ao teu pedido [...], aí tens os apontamentos que me pedes, e que sempre eu os trouxe de memória. Nasci na cidade de São Salvador, capital da província da Bahia, em um sobrado da rua do Bângala, formando ângulo interno, em a quebrada, lado direito de quem parte do adro da Palma, na freguesia de SantAna, a 21 de junho de 1830, pelas sete horas da manhã, e fui batizado, oito anos depois, na igreja matriz do Sacramento, da cidade de Itaparica. Sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa Mina (Nagô de Nação), de nome Luíza Mahin, pagã, que sempre recusou o batismo e a doutrina cristã. Minha mãe era baixa de estatura, magra, bonita, a cor era de um preto retinto e sem lustro, tinha os dentes alvíssimos como a neve, era muito altiva, geniosa, insofrida e vingativa. Davase ao comércio – era quitandeira, muito laboriosa, e mais de uma vez, na Bahia, foi presa como suspeita de envolver-se em planos de insurreições de escravos, que não tiveram efeito. Era dotada de atividade. Em 1837, depois da Revolução do doutor Sabino, na Bahia, veio ela ao Rio de Janeiro, e nunca mais voltou. Procurei-a em 1847, em 1856, em 1861, na corte, sem que a pudesse encontrar. Em 1862, soube, por uns pretos minas, que a conheciam e que me deram sinais certos que ela, acompanhada com malungos desordeiros, em uma “casa de dar fortuna”, em 1838, fora posta em prisão; e que tanto ela como os seus companheiros desapareceram. Era opinião dos meus informantes que esses “amotinados” fossem mandados para fora pelo governo, que, nesse tempo, tratava rigorosamente os africanos livres, tidos como provocadores. (FERREIRA, 2011, p.199-203).

Essa carta, segundo a pesquisadora Lúgia Ferreira, é considerada a origem histórica de Luiza Mahin e é, também, substrato para o romance de Ana Maria Gonçalves, bem como para outras manifestações artísticas referentes a Mahin. Destaca-se, na carta, um dos elementos mais significativos para a construção do mito da mãe, o seu envolvimento em insurreições de escravos. No romance de Ana Maria Gonçalves, podemos observar dois motivos que organizam a narrativa: o envolvimento de Kehinde na revolta dos Malê e, decorrente deste, a busca por seu filho, que fora vendido como escravo pelo pai português enquanto ela estava participando da revolta, sendo este segundo motivo a justificativa para a escrita da longa carta que caracteriza *Um defeito de cor*. O primeiro motivo é apresentado logo no prólogo do romance pela personagem-autora:

Não sei de história de luta mais bela do que esta do povo malê, nem de revolta reprimida com tamanha violência. [...] O mais culto dos malês era o Alufá Licutã. Levantaram-se os escravos, dominaram e ocuparam a cidade. Logo derrotados pelo número de soldados e pela força das armas, a ordem dos senhores furiosos foi matar todos os membros da nação malê, sem deixar nenhum. Homens, mulheres e crianças, para exemplo. Ordens executadas com requintes terríveis, para que o exemplo perdurasse. Assim aconteceu. (...) Da revolta e de seu chefe pouco se sabe. No mais, o silêncio. É o caso de se perguntar onde estão os jovens historiadores baianos, alguns de tanta qualidade e coragem intelectual, que não pesquisam a revolta dos malês, não levantam a figura magnífica do chefe? (...) Tema para estudos históricos que venham repor a verdade, redimir a nação condenada, ressuscitar o alufá, retirá-lo da cova funda do esquecimento na qual o enterrou a reação escravagista. Tema para um grande romance..." (PRÓLOGO DO ROMANCE)

O romance parece estabelecer um diálogo direto com a carta de Luiz Gama, como se fosse uma resposta para o filho, a de que a mãe o procurava. Quanto ao tema da revolta, a autora vale-se dele para forjar a ação desencadeadora da saga da personagem principal. Cabe destacar que a elaboração de um mito, de uma figura potencialmente épica, normalmente, passa pelo tema dos confrontos, das guerras, cuja coragem, mostrada em combate, é fundamental para a construção de um herói. Na passagem do romance que narra a revolta dos malês, a atuação de Kehinde é marcada pela coragem:

Em frente ao teatro encontramos uma pequena patrulha, que rapidamente foi desarmada e posta para correr, sendo que àquela altura eu já estava querendo entrar em combate também, e não apenas fazer parte do grupo. Era uma sensação estranha, uma vontade de me vingar, de atacar alguém com a parnaíba que tinha nas mãos, principalmente quando via um dos nossos sendo atingido, o abadá branco machado de sangue no lugar perfurado pela bala [...]. Decidiu-se então que tentaríamos tomar o quartel da polícia no Largo da Lapa e nos apossar das armas atacando em duas frentes. [...] Eram muitas as demonstrações de coragem, e nos jogávamos contra os guardas que estavam

do lado de fora, sema proteção dos muros, conseguindo tirar de combate pelo menos quatro ou cinco, e pegando as armas que, de fato, era o que nos interessava. Depois de tudo começado, não pensei em abandonar o grupo, mesmo sabendo que muita coisa não tinha dado certo, que a precipitação nos tinha impedido de contar com boa parte dos pretos e com a maioria das armas (GONÇALVES, 2019, p.526 - 528).

Em geral, na épica clássica, segundo Silva (2007, p.74), o herói manipula duas dimensões, a do real e a do mito. Dessa forma, a épica exige que o personagem histórico faça uma passagem, por meio da grandiloquência, para o plano do maravilhoso: “são as batalhas descomunais e sangrentas, os feitos espetaculares, os episódios fantásticos, que transportam o personagem e o relato do plano histórico para o maravilhoso, realizando-se epicamente”. Especificamente, no episódio da revolta, acontece uma mudança no foco narrativo, Kehinde, que é uma narradora protagonista, assume, também, uma posição de narradora onisciente:

Algumas das coisas que vou contar a partir de agora fiquei sabendo mais tarde, juntando pedaços que as pessoas me contavam sobre o que tinham ficado sabendo, ou de que tinham participado. Mas acho melhor contar como se tivesse visto tudo acontecer, como se estivesse presente em todos os lugares onde havia alguém lutando, pela liberdade ou simplesmente para não morrer (GONÇALVES, 2019, p.523).

Fabiana Carneiro (2019, p.65) vê nessa mudança uma estratégia, a de “expor um relato linear do episódio histórico em detrimento da experiência fragmentada e parcial da narradora”. O efeito, segundo a crítica, é a quebra no ritmo da narrativa e no tom do relato, afastando o leitor da trama proposta por *Um defeito de cor*. Além deste efeito, há outros apontamentos feitos por ela: por causa da descrição objetiva, a subjetividade da narradora perde força, o que, em sua visão, dá margem até para se questionar se o interlocutor implícito continua sendo o filho Luíz. No capítulo “Quando o que se discute é a realidade: *Um defeito de cor* como suplemento da história”, Carneiro tece uma comparação entre a revolta dos malês descrita pelo historiador João José Reis e pela personagem Kehinde/Luiza Mahin no romance.

Dessa comparação, decorre a constatação de uma correspondência entre os textos, tanto na estrutura da ação narrada quanto no vocabulário utilizado. Enquanto o historiador incorpora elementos da literatura, em *Um defeito de cor* vê-se, inversamente, uma predisposição do romance de valer-se da escrita historiográfica: “tal procedimento acontece ao longo de todos os subcapítulos em que se narra a batalha dos malês. São poucas as intervenções de caráter mais pessoal da narradora” (p.66). Ponderando tais observações e levando a cabo uma análise do

fôlego épico contido na narrativa, chamamos a atenção para a posição da narradora Luiza Gama/Kehinde no subcapítulo que narra a revolta dos malês, pois, ao que nos parece, é possível fazer uma aproximação com o eu-lírico/narrador da epopeia clássica. Este não faz parte da narração e, por isso, “mantém o mesmo estado de espírito do início ao fim da narração, de que resultam a *inalterabilidade* de ânimo e a manutenção do mesmo ritmo, ou seja, da *uniformidade* métrica” (RAMALHO, SILVA, 2017, p.75).

Matéria épica

Apesar de ser um romance, *Um defeito de cor* carrega em si, como já foi assinalado, uma matéria épica. Segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, a matéria épica se caracteriza pela fusão da dimensão real e mítica, sendo que sua formação, na evolução da epopeia, apresenta dois processos de fusão do plano histórico com o mítico: o natural e o literário. No primeiro, tem-se um processamento autônomo no nível da realidade objetiva. Neste caso, a matéria épica é uma construção coletiva, originada em uma cultura específica, em que um acontecimento histórico é associado a uma aderência mítica, fazendo com que se ultrapasse os limites da experiência comunitária.

No exato momento em que ocorre, o feito histórico é apenas realidade e o seu relato é história. Mas se esse feito é grandioso e fantástico, a ponto de ultrapassar o limite do real, isto é, capaz de ultrapassar a capacidade de compreensão do homem da época de sua ocorrência, começa a gerar uma aderência mítica que o desrealiza como história e, com o passar do tempo, a ele se funda, constituindo então uma matéria épica (RAMALHO, SILVA, 2007, p.55).

No segundo, por sua vez, a matéria épica caracteriza-se por ser uma construção literária. Temos, neste caso, uma intervenção criadora que elabora a fusão de referenciais históricos, sociais e culturais de uma comunidade.

Ou seja, nesse caso, a matéria épica resulta de uma ação criativa, inerente ao plano literário da epopeia, que atua no sentido de fundir referenciais míticos e referenciais históricos, potencializando a significação simbólica de determinados eventos e/ou experiências existenciais (RAMALHO, SILVA, 2007, p.55).

Por meio desse procedimento, segundo Ramalho e Silva (2007, p.55), o artista articula “imagens, discursos, eventos e símbolos”, apreendidos na cultura, para expressar um estar *no mundo* que pode ser lido por meio de associações simbólicas contidas nesta mesma cultura: “Quando a matéria épica se forma deste modo, será o plano literário, e não mais o histórico ou

o maravilhoso, o ponto de partida para o processo de fusão das dimensões real e mítica referenciadas na estrutura poemática”. O autor destaca ainda que o ato criador só suporta essa fusão porque os planos histórico e simbólico já possuem relevância cultural, ainda que estejam desconectados e não compartilhem os mesmos contextos.

Em *Um defeito de cor*, Ana Maria Gonçalves vale-se da figura mítica de Luísa Mahin para representar a história do Brasil a partir da perspectiva dos povos da diáspora, os africanos trazidos ao Brasil como escravizados e os que aqui nasceram. No romance, há a fusão de uma África, mais especificamente no contexto sociocultural da sociedade de Dahome, e América, Brasil, em seus planos mítico e histórico. Há, portanto, a fusão de figuras e episódios míticos e históricos passados e presente modulados pelo processo criativo. Com isso, temos uma expressão da história dos povos oprimidos e a manutenção de seus referentes míticos, que sobreviveram à dominação externa, mantendo sua potência simbólica.

Assim posto, a matéria épica é uma unidade articulatória reconhecida no percurso da épica como um amálgama resultante da fusão de uma dimensão do real com uma dimensão mítica, e o fato de que o processamento de fusão possa ocorrer no nível objetivo da realidade ou no âmbito subjetivo da elaboração literária não altera em nada sua natureza. (SILVA, 2007, p. 56).

Anazildo Vasconcelo da Silva define a epopeia como uma “manifestação do discurso épico” responsável por conjugar três planos: o histórico/real; o maravilhoso/mítico; e o literário/criativo. O autor enfatiza a relação que a matéria épica e a epopeia possuem, mas destaca que elas não são a mesma coisa na teoria e nem na operacionalização: “a epopeia é uma realização literária específica de uma matéria épica”, ou seja, a segunda precede a primeira.

Tem-se na matéria épica a configuração de uma ideia ou temática que, impregnada no imaginário coletivo e social, suscita manifestações discursivas e/ou artística de natureza diversa, tais como epopeias, romances, pinturas, filmes e mesmo relatos de cunho científico investigativo. Já a epopeia só existe como criação literária (SILVA, 2007, p.57).

Neste sentido, segundo o autor, a matéria épica, enquanto referente histórico e simbólico configurado culturalmente, constrói-se de forma autônoma na realidade objetiva, ela está, portanto, pronta para ser utilizada literariamente na epopeia pelo poeta. E isso permite a afirmação de que a matéria épica é independente da epopeia, mas a epopeia não pode existir sem a matéria épica. Para além de se valer da matéria épica e apresentar uma enunciação híbrida (eu-lírico/narrador), a epopeia, formalmente, define-se por ser uma “manifestação específica do discurso épico”. Em consonância com críticos e teóricos que discutiram sobre a conceituação

e a gênese da epopeia, o autor elenca alguns elementos estruturais, formais e estilísticos que definem a natureza da épica:

Aproveitar a narrativas da tradição oral; versar sobre temas narrativos, heroicos e nacionais, de cunho elevado e sublime, relacionados com feitos guerreiros; referir acontecimentos históricos do passado remoto, de feição lendária; exibir um herói de extraordinária compleição física e psicológica, capaz de realizar feitos memoráveis, inclusive sobre-humanos; inserir tema amoroso em episódios separados na trama narrativa; apresentar um maravilhoso criado pela intervenção de forças sobrenaturais na ação épica; apresentar partes distintas, proposição, invocação, narração e epílogo; realizar o enlace do nacional e do universal, uma vez que o poeta tem o compromisso de expressar o espírito nacional e as virtudes de um povo, conformado a uma visão total do mundo, engrandecendo e exaltando os feitos de seus heróis. RAMALHO, SILVA, 2007, p.60).

Isto posto, um dos elementos narrativos mais expressivos da epopeia é o herói e, interligado à ação que este desenvolve na narrativa, o seu relato. Ambos, segundo Silva (2007, p.60), vinculam-se pela viagem, sendo que as facetas humana e mítica caracterizam a dupla condição de existência deste herói, e o seu relato mobiliza elementos históricos e simbólicos.

A saga de uma heroína negra

A ação épica, observa Silva (2007, p.60), é representada pela viagem: inicia-se, desenvolve-se e termina com ela. A construção da narrativa de Kehinde/Luiza Mahin no romance também passa por esta configuração. Sua saga é marcada por inúmeras viagens e isso é um dos elementos que acionam a necessidade da investigação do fôlego épico. A primeira viagem que a personagem realiza é a saída, junto a sua avó e a sua irmã Taiwo, de Savalu em direção a Uidá, depois que os guerreiros de Adandozan mataram seu irmão e sua mãe.

Depois de andarmos até onde nossas forças aguentaram, paramos para comer, e a minha avó disse que estávamos indo para o litoral, para Uidá. Eu não sabia onde ficava Uidá e também não me preocupei em perguntar, pois estava mais interessada na estrada que nos levaria até lá, cheia de gente usando panos, cortes de cabelo, marcas de tribo e pinturas que eu nunca tinha visto antes. A estrada era colorida e as pessoas também, com os corpos cobertos de poeira amarela ou vermelha, indo de um lado para o outro, tanto para Savalu como para Uidá (GONÇALVES, 2019, p.26).

No primeiro capítulo do romance, nós já temos uma demonstração do fluxo contínuo que marcará a trajetória da personagem, os encontros, desencontros, as viagens, as chegadas, as partidas e as perdas. Dividido em quinze subcapítulos, dois deles são dedicados ao relato de viagens, o primeiro é a ida de Savalu a Uidá. O segundo, por sua vez, é o trânsito transatlântico

que levará a personagem para longe de casa. Em Uidá, Kehinde e sua irmã Taiwo são capturadas por mercadores de escravos. Sua avó, após saber do ocorrido, também se entrega a eles, para que não fosse separada das netas.

O navio tinha dois porões, e o de baixo, onde fomos colocadas, era um pouco menor que o de cima, pelo qual passamos sem parar. Também não tinha qualquer entrada de luz ou de ar, a não ser a portinhola por onde descemos e que foi fechada logo em seguida à ordem para que escolhêssemos um canto e ficássemos todas juntas, pois logo trariam os outros. Apesar dos breves instantes de claridade que tivemos, pude perceber que o local era pequeno para todos os que estavam no barracão, em terra. Mesmo com a escuridão parecendo aumentar o tamanho do porão, mesmo contando com a parte de cima, ainda assim não chegava nem à metade do espaço que ocupávamos até então. (GONÇALVES, 2019, p.44).

É a bordo de um navio negreiro que a saga odisséica de Kehinde se inicia: “o tumbeiro apitou e partiu pouco tempo depois que paramos de ouvir barulhos na parte de cima, quando acabaram de acomodar todos os homens” (p.46). E, com o apito do navio anunciando a partida, um pressentimento perpassa a personagem, fazendo com que ela se lembrasse do “canto do pássaro sobre o iroco”, o mesmo que piou momentos antes de ela presenciar a morte de sua mãe e irmão em Savalu e que, com isso, anunciou a modificação de seu destino. No mar, sem saber para onde estão sendo levadas, Kehinde, sua avó e sua irmã enfrentam perigos. O perigo se manifesta nas condições do navio, propício a doenças e infecções. Além disso, as condições do mar corroboram para que o medo se instale e para que figuras monstruosas sejam imaginadas como causadoras das tormentas.

Foi logo depois de uma noite terrível, com o navio jogando de um lado para outro, que a Taiwo começou a se separar de mim. Uma noite de tempestade ou de mar com raiva, quando ficamos ouvindo um rugido fortíssimo martelar o casco do navio. Muitos acharam que era o grande monstro das águas querendo mais sacrifícios de gente viva, por não se contentar com os que já tinham sido atirados. O monstro sentia o nosso cheiro, o cheiro de carneiros frescos, mesmo que sujos, que atravessava as paredes do navio e provocava a sua fome. Muitos eram os gritos de desespero quando o navio pendia perigosamente para um dos lados, como se estivesse sendo puxado por garras que queriam tombá-lo e tomar tudo o que levava dentro. A tormenta só parou ao amanhecer, quando então começamos a prestar atenção ao que estava acontecendo dentro do navio (GONÇALVES, 2019, p.54).

Nesta travessia, há a perda inestimável de parte de sua alma, representada pela sua irmã ibeji. Com isso, nós vemos a destituição de parte constitutiva da personagem, de sua identidade em processo.

A minha avó me acordou no meio do sonho em que eu estava em uma canoa, remando pelos rios de Savalu, e me disse para segurar bem forte a mão da Taiwo. Entendi que era a hora de nos despedirmos, e a Taiwo estava tão fraca que nem respondeu ao meu toque, deixando a mão mole. A minha avó disse que não era para eu ficar triste, porque a Taiwo estava alegre em partir para se encontrar com pessoas que gostavam dela e a estavam esperando no Orum. Apertei mais forte ainda a mão dela, para que a sua parte na nossa alma não fosse embora e ficasse comigo (GONÇALVES, 2019, p.60).

Após a partida de sua irmã, Kehinde perde também a sua avó, mas, antes de partir, esta cuida de passar a neta todos os ensinamentos possíveis sobre os voduns, os seus nomes, histórias e importância do culto, respeito aos seus ancestrais e a forma mais adequada de leva-los consigo. Sozinha, a protagonista segue sua viagem com o que sobrou de sua família, com as memórias, os ensinamentos e metade da alma.

Não sei dizer o que senti, se tristeza, se felicidade por continuar viva ou se medo. Mas a pior de todas as sensações, mesmo não sabendo direito o que significava, era a de ser um navio perdido no mar, e não a de estar dentro de um. Não estava mais na minha terra, não tinha mais a minha família, estava indo para um lugar que não conhecia, sem saber se ainda era para presente ou não, já que não tinha mais a Taiwo, para virar carneiro de branco (GONÇALVES, 2019, p.61).

É interessante observar que ela não consegue definir se sente tristeza, por ter perdido as pessoas amadas, ou se felicidade, por continuar viva. Percebe-se, com isso, a fluidez dessa passagem, que não reduz a um essencialismo os sentimentos de Kehinde. Ao contrário, deixa que transpareça sua individualidade, o seu 'eu' perdido na imensidão do mar. De um modo geral, as viagens feitas pela personagem são fundamentais na constituição de sua subjetividade. Por meio delas, há a incorporação de uma matéria épica, responsável pela assimilação da dimensão histórica e simbólica na estrutura mítica que o romance mobiliza, mas, também, há a emergência de uma personagem problemática. O romance consegue conjugar duas facetas da protagonista: de um lado, temos a representação de uma coletividade, demandada socialmente por grupos racializados do Brasil; de outro, o esgarçamento de uma individualidade, que confere humanidade à figura heroica de Luiza Mahin.

O sentimento angustiante e indefinido da personagem ganha uma dimensão que a tira do espaço privado do navio e a coloca à deriva no mar, como se ela fosse o próprio navio. Paul Gilroy (2001), no livro *O Atlântico negro*, toma a figura do navio como unidade de análise representativa de um canal de comunicação, ele o classifica como: "um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação ideias, ativistas,

artefatos culturais e políticos" (p.38). Neste sentido, o mar, por sua vez, remete a concepções de movimento, mistura e contaminação. Kehinde, no romance, fará as vezes deste canal de comunicação que, na qualidade de personagem protagonista diaspórica, propiciará a formação de circuitos de comunicação que não se submetem a fronteiras pré-estabelecidas, sejam fronteiras nacionais, étnicas ou religiosas. É possível observar isso analisando as diversas relações que a personagem estabelecerá durante o romance, como, por exemplo, a sua amizade com os mulçumanos, cuja admiração começa ainda no navio e a levará a participar da revolta dos malês; a sua relação de amizade com a sinhazinha, que atravessará a narrativa; a sua relação com o português Alberto e, depois, com John, ex-escravizado inglês; no campo da religião, a sua relação com o ifá, os voduns, o cristianismo, os orixás, os nkices etc.

Com sua subjetividade fragmentada após a diáspora, diferentemente de Ulisses, da Odisseia, Kehinde não encontrará espaço seguro no mundo, o sistema que a rege é aquele dos cruzares múltiplos e da incompletude. Ulisses, depois de dez anos na Guerra de Tróia e tentando voltar para casa, consegue retornar a Ítaca e encontrar seu reino, seu filho Telêmaco e sua esposa Penélope. O seu retorno simboliza um encontro com a totalidade. O equilíbrio entre família, pátria e amor se estabelece ao final. Kehinde, por sua vez, volta à África em busca de seu filho, de suas raízes, de parentes vivos, mas não os encontra. Depois de anos no Brasil, submetida a um intenso processo de colonização, ao chegar em África, ela não se reconhece mais como africana e resolve fazer o caminho de volta para continuar sua procura incessante pelo filho, que poderia simbolizar a busca pela totalidade, mas o último fôlego épico do romance se esvai e ele termina com ela no meio do mar, um espaço inseguro, fluído, deslizantes, o entre-lugar, espaço híbrido e atravessado pelo multiculturalismo. Deste fôlego que se esvai de um gênero onde parece não caber uma narrativa diaspórica, seguindo os pressupostos de Silviano Santiago⁸

⁸ Crítico literário e pensador da América Latina, Silviano Santiago propôs, por meio do conceito de entre-lugar, uma descolonização do olhar crítico voltado para a literatura. Publicado em português, em 1978, no livro *Um literatura nos trópicos*, o ensaio "O entre-lugar do discurso latino-americano", de Silviano Santiago, nos leva à reflexão dos embates entre culturas e civilizações, bem como da necessidade de superação da dependência cultural dos centros hegemônicos de produção de conhecimento, por meio de uma possível inversão de valores na relação hierárquica do colonialista com o colonizado. Com isso, o que ele coloca em causa é a necessidade de - a despeito do fator econômico - se questionar o conceito de superioridade. Referente à crítica literária em países periféricos, Santiago aponta o fato de que, tradicionalmente, o valor atribuído aos objetos artísticos está atrelado à equivalência que eles possuem com o europeu. Esse discurso crítico, em sua concepção, apenas destaca a "indigência de uma arte já pobre por causa das condições econômicas em que pode sobreviver" (SANTIAGO, 2000, p.19) e a "falta de imaginação dos artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole" (p.19). Desta forma, esse discurso ridiculariza a busca dos artistas latino-americanos, enquanto enaltecem as obras criadas no seio da sociedade colonialista ou neocolonialista. Este olhar, voltado para a periferia, tem como resultado a redução das obras latino-americanas "à condição de obra parasita, uma obra que se

(2000) e atendendo à demanda do próprio *Um defeito de cor*, a partir de agora, buscaremos nos desviar de parâmetros pré-estabelecidos, importados e implantados aqui sem nuances. No próximo capítulo, percorremos o romance catalogando os seus múltiplos atravessamentos, pensando na mobilização de uma interpretação pautada em valores e símbolos culturais não hegemônicos, o que se justifica na própria construção da obra, donde emana uma gama de elementos e perspectivas múltiplas da identidade da personagem e da sociedade brasileira, que parece reclamar uma leitura não colonial.

nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo do próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte” (SANTIAGO, 2000, p.19). Nesta reflexão, Santiago localiza a nossa produção literária em uma espécie de entre-lugar: a nossa literatura conjuga em si um hibridismo e é atravessada pelo multiculturalismo. Uma análise consciente precisa considerar estes aspectos e valer-se do jogo da diferença, desviando-se, portanto, de parâmetros pré-estabelecidos, importados e implantados, aqui, sem se considerar suas nuances. Isso significa dizer que, não sendo europeia a nossa produção, os nossos métodos de análise também não deveriam ser. Para o crítico, é por meio da literatura e outros objetos da cultura que os países periféricos podem se proteger, resistir e contestar a ex-metrópole,

CAPÍTULO 3 – UMA HEROÍNA EMERGE DA ENCRUZILHADA

O romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006 por uma editora de grande porte, a Record, figura na literatura promovendo uma ruptura não apenas no âmbito da tradição literária brasileira, ao dar poder de fala a um sujeito marginalizado, mas também da história, pois que, na tentativa de preencher as lacunas dos registros históricos, ele se ficcionaliza e passa a ocupar um espaço na encruzilhada entre a ficção e a realidade. Neste ponto em que caminhos se encontram e se abrem a outros caminhos, o cruzamento entre o real e o ficcional nos permite compreender os trânsitos sistêmicos que dão enquadramento, mas, principalmente, expansão à obra em análise.

Na filosofia nagô/iorubá e nas culturas banto, a encruzilhada é lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. (THOMPSON, 1984, apud MARTINS, 2003, p.69-70).

Deste movimento circular, no trânsito de uma encruzilhada, a personagem protagonista é gerada - Kehinde / Luisa Mahin. A face ficcional atravessa a sua contraparte histórica, e a vida dela gera a vida do romance, permitindo e modulando os trânsitos constituidores da narrativa. Kehinde é o coração, o centro, sua voz articula os fios do enredo. Toda a narrativa parece ser tecida de entrecruzares diversos talhados pela voz da personagem-narradora, que vão dando a densidade da obra, a espessura, sua ginga espiralada. As partes estão interligadas tal qual um sistema, mas, por causa de seus múltiplos cruzares, o conjunto de elementos organizados pelo romance aponta sempre para uma multiplicidade. Desde a estrutura interna à externa, tem-se, na narrativa, na trajetória de seus personagens, especialmente da principal, uma confluência polissêmica de possibilidades congregadas sob o signo de raça, classe e gênero.

Ao lançarmos luz para o foco narrativo de *Um defeito de cor*, observamos que ele é construído pelo cruzamento de vozes de mulheres negras. Kehinde testemunha oralmente a sua trajetória a Geninha, que, por sua vez, registra em forma de carta o que ouve da senhora durante uma travessia marítima de volta ao Brasil. Dessa forma, Kehinde, septuagenária e cega, reelabora, com a ajuda da amiga, a sua história por meio da carta, substrato do romance, endereçada ao seu filho desaparecido. A reelaboração de sua história está interseccionada à do Brasil.

Ainda, integrando o mosaico de vozes enunciativas, no prólogo do romance uma outra voz - autointitulada como a própria autora Ana Maria Gonçalves - fala sobre o convite inusitado

que recebeu para conhecer a Bahia, da pretensão de escrever um livro sobre o levante dos Malês, que aconteceu em 1835 em Salvador: “não sei de história de luta mais bela do que esta do povo malê, nem de revolta reprimida com tamanha violência” (GONÇALVES, 2006, p.8); aborda, também, a sua longa pesquisa histórica a respeito desse povo e o seu encontro com os manuscritos de Kehinde destinados ao seu filho desaparecido. Essa voz, cumprindo a função de “paratexto metaficcional” (ASSIS, 2009, p.6), inserindo-se no romance e se escondendo atrás da narradora, delinea o enredo e se responsabiliza pela organização e estruturação da obra, selecionando, complementando, alterando e, assim, transformando em romance a carta de Kehinde encontradas na Igreja do Sacramento, na vila de Itaparica, Salvador, em um momento de serendipidade⁹.

Acredito que poderia assinar este livro como sendo uma história minha, toda inventada – embora algumas partes sejam mesmo, as que estavam ilegíveis ou nas folhas perdidas [...]. Se eu me apropriasse da história, provavelmente a autoria nunca seria contestada, pois ninguém até então sabia da existência dos manuscritos, nem em Itaparica nem alguns historiadores de Salvador para quem os mostrei. [...] nunca é demais lembrar que tinham desaparecido ou estavam ilegíveis várias folhas do original, e que nem sempre me foi possível entender tudo que estava escrito. Optei por deixar algumas palavras ou expressões em ioruba, língua que acabou sendo falada por muitos escravos, mesmo não sendo a língua nativa deles. Nesses casos, coloquei a tradução ou a explicação no rodapé. O texto original também é bastante corrido, escrito por quem desejava acompanhar a velocidade do pensamento, sem pontuação e quebra de linhas ou parágrafos. Para facilitar a leitura, tomei a liberdade de pontuá-lo, dividi-lo em capítulos e, dentro de cada capítulo, em assuntos. Espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois muitas vezes, durante a transcrição, e principalmente durante a escrita do que não consegui entender, eu a senti soprando palavras no meu ouvido. Coisas da Bahia, nas quais acredita quem quiser... (GONÇALVES, 2006, prólogo)

Na encruzilhada da enunciação da instância Ana Maria Gonçalves e da sua personagem Kehinde, cuja face “real” é Luiza Mahin, a crítica aponta uma estratégia tipicamente pós-modernista, a saber, o descompromisso com a transmissão e mesmo com o conhecimento pormenorizados dos fatos, que poderiam ser ingenuamente interpretados como uma verdade inalienável, caso não fossemos alertados de que várias partes do manuscrito estavam ilegíveis ou haviam se perdido, exigindo uma outra mão para completar as lacunas do texto. (HUTCHEON, 1991; WHITE, 1995; BARTH, 1967; LA CAPRA, 1985).

O modo como se dá a sobreposição das vozes enunciativas na narrativa destaca, de acordo com Fabiana Carneiro (2017, p. 103), “a construção fragmentada da perspectiva da

⁹ Segundo formulação de Ana Maria Gonçalves, no prólogo, serendipidade é uma palavra “usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra” (GONÇALVES, 2006, pról.).

emissora que complexifica a unicidade da enunciação e, em certo contínuo, [...] da recepção”. Levando em conta a articulação tema/forma, o ponto de vista da personagem principal, Kehinde, evidencia “a complexidade da mulher que se coloca como narradora, cheia de contradições e fraturas, a polifonia¹⁰ converge no foco narrativo em primeira pessoa da obra” e sugere a dificuldade de se recuperar a voz de uma escrava (p.102). Essa recuperação de fragmentos da enunciação e da trajetória desta personagem, reorquestrada por meio de uma voz contemporânea, incita a atenção para a narradora (quem fala) e, por extensão, “para quem ela fala?” (CARNEIRO, 2017, p. 27). Há nisso, segundo Carneiro (2017), uma reorientação da estrutura da narrativa, além do filho como destinatário das cartas de Kehinde:

Passei horas agradáveis com o senhor Mongie, que também era curioso para saber da minha vida, das minhas lembranças da África, da Bahia e do Maranhão, e disse que dariam um livro. Vai ver ele tinha razão, porque acho que é exatamente isso que estou fazendo agora, um livro só para você... (GONÇALVES, 2019, p.750)

A instância “autora-personagem”, como aponta a pesquisadora, instaura um diálogo também com os leitores contemporâneos, direcionando a eles os manuscritos encontrados”:

Bem, agora fique com a história que, conforme prometi, foi contada em primeira mão para dona Clara e sua família, em deliciosas tardes na praia de Amoreira. Nunca é demais lembrar que tinham desaparecido ou estavam ilegíveis várias folhas do original, e que nem sempre me foi possível entender tudo o que estava escrito [...]. Espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois muitas vezes, durante a transcrição, e principalmente durante a escrita do que não consegui entender, eu a senti soprando palavras no meu ouvido. Coisas da Bahia, nas quais acredita quem quiser... Boa leitura! Ana Maria Gonçalves. (GONÇALVES, ANO, p.17)

Parece-nos que a consequência imediata da reelaboração da história é a relativização do próprio tempo, o que aproxima o ser escravo de ontem do ser negro de hoje, com suas qualidades e potencialidades sobrepondo-se às questões de dor e sofrimento (REZENDE, 2017). Neste sentido, os potenciais destinatários da carta, o filho Luis – no plano da ficção - e leitores, formam um dos cruzamentos possíveis de se inferir a partir da leitura do romance sob a epistemologia da encruzilhada.

¹⁰ Ao utilizar o termo “polifonia”, Fabiana Carneiro (2017) faz a retomada da definição feita por Mikhail Bakhtin em sua obra Problemas da Poética de Dostoiévski: BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. Trad. De Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

No âmbito da recepção, há uma confluência entre o eixo filho/individual e o eixo leitores/coletivo, assim como entre o passado e o presente, manejados pela protagonista Kehinde e pela autora-personagem Ana Maria Gonçalves. No ponto em que se cruzam o ontem e o hoje, demandas contemporâneas se ligam à ancestralidade e à busca por vestígios de nossa história: “antes da primeira palavra da primeira pessoa que narra, incorpora-se um texto anterior, como pegadas na areia de “passos que vem de longe”, enunciando os vestígios de outro sujeito e outro tempo”. (MIRANDA, 2019, p.2009). São nestes caminhos percorridos, interseccionados, que vislumbramos as rotas para o futuro das narrativas negras e dos sujeitos, leitores, que recebem e demandam essa perspectiva instaurada pelo romance.

Vale lembrar que os cruzamentos, nesta leitura, são retas que se perpassam sem se anularem, formam contínuos. É preciso encararmos, sem mais delongas e com a devida atenção, a personagem-protagonista, pois é ela o polo de força nuclear que nos permitirá vislumbrar os múltiplos cruzamentos no universo de *Um defeito de cor*, que compõem o cosmograma do romance. Forjada das arestas insurretas que confrontam os fundamentos do colonialismo, Kehinde emerge na literatura brasileira contemporânea. A complexidade da protagonista enquanto voz enunciativa, trajetória de vida e impacto no cânone, especialmente quando colocada lado a lado com outras personagens mulheres da Literatura Brasileira, a inserindo em um momento particular de nossa história econômica, social e política contemporânea. Nesse sentido, duas facetas nos levam a tentar compreender o romance: a) a construção dessa personagem como individualidade e a sua relação com a alteridade no plano de uma encruzilhada, considerando que o sujeito da fala é uma mulher negra que passa pela experiência da escravidão e vai assumindo diferentes identidades, ao longo do romance, como estratégia para sobreviver até o final; b) o fôlego épico¹¹ deste romance, sua dimensão, que nos parece revelar a intenção de se construir um mundo.

Kehinde elabora um mundo no qual ela caiba, é um mundo colonial, sem dúvida, pois a única realidade possível é aquela que existe, a da colonização, mas é um mundo com as brechas necessárias para que ela crie vias de existência e, dessa forma, contorne os fundamentos do colonialismo. Isso, talvez, justifique a dimensão do romance, suas 950 páginas não são gratuitas, elas digladiam com o ‘real’ e com um conjunto cultural e simbólico que formam o mundo no qual o negro é um eterno estrangeiro, um sujeito intruso. Suas novecentas e cinquenta páginas urgem da necessidade de assegurar para o sujeito negro um lugar simbólico no universo

¹¹ Andrea Saad Hossne apontou a ideia de um fôlego épico no romance na banca de qualificação. Este termo passou a integrar a minha reflexão e constitui um dos capítulos desta dissertação.

da ficção e, por meio da complementação, segundo Fabiana Carneiro (2017), da própria História.

Ao adentrarmos o universo da obra, nos espera Kehinde. Ela está posta, ela se coloca. É o centro do cosmo, princípio dinamizador do universo narrativo que nos apresenta:

O meu nome é Kehinde porque sou uma *ibêji* e nasci por último. Minha irmã nasceu primeiro e por isso se chamava Taiwo. Antes tinha nascido o meu irmão Kokomu, e o nome dele significava “não morrerá mais, os deuses te segurarão”. O Kokomu era um *abiku*, como minha mãe. O nome dela, *Dúróoríike*, era o mesmo que “fica tu serás mimada”. A minha avó *Dúrójáiyé* tinha esse nome porque também era uma *abiku*, e o nome dela pedia “fica para gozar a vida, nós imploramos” [...] (GONÇALVES, 2019, p.19).

O leitor é levado a entrar em contato com todo um conjunto cultural próprio do universo dessa personagem-protagonista, que se utiliza de frases objetivas e explicativas para descrever o seu mundo, seus códigos e apresentar as pessoas que a circundam.

Ibêjis dão boa sorte e riqueza para as famílias em que nascem, e era por isso que a minha mãe podia dançar no mercado de Savalu e ganhar dinheiro. Ela dançava e as pessoas colavam *cauris* em sua testa, e quando eu e a Taiwo éramos pequenas, colavam ainda mais, pois a minha mãe dançava com nós duas amarradas ao corpo. Usava panos lindos para segurar eu e a Taiwo bem presas junto a ela, uma na frente e a outra atrás. Ficávamos nos olhando nos olhos e sorrindo por cima do ombro dela, e é por isso que a primeira lembrança que tenho é dos olhos da Taiwo. Éramos pequenas e apenas os olhos ficavam ao alcance dos olhos, um par de cada lado do ombro da minha mãe, dois pares que pareciam ser apenas meus e que a Taiwo devia pensar que era apenas dela. Não sei quando descobrimos que éramos duas, pois acho que só tive certeza disto depois que a Taiwo morreu. Ela dever ter morrido sem saber, porque foi só então que a parte que ela tinha na nossa alma ficou somente para mim. Eu senti quando isso começou a acontecer, e foi naquela tarde (p.21).

Mal nos colocamos à porta do universo do romance e, diante do leitor, apresenta-se a possibilidade de rompimento de uma suposta harmonia. “*Ibêjis* dão sorte e riqueza para as famílias em que nascem”, motivo pelo qual a mãe da narradora podia dançar com elas amarradas ao corpo e receber por isso, mas essa informação é seguida por uma sentença de morte, a da Taiwo. Os recursos linguísticos utilizados pela narradora, neste trecho, não evidenciam sentimentos de dor, tristeza ou mesmo nostalgia, que poderiam estar atrelados à mensagem comunicada, mas descortinam as nuances de uma visão pueril e sensível, que conectam as duas irmãs por meio de um dos cinco sentidos, a visão: Kehinde e Taiwo refletem-se nos olhos uma das outras, elas pensam ser uma única pessoa até o dia em que a mais velha partirá para o Orum, deixando com a que fica a parte de sua alma.

A informação da morte da irmã paira como um suspense para o leitor e a narrativa segue acrescentado matizes de presságio que vão nos envolvendo e formando a tessitura da narrativa. O destino, portanto, responsável pelas inúmeras travessias que Kehinde fará ao longo da narrativa, começa a se delinear nas primeiras páginas do livro:

Sentada sob o iroco, a minha avó fazia um tapete enquanto eu e a Taiwo brincávamos ao lado dela. Ouvimos o barulho das galinhas e logo depois o pio triste de um pássaro escondido entre a folhagem da Grande Árvore, e a minha avó disse que aquilo não era bom sinal (idem, p.21).

O pio triste do pássaro anuncia a chegada de cinco guerreiros que, em nome do rei Adandozan, iriam levar as galinhas da família. O rei, ao destronar Dan – esposo de Abomé/Agotimé, que foi vendida como escravizada ao Brasil, subiu ao trono e proibiu o culto aos voduns. Os guerreiros, após pegar as galinhas e antes de partirem, reconheceram alguns símbolos de Dan no tapete que a avó fazia e a acusaram de feiticeira. A passagem é seguida pelo abuso sexual das ibejis e por uma cena de massacre, a morte da mãe, estuprada pelos homens, e a do irmão Kokomu.

Como se já não houvesse sombra sob o iroco, uma outra sombra ainda mais escura e no formato de asas de um grande pássaro voou sobre a cabeça da minha avó. Eu já tinha ouvido falar daquele tipo de pássaro, era uma das *iyámis*, uma das sete mulheres-pássaros que quase sempre carregam más notícias.

Para além do véu mítico de uma raça pura, idealizada, com costumes padronizados e incivilizados, Kehinde nos apresenta as dinâmicas internas de uma África híbrida, diversa biologicamente e culturalmente em seus costumes, religiões, tradições, disputas, formas de organização social, recursos naturais etc: “a narrativa apresenta africanos inclusive como agentes do sistema, articulando seus próprios interesses diante dos colonizadores europeus com os quais negociavam no comércio de pessoas para a escravidão”. (MIRANDA, 2017, p. 2014). Neste ponto, é importante salientar que

o impacto da colonização europeia não se explica por seu caráter inédito e nem mesmo por sua duração, que pode ser considerada curta se comparada às antigas histórias locais. Assim, ao contrário do que pode indicar a visão homogeneizadora do África presente no discurso colonial, os europeus encontraram um continente marcado pelas histórias locais, múltiplas e interligadas, de povo caracterizados pela diversidade étnica e cultural (p. 22).

Ao reelaborar a história da escravidão, o romance *Um defeito de cor* nos leva, enredados nos tecidos da ficção, a transitar pela conquista, ocupação e instauração do sistema colonial no

Brasil. Voltando ao enredo da narrativa, após a tragédia que acometeu a família de Kehinde em terras do Rei Adandozam, a avó se muda para Uidá com as ibejis. Lá, elas são capturadas e embarcadas no tumbeiro com destino ao Brasil.

Sou negro, realizo uma fusão total com o mundo, uma compreensão simpática com a terra, uma perda do meu eu no centro do cosmo: o branco, por mais inteligente que seja, não poderá compreender Armstrong e os cânticos do Congo. Se sou negro não é por causa de uma maldição, mas porque, tendo estendido minha pele, pude captar todos os eflúvios cósmicos. Eu sou verdadeiramente uma gota de sol sob a terra. (FANON, 2008, p. 56)

Nos veios sangrentos de uma travessia transatlântica, morre Taiwo, uma das Ibejis. Na cultura Iorubá, os ibejis são orixás gêmeos e representam a dualidade. Acredita-se que todos temos um duplo no céu, mas os gêmeos são pessoas que nascem junto a sua contraparte celestial. Vários são os mitos sobre os Ibejis. Em todos eles, os irmãos não aceitam a separação, pois são partes que se completam. Em um dos mitos, presente na *Mitologia dos Orixás*, os ibejis são transformados em estatuetas. Filhos de Iamanjá, um dos dois morreu afogado. O que ficou começou a sucumbir de tristeza e solidão e, por isso, foi ao Orunmilá suplicar para que fosse devolvida a vida ao irmão. Orunmilá não atendeu ao pedido, mas transformou a ambos em estatuetas “e ordenou que ficassem juntos para sempre. Nunca mais cresceriam, não se separariam. São gêmeos-meninos brincando eternamente, são crianças” (PRANDI, 2014, p.369).

Em outro mito, também presente na *Mitologia dos Orixas*, Os Ibejis brigam por causa do terceiro irmão. Oxum queria ter um filho e pediu a Orunmilá. Esta dita àquela os sacrifícios necessários para que pudesse cumprir o seu desejo. Oxum cumpre os sacrifícios e dá à luz a três meninos, mas não pôde criar os três. Então, mandou embora o mais novo, Idoú, e ficou com Taió e Caiandê. Insatisfeito com a sua sorte, Idoú passou a viver na cabeça dos irmãos, atormentando-os alternadamente, ora um, ora outro. Por causa disso, eles não paravam de brigar. Enlouquecida com as brigas, Oxum vai até o Orunmilá, e esta vê a presença do mais novo entre os mais velhos. Para que Oxum soubesse em qual dos dois vivia o Idoú, Orunmilá lhe entrega nove espelhos, assim, mirando os filhos, ela poderia ver na cabeça de qual estava o

egum de Idoú. Ao mirar um deles, Oxum viu quatrocentos filhos. Ao mirar o outro, ela não viu nenhum. Então, para proteger um, o outro teve que morrer. Entretanto, o gêmeo que sobreviveu, sofrendo amargamente a ausência do irmão, abriu a sepultura e retirou o corpo dele. Este não se moveu, por mais que o irmão o implorasse. Mesmo assim, ele não desistiu e amarrou o irmão morto em seu próprio corpo. “Desde então eles passeiam juntos, atados um no outro. Quando eles passam alegres, discutindo, o povo diz: “Olha os Ibejis, olha os meninos gêmeos da Oxum” (PRANDI, 2001, p.2015).

Em todos esses mitos, os Ibejis são caracterizados por estabelecerem, um com o outro, vínculos tão profundos que nem mesmo a Morte é capaz de romper - onde um está, o outro está também. Os orixás gêmeos evidenciam os laços humanos com a infância, o nascimento, a inocência e as descobertas. Eles referenciam a dualidade da existência, carregando em si os sentidos do nascer, onde tudo se inicia, mas também aludi à presença obstinada da morte que insiste em tentar separá-los. No romance, dialogando e incorporando os preceitos da cosmologia iorubá e das religiões de matrizes africanas, Kehinde e Taiwo possuem esta ligação própria dos irmãos orixás. Por meio da narrativa, percebemos a simbiose das irmãs que compartilham uma mesma alma.

Qualquer uma de nós podia fechar os olhos e pensar um pensamento, qualquer um, e deixa-lo pela metade para que ele fosse completado pela outra. Ficávamos horas neste jogo silencioso, como se tivéssemos o poder de entrar no pensamento da outra e saber para onde ele estava indo. Eu queria saber o que a Taiwo pensava sobre a vida que levaríamos no estrangeiro, se seríamos presentes ou carneiros, mas não tive resposta.

A narradora apresenta Taiwo, sua irmã, como uma contraparte não apenas metafísica – da alma – mas também física. Por meio dos recursos linguísticos, fica evidente que as duas se espelham em suas ações: “éramos pequenas e apenas os olhos ficavam ao alcance dos olhos, um par de cada lado do ombro da minha mãe, dois pares que pareciam ser apenas meus e que a Taiwo devia pensar que eram apenas dela” (GONÇALVES, 2019, p.21). Em vários momentos da narrativa, vemos o movimento de reflexo das duas por meio do relato de Kehinde: “percebi que a Taiwo estava observando o mesmo que eu, mas não comentamos nada, nem mesmo apostamos se o riozinho ainda se moveria ou não” (GONÇALVES, 2019, p.24). Muitas vezes, a fusão entre as duas é corpórea: “era noite e eu ainda tinha a mão presa a da Taiwo, nós duas muito quietas, não sabendo que providência tomar”. “eu e a Taiwo também dançamos, uma olhando nos olhos da outra, testa contra testa”; “O Akin perguntou se eu e a Taiwo queríamos ser esposas dele e nós dissemos que sim, e como a Taiwo tinha nascido primeiro, ela seria a primeira esposa”.

Eternas crianças, os Ibejis são movidos pela curiosidade e travessuras. Em “Os Ibejis brincam e põem fogo na casa”, Egbé tem dois filhos gêmeos travessos. Eles gostavam de mexer com fogo e, brincando, sempre queimavam a casa da mãe. “Egbé vivia em sobressalto, experimentando as mais inquietantes emoções, sempre com o coração batendo forte e apressado” (p.216), pois os filhos, traquinas, conhecem e ensinam ao irmão mais novo, Idoú, “todas as artes capazes de provocar emoções profundas, que fazem o coração das mães bater forte e apressado” (p.217). Assim como no mito, movidas pela curiosidade, as gêmeas vão até ao forte e são capturadas:

Depois que se cumprimentaram, protegidos pela sombra do para-sol, o Chachá e os brancos caminharam para o forte quando eu disse à Taiwo que queria chegar mais perto para vê-los melhor. Eu deveria ter ouvido a Taiwo, que não queria ir, mas peguei a mão dela e fui puxando, abrindo caminho por entre as pernas dos que estavam de pé e por cima dos ombros dos que estavam ajoelhados, até chegarmos bem perto do cortejo. Foi então que um dos brancos parou de caminhar e olhou para nós, e logo todos ao redor fizeram o mesmo. Foi então que um dos brancos parou de caminhar e olho para nós, e logo todos ao redor fizeram o mesmo. Ele apontou para nós e falou qualquer coisa ao ouvido do Chachá, e imediatamente um dos seus pretos já estava nos segurando pelos braços, antes mesmo de pensarmos em sair correndo. (GONÇALVES, 2019, p. 38).

Elas são capturadas e postas em um tumbeiro. Em seguida, a avó aparece e se entrega também. Dentro do navio, temos o primeiro deslocamento transatlântico da narrativa, marcado pelo trauma da diáspora. Nesse movimento diaspórico, o trauma é relatado pelos olhos e sentimentos infantis de Kehinde. É na viagem forçada da cidade africana, Uidá, ao Brasil que a narrativa é impulsionada e a protagonista ganha força de criação. Neste lugar, o tempo da história e do mito se misturam.

Não nos davam comida todos os dias, e me acostumei a isso. Acho que todos nos acostumamos, gostando de uma certa sensação de conforto causada pela fome e pela fraqueza. Era como se o espírito se separasse do corpo e ficasse livre e solto, tanto da carne quanto do porão do navio. Eu olhava para a Taiwo e, de repente, a alma que partilhávamos se transportava imediatamente para Uidá, ou para Savalu, e brincávamos todos juntos, a Taiwo, eu, o Kokumo, a minha mãe e a minha avó. (GONÇALVES, 2019, p.53).

No mito “Os Ibejis encontram água e salvam a cidade”, em um tempo de seca, em que a morte rondava a todos, os Ibejis são os responsáveis por alcançar a fonte subterrânea e abastecer os potes, vasos e quartinhas ao brincarem de escavar buracos: “ofereceram então a todo o povoado o líquido precioso, matando a sede de seu povo e afastando a morte” (2018). Em “Os Ibejis enganam a morte”, os orixás gêmeos, filhos de Oxum e Xangô, ganharam de sua

mãe adotiva, Iemanjá, pequenos tambores mágicos e eles viviam tocando. Nessa época, Icu, a morte, começou a comer todos os humanos – homens, mulheres, velhos e crianças - que caíam nas armadilhas que ela colocou em todos os caminhos. Sacerdotes, bruxos, adivinhos e curandeiro se juntaram para deter Icu, mas ninguém conseguiu.

Os Ibejis, por sua vez, tiveram a ideia de um deles se colocar na trilha perigosa, e o ouro seguiu o irmão escondido no mato. Pela trilha, o irmão tocava, com gosto e maestria, o seu tambor. A morte, maravilhada, não querendo que ele morresse, o avisou da armadilha. Ela começou a dançar enfeitiçada pelo som do tambor. Quando um deles se cansava, sem que a morte percebesse, eles trocavam de lugar um com o outro. Dessa forma, a música não parava nunca. Cansada, a morte implorou por uma pausa, mas os meninos só aceitariam parar em troca de um pacto, ela teria que jurar tirar todas as armadilhas. Icu, sem escolha, aceitou: os gêmeos venceram. Foi assim que os Ibejis salvaram os homens e ganharam fama de muito poderosos, porque nenhum outro orixá conseguiu ganhar aquela peleja com a Morte. Os Ibejis são poderosos, mas o que eles gostam mesmo é de brincar. (PRANDI, 2001. p. 217, 218, 209). Os ibejis vencem a morte valendo-se de ousadia, estratégias e brincadeiras. Assim como nos mitos apresentados, as Ibejis, Kehinde e Taiwo, também se deparam com a Morte.

Eu não pensava que elas fossem mesmo morrer, mas achava normal que a minha avó falasse daquele jeito. Só me convenci de que falava a verdade quando tentei praticar com a Taiwo uma brincadeira que fazíamos desde muito novas [...]. Senti que a Taiwo já não estava mais dentro de mim, como se ela tivesse fechado os olhos naquelas horas em que, olhando por sobre os ombros da nossa mãe, que dançava, eu consegui me ver dentro dos olhos dela. Eu tentava sair de dentro de mim e não encontrava mais para onde ir, tentava encontrar a Taiwo e não conseguia. A Taiwo já estava fora do meu alcance, estava morrendo. [...] A minha avó disse que não era para eu ficar triste, porque a Taiwo estava alegre em partir para se encontrar com pessoas que gostavam dela e a estavam esperando no *Orum*. Apertei mais forte ainda a mão dela, para que a sua parte na nossa alma não fosse embora e ficasse comigo (GONÇALVES, 2019, p.56).

Neste encontro, a irmã mais velha faz sua viagem ao Orum, mas, como nos mitos dos Ibejis, em que o vínculo que eles têm suplantam a morte, Kehinde fará com que a presença de Taiwo continue com ela.

Eu, assim que desse, também teria que mandar fazer um pingente que representasse a Taiwo e trazê-lo sempre comigo, de preferência pendurado no pescoço. Eu e a Taiwo tínhamos nascido com a mesma alma e eu precisava dela sempre por perto para continuar tendo a alma por inteiro. Depois da morte dela, o único jeito de isso acontecer é por meio da imagem em um pingente benzido por quem sabe o que está fazendo. (GONÇALVES, 2019, p.60).

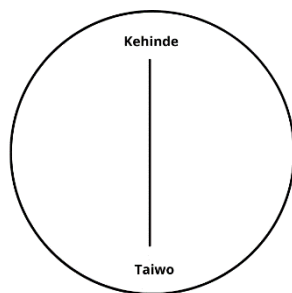
Durante toda a narrativa, a Taiwo é o vínculo que Kehinde terá com o passado, com o mundo dos mortos. As duas corporificam, no romance, o princípio de vida e morte e seus contínuos. Revela-se, para os leitores, uma concepção de vida que liga dos planos – o da vida e o da morte. Após sua morte, Taiwo aparece na narrativa para dar recados, pressentimentos:

Fomos cuidar dos afazeres enquanto pensávamos em alguma coisa boa na qual ainda acreditávamos, talvez a liberdade, talvez a possibilidade de vingança, talvez a fuga para um quilombo, a volta à África ou ainda um encontro com os parentes há muito perdidos. Passei a noite em claro e acho que tive uma visão, muito real para ser apenas um sonho, na qual a Taiwo estava chorando, e eu sabia que era por mim. Muitas vezes isto nos tinha acontecido; quando uma era castigada e não chorava, por orgulho ou para causar raiva em quem tinha aplicado o castigo, a outra chorava por ela, e desde a manhã eu não tinha conseguido derramar uma lágrima sequer. E também foi sem chorar que, na manhã seguinte, fui levada pelo Cipriano, através do mesmo caminho, em direção à cabana, com o aviso de que era melhor para mim que ninguém mais estivesse nos seguindo, ou ele não se responsabilizaria pelo que poderia acontecer.

Avisos:

Sonhei com a Taiwo segurando uma criança no colo e acordei quase com a certeza de estar pejada.

Considerando a ligação profunda dos ibêjis na concepção iorubana, bem como o vínculo extracorpóreo entre as gêmeas na narrativa, aqui, acionamos o primeiro vértice nuclear da encruzilhada que comporá a nossa análise. Compreendendo que a encruzilhada pode representar a passagem para algo novo – de uma fase da vida para outra – assim como da vida para a morte, Kehinde e Taiwo se ligarão, no decorrer da narrativa, por um fio místico/mítico que atará vida e morte no romance, mundo material e imaterial. Será um vínculo sempre presente e representa, de certa forma, a ligação de Kehinde com a sua ancestralidade, suas crenças.



Encruzilhada em formação

O primeiro cruzamento do romance se dá por meio da ligação de Kehinde com Taiwo e da passagem da mais velha para um outro mundo, o Orum. Dessa forma, assim podemos esboçar uma primeira representação do núcleo da narrativa que nos é apresentado logo no início do romance.

Em terras do Brasil, eles tanto deveriam usar os nomes novos, de brancos, como louvar os deuses dos brancos, o que eu me negava a aceitar, pois tinha ouvido os conselhos da minha avó. Ela tinha dito que seria através do meu nome que meus voduns iam me proteger, e que também era através do meu nome que eu estaria sempre ligada à Taiwo, podendo então ficar com a metade dela na alma que nos pertencia. Manter a Taiwo viva, esse era o papel do pingente, ou amuleto, que eu trago sempre comigo, pendurado no pescoço. (GONÇALVES, 2019, p.63).

A dessocialização do indivíduo constituía uma das partes do processo de transformação de um sujeito em pessoa escravizada. A destruição dos núcleos familiares e comunitários, a separação dos seus membros, a desumanização da travessia, as mortes dela decorrentes e a comercialização forçada as desumanizavam e a transformavam, aos olhos do colonizador, em meros objetos. Ainda no início da narrativa, Kehinde passa por todos esses processos. Ao desembarcar sozinha no Brasil, vendo-se forçada a se batizar para, supostamente, se livrar da alma pagã e receber um novo nome, a personagem se atira ao mar e foge para a ilha. Ao fazer isso, ela resiste à lógica que a nega, à lógica que, por meio de processo letífero de inserção do negro africano na sociedade colonial, nega a existência humana a ele, desnuda-o do seu nome e lhe força a adotar um nome cristão.

Dessa forma, resistindo, Kehinde cria, ao longo da narrativa, vias de existências para não passar pelo processo de perda de sua referência identitária, seu nome, aquele com o qual ela se apresentava ao secreto, aos orixás, por meio do qual manteria o vínculo com os seus ancestrais. Kehinde, à revelia desse processo e tendo o poder de contar a sua própria narrativa, trilha o caminho contrário: a partir de vários atravessamentos, ela se constrói de forma humanizada, complexa, sem os estereótipos que caracterizam a mulher negra na literatura brasileira e, em especial, segue um caminho pouco comum às mulheres que passaram pela escravidão.

Neste momento da narrativa, já se nos apresentam elementos que atestam a singularidade. Kehinde, por meio de sua ação aparentemente inocente, confronta a lógica do branco colonizador que tenta despojá-la de ser quem ela é. Entretanto, no momento de receber

um destino, de ser vendida, ela precisa se alinhar à lógica estrutural imposta. Ela precisa de um nome de branco, mas não é por acaso que ela própria se incumba do poder de se autodenominar. A nomeação de si se dá nos seus termos. De acordo com Tadeu Silva (2000, p.91): quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade”. Além disso, “a capacidade de dar nomes às coisas fala de uma situação de poder. Ou seja, de uma possibilidade de ordenar o mundo segundo bases próprias, singulares, desde pontos de vista individuais quanto a partir de coletividades, de povos inteiros. Trata-se de uma posição de privilégio” (WERNECK, 2005, s/p).

A Tanisha tinha me contado o nome dado a ela, Luísa, e foi esse que adotei. Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que a minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nana, por Xango, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto. (p.72-73).

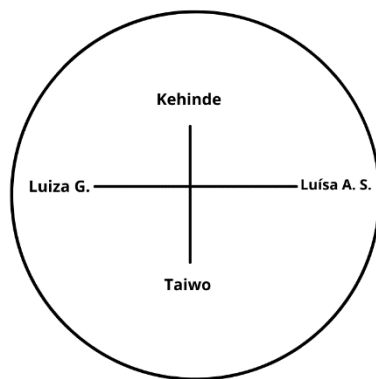
Não por acaso ela escolhe para si o nome de Luísa. Da mesma forma, não por acaso, o seu sobrenome é Gama. A figura de Luiza Gama é um dos atravessamentos que movimenta a relação história e ficção no romance. Segundo Eduardo de Assis (ANO), há, em *Um defeito de cor*, a apropriação da biografia da lendária Luiza Mahin e do poeta Luís Gama¹², seu filho. Para ele, a protagonista surge como exemplo de superação das amarras e “de busca obstinada dos elos que irão (re)construir sua identidade étnica e cultural enquanto sujeito diaspórico destituído de vínculos familiares e afetivos”. O romance revivifica, então, a história de Luiza Mahin, complementando-a por meio da ficção (CARNEIRO, 2019). Apesar de sua existência real ser contestada por alguns historiadores, não se pode negar que ela é um emblema de resistência e resiliência para os movimentos negros e feminista negro da atualidade, que buscaram, “na trajetória de mulheres negras presentes na história ou no imaginário social, referenciais identitários que norteassem suas ações. É nesse contexto que se dá o processo de mitificação de Luíza Mahin, mãe do abolicionista Luiz Gama”. (LIMA, 2008, p.02).

Sua primeira aparição foi nas cartas do poeta Luiz Gama, seu filho. Ele é o responsável por entalhar, primeiro, em nosso imaginário social brasileiro, a figura desta mulher. Luiza Mahin é citada por ele em carta enviada ao Jornalista Lúcio Mendonça em 1880. (Trecho da carta). *Um defeito de cor* dialoga com esta carta que escreveu Luís Gama a Lúcio Mendonça, na medida em que responde ao filho, também em forma de carta, os caminhos tomados por

¹² Luiz Gonzaga Pinto Gama foi um poeta, advogado e intelectual do século XIX, crítico ao sistema escravagista, ele foi uma voz importante para abolição da escravidão no Brasil.

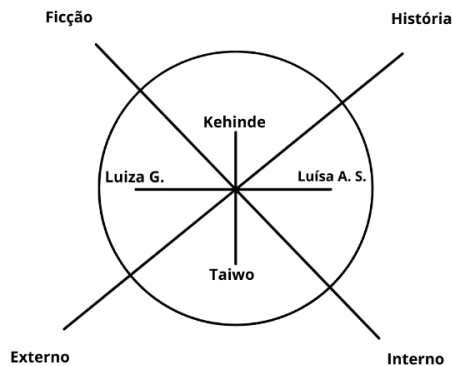
Luisa em sua busca obstinada por ele, seu filho perdido Omolotunde/ Luís Gama. Dessa forma, na ficção, a procura pelo filho perdido se conecta à história de Luiz Gama. Dessa carta, enviada a Lúcio Mendonça, surgem alguns elementos que caracterizarão o mito de Luisa e que serão repetidos em muitas obras, tais como: *Rebelião Escrava no Brasil* (2003); *Romance histórico: Malês: A insurreição das senzalas*, de Pedro Calmon; Texto de Arthur Ramos em *O negro na civilização brasileira* e a *Praça Luiza Mahin na Freguesia de Ó*. De um modo geral, o retorno a essa figura revela uma demanda social por representatividade potente, de coragem, no âmbito das artes, sem a pecha das estigmatizações do negro sofrido e submisso.

Compreendendo a personagem narradora como o princípio mobilizador da narrativa a partir da qual as articulações das outras relações do romance serão estabelecidas, é interessante pensarmos como as identidades desta personagem, ao se encontrarem em um cruzamento, formam um núcleo de força essencial para movimentar o sistema-mundo do romance. Kehinde e Taiwo são correspondentes fictício da narrativa, elas são como espelhos. Postas entre dois mundos, elas refletem o dos mortos e o dos vivos. Luiza Pereira de Castro e Luiza Gama, por sua vez, são correspondentes históricas que se referem à figura mítica de Luisa Mahin, suposta mãe de Luiz Gama. Essa encruzilhada pode ser representada da seguinte forma.



Núcleo cósmico da narrativa

A figura esquematiza o cruzamento das várias identidades que Kehinde assume no romance e que possibilitará o deslocamento dela, a circulação por mundos distintos. Este cruzamento é o pilar móvel que permite o movimento do enredo. Ele é responsável por ordenar toda a narrativa ao seu redor. A protagonista, na medida em que narra, é responsável por delinear as arestas do texto, a sua forma, os seus conteúdos. Desse núcleo irradiador, tem-se as arestas que organizam a ficção e a história no romance e formam o âmago da narrativa, organizando, dispondo e ordenando todos os elementos essenciais que compõe o interior da obra.



Irradiação do centro cósmico da narrativa

O cruzamento, dentro do círculo, evidencia que a personagem, com todas as suas interseções, é o centro do universo da obra. Ela é resultado do atravessamento da história com a ficção, mas, dialogicamente, na medida em que narra, também manipula as trilhas dentro do romance. A configuração dessa personagem como princípio mobilizador de todas as coisas na narrativa reorganiza as outras arestas que formam o romance.

No que concerne ao estilo ou tendência estética do romance, *Um defeito de cor* parece se aproximar do pós-modernismo, como se sabe, surgido na década de 1980, que tentara abalar as estruturas sobre as quais se assenta o cânone vigente ao propiciar, por meio da ênfase nas diferenças, o questionamento das identidades. Entretanto, “ao desestabilizar a hegemonia dos valores estabelecidos, o pós-modernismo não os repudia, mas lança sobre eles um olhar dialético” (CARREIRA, 2015, p.8.). É o que se observa na “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991), que, revisitando o passado histórico, explora-o por outras vias, distintas da história oficial, a partir de um olhar que repensa o antigo e o novo inter-relacionados. O termo metaficção historiográfica, concebido por Linda Hutcheon (1991) para caracterizar certos tipos de narrativas históricas, cujo entrosamento do ficcional e do historiográfico inviabilizam as tentativas de esboçar um limite entre esses dois planos, indica modificações nos moldes do romance histórico, como a autoconsciência narrativa, a multiplicidade de pontos de vista, a intertextualidade, especialmente com a história, o descortinamento das implicações políticas,

ideológicas e históricas pelo discurso ficcional e a paródia. Essas modificações fazem transparecer uma ética pós-moderna. A ética, nesse sentido, é a bússola que direciona a relação que se estabelece entre os sujeitos nas narrativas contemporâneas, as quais são marcadas pela presença de indivíduos pertencentes a grupos sociais marginalizados.

A ficção pós-moderna, na visão de Linda Hutcheon (1991), sugere a reescrita do passado na ficção, e também na história, para revelá-la ao presente. Nesse movimento encontra-se a autoconsciência metaficcional em relação ao modo como os elementos estão organizados¹³. No romance vê-se o trabalho com várias vozes de mulheres negras que se enredam e se refletem uma na outra como num jogo de espelhos. Podemos pensar, de modo mais genérico, na tríade de Antonio Candido (2006) – autor, obra e público. Isso, talvez, traduza bem a questão da representação no romance: as imagens discursivas imbricadas nesse jogo têm uma corporalidade negra que dialoga com os agentes externos à obra. Esse campo específico, do qual a realização da obra é o cerne, está dentro de um campo literário, no qual, além dos leitores, encontram-se as editoras, os intelectuais acadêmicos, outros escritores e romances. Nesse espaço mais amplo, observam-se as intenções da obra, que responde, geralmente, a uma demanda social, mercadológica, política e econômicas da sociedade. Por exemplo, se essa obra tivesse sido concebida em 1810 (data hipotética, mas que comunica um contexto histórico), esse jogo de vozes internas (na estrutura narrativa) não conseguiria projetar uma imagem coerente para o externo e não teria um retorno, não teria como haver, portanto, uma caixa com espelhos. No máximo, haveria uma caixa escura, como aquela na qual permaneceu por um século a obra *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis e tantas outras.

Voltemos à estrutura do romance em análise, levando em conta a tendência metaficcional e os múltiplos pontos de vista: o foco narrativo é construído por camadas, Kehinde testemunha oralmente sua trajetória a Geninha, que, por sua vez, registra em forma de cartas o que ouve da senhora de oitenta anos durante uma viagem marítima de volta ao Brasil. Dessa forma, Kehinde, octogenária e cega, reelabora, com a ajuda da amiga, a sua história por meio da carta (que é o romance) endereçadas ao seu filho desaparecido.

De um modo geral, conforma assevera Jaime Ginzburg (2012, p.2), mais do que pela simples presença, essas narrativas se caracterizam pela atribuição de voz aos sujeitos marginalizados, o que evidencia um “desrecalque histórico” na ficção contemporânea, cujos narradores são “descentrados”, oriundos de grupos excluídos econômico e socialmente, que utilizam seu potencial de voz dissonante contra essa exclusão. Nessas produções em que

ressoam as vozes das margens, a memória e a imaginação são elementos determinantes na construção e autoafirmação das identidades, bem como na reflexão a respeito da cultura e da sociedade. *Um defeito de cor* utiliza-se desse recurso narrativo, na medida em que a personagem Kehinde reelabora a sua história e, por extensão, a história coletiva dos sujeitos diaspóricos por meio da memória, “e a recuperação — ainda que ficcional, neste caso — da memória íntima faz emergir uma voz coletiva da vivência comum do povo afro-brasileiro” (CORTÊS, 2010, p. 9). Segundo Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história e o esquecimento*, a passagem da memória individual à memória coletiva dá-se no intercâmbio entre a memória íntima com aquela vivenciada entre os semelhantes, as recordações, os sofrimentos e os lugares que estes compartilharam.

Assim, na sua relação com aspectos sociais, as memórias de Kehinde narradas nas cartas endereçadas ao filho, que constituem o âmago do romance, promovem a reflexão a respeito da formação das identidades dos brasileiros e afro-brasileiros. Ao se enveredar pelos caminhos da memória e ousar reescrever o passado a partir de sua própria ótica, a personagem questiona a historiografia e descentraliza os discursos e as ideias fomentadoras de estereótipos que naturalizaram a inferioridade dos negros, (re)significando a cultura, a história e a identidade afro-brasileira. Daí a importância de deixar falar a memória, para que haja “o contraponto da história, a dimensão da violência ausente nos relatos dos vencedores, mas transmitida de geração em geração aos vencidos, por meio de estereótipo, preconceitos, violências e discriminações” (SANTOS, 2014, p.45).

Por séculos, a historiografia foi reconhecida como detentora, bem como transmissora das verdades de nossa sociedade, estas asseguradas por fontes históricas e registros documentais. Entretanto, na chamada pós-modernidade, os fatos históricos legitimados como verdades absolutas, respaldados por tais fontes, passaram a ser reinterpretados e compreendidos como a versão unilateral dos vencedores (CARREIRA, 2015). Isto porque a historiografia pós-moderna critica a ideia de objetividade e verdade científica atribuída à História, concebendo o seu discurso como uma narrativa. Hayden White (1995, p.11), ao analisar os historiadores Jules Michelet, Leopold von Ranke, Alexis de Tocqueville e Jacob Burckhard e também os filósofos da história, Hegel, Benedetto Croce, Friedrich Nietzsche e Karl Marx, constata a presença de estilos próprios da retórica poética utilizados em seus trabalhos; são eles a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia, além da predominância de alguns gêneros literários, como a estória romanesca, a tragédia, a comédia e a sátira. Este estudo o leva a afirmar que a história é, por natureza, retórica e poética, ou seja, todo trabalho histórico se vale da narrativa na medida em que o historiador se incumbe da tarefa de selecionar e ordenar os eventos, dispondo-os em

uma sequência específica de tempo. Compreendendo as obras da história como um ramo da retórica, de carácter fictícios, White nega a distinção entre história e estória/ ficção. Neste sentido, as teorias e as artes pós-modernas contestam as vertentes que consideram a história e a literatura como construtos linguísticos divergentes.

E essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na ficção e na pós-moderna, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas têm em comum do que em suas diferenças. (...) as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Como se pode ver, nessa leitura, a história é concebida enquanto configuração textual, por isso a crítica Linda Hutcheon (1991, p.168) argumenta acerca da impossibilidade de tomarmos contato direto com o passado histórico, a não ser por vias textuais, o que implica um intermediador reelaborando a história e imprimindo suas impressões e/ou subjetividades segundo a ótica, em geral, das classes dominantes: “a redação da História é uma operação de deslocamento do passado verdadeiro, uma tentativa limitada e limitadora no sentido de compreender as relações entre um local, uma disciplina e a construção de um texto” (p. 21). Indo ao encontro dessa perspectiva, a pergunta - em que medida o discurso historiográfico pode ser tomado como uma verdade inalienável ou como uma elaboração ficcional da história? - tangencia, de alguma forma, as inúmeras propostas de análises do romance de Ana Maria Gonçalves, pois uma das suas potencialidades é problematizar a validade do discurso histórico sobre a escravidão legitimado como história oficial em nossa sociedade.

Esse novo modo de analisar o passado tem, também, as suas origens em uma corrente denominada “Nova História”, que surgiu no periódico *Annales d’Histoire Économique et Sociale* em 1970, tendo como seu principal representante o historiador Jacques Le Goff, que, em sua forma de narrar a história, contrapôs-se ao modo positivista de conceber o passado. Responsável pelo corte epistemológico que colocou em discussão a validade do discurso histórico legitimado como história oficial, a Nova História¹⁴ contesta a perspectiva da classe hegemônica predominante na produção historiográfica do século XX e traz à tona as grandes massas anônimas que, por muito tempo, foram relegadas à invisibilidade.

¹⁴ Lucien Febvre, Fernand Braudel, Jacques Le Goff, Carlo Guinzburg e Hayden White são alguns dos historiadores que também contribuíram com essa corrente (LE GOFF, J. A História Nova. In: NOVAIS, F.; SILVA, R. F. da (Org.). Nova História em Perspectiva. São Paulo: Cosac & Naify, 2011).

Algo similar ocorreu no contexto britânico. Ao deslocar a atenção das grandes figuras políticas, ligadas invariavelmente às instâncias legitimadoras de poder, para as classes subalternas, num movimento metodológico de uma “história vista de baixo”¹⁵, os historiadores tiveram que lidar com as lacunas decorrentes da falta de fontes tradicionais, permitindo que os sujeitos pertencentes a essas classes aparecessem como enunciadores, isto é, validando as fontes orais, as trajetórias individuais e o uso de biografias de “pessoas comuns”.

Os novos métodos historiográficos têm tido desdobramentos importantes nos últimos anos por possibilitar que os processos históricos sejam observados de perto, além de permitir a aproximação, por parte dos historiadores, dos indivíduos pertencentes a “grupos silenciados pela história, ou anônimos” (MAMIGONIAN, 2010, p.75). Eles viabilizam a reflexão a respeito das construções simbólicas da história da escravidão atlântica e das atribuições de sentidos que os discursos conferem ao passado, constituindo um referencial teórico imprescindível para aqueles que se propõem a estudar a transfiguração estética da escravidão e os seus ecos em nossas letras¹⁶ (SILVA, 2019).

O recurso do uso de casos individuais ou a reconstituição de trajetórias individuais se tornou comum na historiografia social da escravidão, partindo, no início do século XX, de pesquisas a respeito da estruturação dos sistemas coloniais. Assim, voltando-se às classes marginalizadas, os historiadores têm se ocupado em fazer a distinção entre os indivíduos e a identificação das diferenças do grupo ao qual faziam parte, com o objetivo principal de “resgatar do esquecimento as experiências daqueles que não deixaram seus próprios registros nem ficaram marcados na memória coletiva” (MAMIGONIAN, 2010, p.76). De modo análogo, mas mobilizando e inter-relacionando as técnicas da História e da ficção, *Um defeito de cor* também promove o resgate de experiências circunscritas à escravidão a partir da enunciação e da trajetória de uma personagem feminina afro-descendente. Ele o faz confrontado e explorando os paradoxos da representação ficção/história, particular/geral e presente/passado, sem, no entanto, desintegrar qualquer uma das faces dicotômicas. Nesse jogo, o romance revela sua

¹⁵ O termo surge na Inglaterra, em 1966, no artigo “The History from Below” escrito por Edward Palmer Thompson e publicado em *The Times Literary Supplement*. Na década de 60 e 70, historiadores encontraram nas correspondências de soldados que estavam na guerra um material significativo para explorar o passado, neste caso especificamente a guerra, sob outra perspectiva, a cidadão comum. Este termo foi aderido pelos historiadores que ansiavam por uma perspectiva alternativa, que se distanciasse das “opiniões políticas das elites”. History from Below: Studies in Popular Protest and Popular Ideology, ed. Frederick Krantz, Oxford, 1988; R.C. Richardson, The Debate on the English Revolution Revisited, Londres, 1988, capítulo 10, “The twentieth Century: ‘History from Below’”; E.P. Thompson, “History from Below”, *The Times Literary Supplement*, 7 de abril de 1966, p.279-80.

¹⁶ Fabiana Carneiro da Silva, em seu livro *Ominíbu, Maternidade negra em Um defeito de cor* dialoga com História Social da Escravidão na análise do romance, atestando a hipótese do romance como suplemento da história.

íntima relação com o romance pós-moderno em suas inúmeras contradições¹⁷. (HUTCHEON, 1991, 142).

O romance pós-moderno, segunda Linda Hutcheon (1991), questiona uma série de conceitos ligados ao humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. Questionar esses conceitos, segundo ela, não é negá-los, senão questionar o seu vínculo com a experiência. O modernismo o faz, afirma Hutcheon, realizando um processo de estabelecimento e, em seguida, afastamento dessas mesmas ideias contestadas. “Não se trata de incertezas e nem suspensão do julgamento: ele questiona as próprias bases de qualquer certeza – (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê? (p.84)”.

Sem dúvida, ao menos parcialmente, essa postura interrogativa e essa contestação da autoridade são resultado da revolta descentralizada da “política molecular” (“Introdução” a Sayres et al. 1984, 4) da década de 60. Creio que seria difícil afirmar que esse desafio aos modelos de unidade e ordem é causado diretamente pelo fato de que hoje em dia a vida é mais fragmentada e caótica; Seja qual foi a causa, houve sérios questionamentos em relação àquelas certezas do humanismo liberal, antes admitidas”. Esses desafios passaram a ser os truísmos do discurso teórico contemporâneo (HUTCHEON, 1991, p.85).

Dentre os principais desafios, “um dos que se originam tanto na teoria como na prática estética – é o desafio à noção de centro, em todas as formas” (p.85). Na metaficção historiográfica *Um defeito de cor*, a personagem histórica Kehinde/Luiza Mahin sobrevive aos inúmeros deslocamentos ao qual é submetida no regime escravista. A sua visão descentralizada, a multiplicidade de vozes que encarna e as perspectivas históricas que faz emergir substitui a unidade e a “essência atemporal eterna” (p.85).

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, a de gênero – começam a ficar visíveis (Derrida 1980; Hassan 1986). A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos (cf. Russell 1985, 239), mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. [...] essa afirmação da identidade por meio da diferença e da

¹⁷ Linda Hutcheon (1991) define o pós-modernismo como “um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta”.

especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno. (HUTCHEON, 1991, p.86)¹⁸.

Segundo Linda Hutcheon (1991), repensar as margens e as fronteiras pressupõem, claramente, um afastamento da centralidade e dos conceitos, a ela associados, de origem e unidade (Said 1975^a, Rajchamnn 1985) e monumentalidade (Nietzsche 1957, 10), que vinculam o conceito de centro, eterno e universal. Dessa forma, “o local, o regional e o não-totalizante (Foucault, 1977, 208) são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção” (p.85). Quando o centro se desloca até o ponto de poder ser discutido como uma ficção, voltamos à discussão acerca do que é a verdade.

Se uma das possibilidades do romance *Um defeito de cor*, como foi dito anteriormente, é problematizar a validade do discurso histórico legitimado como história oficial em nossa sociedade, a outra é nos fazer refletir acerca do próprio conceito de “verdade”. Linda Hutcheon (1991, 146), em sua poética da pós-modernismo, mobiliza uma discussão acerca do par verdade e falsidade na literatura e na história. Partindo de Aristóteles, ela passa por vários pensadores que discutiram a questão, atribuindo a uma ou a outra, ou a ambas, o estatuto de verdade, para concluir que a metaficção-historiográfica não pode ser discutida sob o parâmetro desses termos, isso porque ela ultrapassa essa dicotomia quando admite somente “verdades no plural”, sendo que, em sua visão, raramente existe a falsidade. A distinção entre as narrativas da ficção e da história não está no que uma tem verdade ou não, está na estrutura (HUTCHEON, 1991, apud B.H. SMITH, 1978).

Destarte, o romance pós-modernos, a metaficção historiográfica por excelência, que trabalha com a possibilidade de verdades múltiplas e contesta a originalidade artística e a transparência da referência à história, concebe apenas a verdade em sua multiplicidade (HUTCHEON, 1991, p.147). Entretanto, a questão que nos colocamos é: se o pós-modernismo relativiza tudo, como pode ele promover o “resgate” de experiências da escravidão? Para o pós-modernismo, a origem está perdida para sempre! No caso, ou o romance sob análise não é ficção pós-moderna ou o é apenas na aparência, já que busca a verdade dos povos oprimidos. No “estilo pós-moderno”, não há verdade alguma, eis o problema colocado de novo.

CAPÍTULO 4 - UM MUNDO EM COM-TRADIÇÕES

O primeiro capítulo do romance *Um defeito de cor* insere o leitor em um complexo sociocultural de África, confere-lhe um panorama geral das relações de conflitos instauradas ali e marca a posição ocupada pela narradora nesse contexto. De início, já percebemos, no tom da narrativa, uma dicção mais próxima da oralidade, preocupada pela apresentação do mundo que circunda a personagem. Assim, somos informados sobre quem é Kehinde, narradora do romance, quem é sua família, onde nasceram seus membros, suas crenças, os conflitos de reinos em Daomé; somos informados, também, do assassinato brutal de sua mãe e de seu irmão, que motivam a mudança da avó, junto às netas, de Savalu para o litoral, em Uidá, lugar em que serão capturadas e embarcadas em um tumbeiro para serem levadas como escravizadas ao Brasil. Nesse primeiro momento da narrativa, temos uma transição rápida, mas também importante no enredo: a personagem é retirada de um estado de liberdade e é colocada em um regime de escravidão, que determinará toda a sua trajetória e o motivo do seu relato.

No entanto, apesar de proporcionalmente rápida, essa transição não se dá de modo abrupto. Pouco a pouco, desde a primeira parte do capítulo, a voz narrativa se incumbem de alertar o leitor de que algumas coisas ruins já estavam destinadas a ocorrer. É o que acontece, por exemplo, quando, na terceira página do romance, a personagem adianta a informação acerca da morte da irmã, que ocorrerá a bordo do tumbeiro na viagem em direção ao Brasil: “ela deve ter morrido sem saber, porque foi só então que a parte que ela tinha na nossa alma ficou somente para mim. Eu senti quando isso começou a acontecer, e foi naquela tarde”. (GONÇALVES, 2019, p.21).

Em “O destino” acontece o mesmo: “ouvimos o barulho das galinhas e logo depois o pio triste de um pássaro escondido entre a folhagem da Grande Árvore, e a minha avó disse que aquilo não era bom sinal” (GONÇALVES, 2019, p.21). Neste subcapítulo, cinco guerreiros do rei Adandozan, que chegam à casa da família de Kehinde para roubar as galinhas, reconhecem alguns símbolos de Dan no tapete da avó e, também, o desenho da cobra que engole o próprio rabo na parede acima da entrada da casa. A avó se atira na frente deles e implora para que vão embora: “Eles não a ouviam e falavam de feitiço, de pragas e de Agontimé” (GONÇALVES, 2019, p.22). Em uma nota de rodapé, referindo-se ao nome Agontimé, o livro traz uma explicação da história: ela era “uma das rainhas do Daomé, acusada de feitiçaria pelo rei Adandozan e vendida como escrava. Uma das principais sacerdotisas do culto a Dan, a serpente sagrada, e a Elegbará, o orixá de varíola e das pestes” (GONÇALVES, 2019, 22). Por causa dos símbolos encontrados, a família de Kehinde é brutalmente violentada. No meio da cena,

entre o choro desesperado da avó, os olhos atentos da menina veem mais um dos sinais do destino:

Como se já não houvesse sombra sob o iroco, uma outra sombra ainda mais escura e no formato de asas de um grande pássaro voou sobre a cabeça da minha avó. Eu já tinha ouvido falar daquele tipo de pássaro, era uma iyamis, uma das sete mulheres-pássaro que quase sempre carregam más notícias. (idem, 22).

Após ouvir os gritos da avó, surgem a mãe e o irmão mais novo de Kehinde correndo da beira do rio. As gêmeas, Kehinde e Taiwo, são obrigadas a masturbar os guerreiros, a mãe é estuprada e assassinada. Ao tentar defender a mãe, o irmão mais novo, Kokumo, também é morto. No dia seguinte, depois de velar os corpos de seus entes, a avó decide se mudar, “e foi assim, em silêncio, que pegamos a estrada sem que eu e a Taiwo soubéssemos para onde ir” (GONÇALVES, 2019, p.26). Unindo-se aos elementos narrativos de superstições e avisos que criam tensão e preparam o leitor para novos problemas que serão enfrentados pela narradora, o subcapítulo “A viagem”, posterior ao “O destino”, que narra o trajeto das três mulheres em direção a Uidá, aciona mais um mau presságio: “ao sair da canoa, molhei os pés no rio e logo em seguida pisei a terra vermelha da estrada, e o barro que se formou tinha a mesma cor dos riosinhos de sangue [do irmão]. Não foi um bom sinal, mas eu não estava preparada para levar a sério recados como aquele” (GONÇALVES, 2019, p.28).

A respeito dos prenúncios que vão enredando a atmosfera do romance e instigando a curiosidade dos leitores, antes mesmo de adentrarmos o enredo em si, temos um provérbio que prefacia a narrativa, indicando o tom do primeiro capítulo, marcado por muitas mudanças e acidentes: “*a borboleta que esbarra em espinhos rasga as próprias asas*” (GONÇALVES, 2019, p.19). Predição da trajetória de Kehinde, este provérbio congrega elementos que comunicam leveza, inocência, transformação e perigo. A delicadeza da borboleta pode ser associada à inocência da menina, que, mesmo depois de presenciar as mortes trágicas de sua mãe e irmão, se desloca com leveza em direção ao seu novo destino:

Eu não sabia onde ficava Uidá e também não me preocupei em perguntar, pois estava mais interessada na estrada que nos levaria até lá, cheia de gente usando panos, cortes de cabelo, marcas de tribo e pinturas que eu nunca tinha visto antes. A estrada era colorida e as pessoas também, com os corpos cobertos de poeira amarela ou vermelha, indo de um lado para o outro, tanto para Savalu como para Uidá. (GONÇALVES, 2019, p.26).

No caminho, para se esconderem de guerreiros, pois estes poderiam ser os mesmos responsáveis pelas mortes de sua família, a menina, a avó e a irmã se jogam atrás de árvores, moita ou pedra: “e ficávamos quietas até que a minha avó dissesse que podíamos nos levantar. Eu tinha vontade de perguntar se ela e a Taiwo também fechavam os olhos para ficarem invisíveis”. Em sua ingenuidade, a menina acreditava que quando fechava os olhos “tudo desaparecia, como nós também desaparecíamos dentro do escuro das cavernas onde parávamos para dormir” (GONÇALVES, 2019, p.27).

Na mitologia africana, a orixa Oyá, conhecida também por Iansã, pode ser representada pelo símbolo da borboleta. Aversa às amarras do lar, Oyá é uma mulher guerreira, não tem medo de mudanças nem de se arriscar. Conta o ìtan, conjunto de mitos, cantos e história dos iorubás, responsável por explicar a origem e os feitos dos orixás, que Iansã vivia com Ogum até se apaixonar por Xangô e abandonar o seu companheiro. Não aceitando ser trocado, em uma briga, Ogum cortou Iansã em nove pedaços e ela o dividiu em sete partes. Mesmo assim, Iansã seguiu Xangô. Ao se tornar uma Orixá, Iansã se transformou em borboleta e apareceu para Oxum. Como borboleta, ela trouxe consigo a mensagem do renascimento, da mudança e da liberdade.

Há outro ìtan que relata também que Oya e o rei Xangô eram marido e mulher. Xangô era muito impaciente. Por isso, Oyá fugiu dele. Com medo de ser encontrada por Xangô, ela pediu ajuda a Exu. Ouvindo o seu pedido, Exu fez com que ela se transformasse em borboleta sempre que sentisse medo, pois ninguém teria coragem de fazer mal a um ser tão delicado, bonito e inofensivo. Além disso, com suas asas, ela nunca se tornaria presa de ninguém. Dessa forma, a sua liberdade de ir e vir estaria assegurada, mas aonde vai uma borboleta com suas asas rasgadas? Tal qual uma borboleta ferida, a menina Kehinde é tolhida de sua liberdade de voar ao se esbarrar com o espinho encarnado da escravidão.

Em Uidá, uma cidade litorânea e de muito comércio transatlântico, a família é acolhida por uma moradora local, Titilayo, que a leva para ficar um tempo em sua casa, até que pudesse ter o seu próprio lugar. Lá, as crianças conhecem os netos da anfitriã, Akin e Aina, de quem se tornam amigas. Elas são levadas para ver o mar pela primeira vez, conhecem a cidade, suas lojas e descobrem muitas coisas. Akin, esperto que é, aproveita que as meninas são ibejis (gêmeas) e as levam para serem presenteadas pelos moradores locais, costume entre os iorubás. Elas vivem dias felizes e de muitas descobertas: “tenho boas recordações daquele tempo, quando tudo era novo, todos os momentos eram felizes e eu nem sequer imaginava o que ainda estava para acontecer” (GONÇALVES, 2019, p.34). Certo dia, movida pela curiosidade e pelo desejo inocente de exibir os vestidos novos que ganharam das filhas de Titilayo, Kehinde

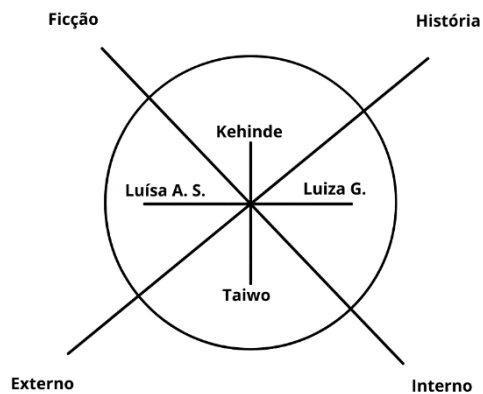
convence a irmã a ir com ela “para o forte português depois de ouvirem que um navio acabara de chegar do estrangeiro” (GONÇALVES, 2019, p.36). Lá, elas são capturadas.

Foi então que um dos brancos parou de caminhar e olhou para nós, e logo todos ao redor fizeram o mesmo. Ele apontou para nós e falou qualquer coisa ao ouvido do Chachá, e imediatamente um dos seus pretos já estava nos segurando pelos braços, antes mesmo de pensarmos em sair correndo. Eu e a Taiwo gritamos e tentamos fugir, mas ele era muito mais forte do que qualquer tentativa, e ninguém nos defendeu. Fomos então levadas para o forte e colocadas dentro de um barracão muito grande, onde já havia várias pessoas sentadas ou deitadas pelo chão. [...] O guarda nos empurrou para dentro e ficou parado na porta com a lança em posição que poderia ser tanto de ataque como de defesa. (GONÇALVES, 2019, p.38).

Após descobrir o ocorrido, a avó se entrega aos mercadores para se juntar às netas. A bordo de um tumbeiro, Kehinde presencia a morte da irmã e da avó. Ela chega sozinha ao Brasil. Diante de sua aparente fragilidade perante um mundo que se impõe, que dizima a sua família e a força a embarcar nos veios sangrentos do Atlântico, vamos nos dando conta de sua capacidade de resistência. É com esse sentimento que finalizamos o primeiro capítulo, ansiosos por ver o que nos espera nas próximas oitocentas e oitenta e duas páginas do romance.

Como já dissemos, do capítulo um para o capítulo dois em diante, há uma transição importante na construção da narrativa: a personagem é retirada do seu estado de liberdade e escravizada. Portanto, essa transição nos permite ver a sua transformação em um sujeito negro, colonizado, o que significa dizer que a trajetória de Kehinde, enquanto instrumento literário, tem o potencial de adentrar camadas subjetivas da constituição do negro brasileiro e revelar a multiplicidade dos seus processos identitários, reconstruindo um arquivo histórico que nos foi negado: o que é o negro? Como se forma o negro? O que quer o negro? Qual é a nossa história? Quem eu sou?

Anteriormente, busquei discutir os múltiplos atravessamentos da personagem, ao ocupar espaços distintos das esferas sociais do século XIX, e apontar como isso foi determinante para ela garantir a sua sobrevivência, contornando as estatísticas de vida de uma pessoa/mulher que passou pela experiência da escravidão. Ao investigar a ginga constitutiva dos processos identitários de Kehinde, observamos que ela emerge da encruzilhada e, numa relação dialógica, também a coordena. Nesse sentido, a análise da emergência dessa personagem a partir de elementos que se encontram, se atravessam e se expandem nos ajuda a apreender melhor a “variedade dinâmica dos processos em intersecções” (MARTINS, 2003, p.69). Na análise do texto, a encruzilhada pode ser utilizada “como uma chave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos que daí emergem” (MARTINS, 2003, p.69).



Irradiação do centro cósmico da narrativa

Sabemos que a escolha de um ponto de vista diz de uma intencionalidade. Dessa forma, como asseverou David Arrigucci Júnior (1998, p.21), eleger um narrador protagonista é, também, optar por um “ângulo central fixo”. A narradora de *Um defeito de cor* é o núcleo da narrativa, é ela quem vai articulando as arestas da ficção e da história e construindo o seu próprio mundo, um mundo no qual ela é uma personagem possível. Em *Um defeito de cor*, como já mostramos, a narradora personagem circula por várias esferas do século XIX e, nesses trânsitos, podemos acompanhar o fluir dos seus processos identitários. Vamos percebendo um deslocamento na constituição da personagem, motivada pelas inúmeras negociações que ela precisa fazer no seu percurso, que é o que possibilitará a ela sobreviver até o final e contar a sua história em primeira pessoa.

Kehinde é capturada junto a Taiwo em Daomé. Esta morre no caminho e deixa com a irmã a parte da alma que lhe pertencia. Por isso, assim como nos mitos iorubás, as ibêjis representam uma ligação etérea na narrativa, um vínculo transcendental, que ultrapassa os limites entre a vida e a morte e corresponde à ligação com a origem, a pré-colonização, as tradições de África. Ao chegar ao Brasil, a personagem se autoneomeia Luísa para poder ser comprada e para que não soubessem que ela fugiu do batismo, em que todos os escravizados recebem um nome português: “mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto” (GONÇALVES, 2019, p.73). Ela recebe o sobrenome de Gama, por causa da família que a comprou. A referência histórica está clara: Luiza Mahin é mãe do poeta Luís Gama, que fora vendido como escravizado pelo seu próprio pai. O romance é uma carta que a narradora escreve para esse filho sobre sua saga tentando encontrá-lo. Ao retornar à África em busca do filho perdido, ela decide mudar o seu nome:

Mantive o Luísa, com o qual já estava acostumada, e acrescentei dois apelidos: Andrade, que a sinhazinha tinha herdado da mãe dela, e Silva, muito usado no

Brasil. Então fiquei sendo Luísa Andrade da Silva, a dona Luísa. [...] Alguns também me chamavam de sinhá Luísa. [...] e eu achava muita graça nisso, principalmente quando, ao tomar conhecimento, a sinhazinha passou a me chamar assim nas cartas, de brincadeira. (GONÇALVES, 2019, p.789).

O movimento do enredo que nos leva de Kehinde a sinhá Luísa Andrade revela um apanhado de vivências, trocas culturais e violências envolvidas na identificação do sujeito que passa pela colonização. Entre a chegada de Kehinde ao Brasil e o seu regresso à Uidá, África, transcorrem mais de seiscentos e sessenta páginas, onde acompanhamos a saga da personagem narradora na construção do seu próprio mundo.

No final do capítulo um, Kehinde desembarcada no Brasil, na Ilha dos Frades, junto a outros escravizados:

Eu me senti quase feliz ao avistar a Ilha dos Frades. Uma felicidade que, talvez, pudesse ter sido chamada de alívio, como aconteceria várias outras vezes em minha vida. Por causa da beleza da ilha, fiquei impressionada com as cores, com o ar, com as novas sensações, com a esperança de tudo nem ser tão ruim assim. [...] Tive vontade de nascer de novo naquele lugar e ter comigo os amigos de Uidá. Havia um murmúrio do mar, um cantaréu de passarinhos, homens gritando numa língua estranha e melodiosa. Nascer de novo e deixar na vida passada o riozinho de sangue de Kokumo e da minha mãe, os meus olhos nos olhos cegos da Taiwo, o sono da minha avó. (GONÇALVES, 2019, p.63).

Há uma esperança que acompanha a menina onde quer que ela vá, independentemente da situação pela qual passa, uma vontade constante de recomeçar, que nasce da necessidade de se reconstruir, se metamorfosear, se reinventar e, assim, viver. Neste sentido, enquanto sobrevivente da diáspora, a revolta e a insubmissão serão marcas proeminentes da sua personalidade, mas também a negociação com outros valores. Ela vai buscando alternativas para superar os traumas do caminho e tentar manter as suas raízes, ainda que, em muitos momentos, isso implique a aceitação da lógica colonial imposta. Ao chegar ao Brasil, a menina foge do batismo, pula do navio na água e nada até a areia, onde ela se senta e faz para si um amuleto para levar a irmã consigo.

Aproveitei para pegar uma concha, desfiar algumas linhas do pano que tinham me dado, amarrar com elas a concha e pendurar no pescoço, onde ficaria representando a Taiwo enquanto eu não mandasse entalhar uma figurar, como tinha que ser [...] Fui amarrada junto com elas (outras mulheres que chegaram à praia) e conduzida por um caminho estreito entre muitas árvores, coqueiros e pássaros. Puxei o colar para fora da roupa para que ela também visse como tudo era bonito. (GONÇALVES, 2019, p.63-64).

Dessa forma, há uma resistência à imposição colonial e, também, um diálogo, o que nos leva a refletir que, de Kehinde a sinhá Luiza, codinome pelo qual ela será reconhecida ao final do romance, há um intenso fluxo de violências que a atravessa e a torna um sujeito do entre-lugar, que não possui uma identidade fixa, mas que vive um constante processo de hibridização, em que formas culturais subjugadas se revestem de formas impostas. De acordo com Leda Maria Martins (2003, p.69), nas Américas, a cultura negra apresenta dupla face e dupla voz. Ela expressa em sua constituição “a disjunção entre o que o sistema social pressupõe que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (MARTINS, 2003, p.69). Nós percebemos isso na negação da personagem ao receber um novo nome:

Em terras do Brasil, eles tanto deveriam usar os nomes novos, de brancos, como louvar os deuses dos brancos, o que eu me negava a aceitar, pois tinha ouvido os conselhos de minha avó. Ela tinha dito que seria através do meu nome que meus voduns iam me proteger, e que também era através do meu nome que eu estaria sempre ligada à Taiwo, podendo então ficar com a metade dela na alma que nos pertencia. (GONÇALVES, 2019, p.63).

No capítulo dois, acompanhamos a venda da menina para o senhor José Carlos de Almeida Carvalho Gama, a sua ida para Itaparica, onde viverá na senzala pequena e trabalhará na casa grande. Neste capítulo, três personagens importantes para a trajetória da narradora recebem destaque, com um subcapítulo dedicado a cada um deles: Sinhazinha, Fatumbi e Nega Florinda. Esta última é uma das pessoas mais antigas da ilha: “morava lá desde que tinha chegado da África, ainda mocinha, e já era forra havia tanto tempo que ninguém vivo se lembrava dela como escrava. Era muito velha e parecia saber todas as histórias do mundo, como ela mesma dizia” (GONÇALVES, 2019, p.81).

Além de dizer Alôs (contos, histórias), muito bem, era interessante ver como a Nega se preparava, batendo palmas ritmadas antes de começar e durante a narração, com força e velocidade diferentes, para ajudar a fazer suspense. A primeira história que ela contou, eu já conhecia, a minha avó tinha contado para mim, para a Taiwo e o Kokumo enquanto tecia sob o pé de iroco, com uma pequena diferença no final, que a Nega Florinda devia ter feito para agradar à sinhá Ana Felipa. Era a história do teiú e da tartaruga, que viviam em um lugar onde há muito tempo não chovia, fazendo com que todos passassem fome. Para sobreviver, o teiú se arriscava para roubar o inhame que crescia dentro de uma rocha mágica vigiada por um homem muito bravo, e foi enganado pela fada da cabeça pelada. Mas no final deu tudo certo e a fada foi punida, apanhando muito do dono da roça, que quebrou seu casco em vários lugares. Arrepentida, a fada recebeu ajuda da barata, que coseu o casco e o deixou daquele jeito, com as marcas das rachaduras. Perto da sinhá Ana Felipa, a Nega Florinda disse que a ajuda tinha sido de Nossa Senhora, mas tive quase certeza de que ela sabia o final verdadeiro. (GONÇALVES, 2017, p. 82).

Para Torres (2018, p.50), Nega Florinda representa a “performance como movimento de incorporação simbólica”.

Percebe-se, que a prática da transmissão oral realizada pela Nega Florinda se aproxima do que falamos sobre a inserção de saberes por meio de expressões corpóreas. Nota-se como os gestos, o bater das palmas, também ajudam a compor a atividade performática, contribuindo assim para o ritmo necessário que a história exige. Todos esses fatores que se somam na figura da Nega Florinda, nos leva a refletir sobre a importância da manutenção e transmissão de uma memória que “se insere, se grafa e se postula” (MARTINS, 2003) a partir do próprio corpo, por isso a potência da performance. (TORRES, 2018, p.50)

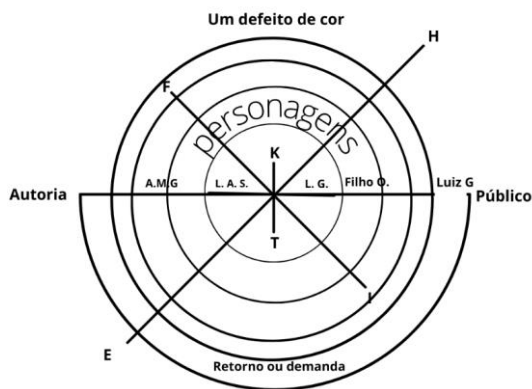
Faz-se necessário chamarmos a atenção para a modificação que Nega Florinda faz da história na presença da sinhá Ana Felipa, substituindo um dos elementos do conto, que possivelmente representasse uma entidade africana, pela figura de Nossa Senhora Aparecida. Este ato nos leva a refletir, por um lado, sobre a lógica dos colonizadores, em que, segundo Silvano Santiago (2000), a unidade é a única medida aceita e imposta. Portanto, somente os elementos e figuras provenientes da religiosidade cristã são considerados legítimos. E, por outro, à revelia da imposição, sobre o sincretismo cultural e religioso, que caracterizam a cultura brasileira e evidenciam a incorporação de modelos de sociabilidade negra na cultura dominante como forma de resistência e manutenção da tradição. Nesse sentido, de acordo com Martins (2003), por meio de divindades cristãs, transmitiram-se as divindades africanas, impedidas de circularem livremente pelo sistema escravocrata. Ou seja, “sua herança mítica se imbricou na teia da hagiologia católica modificando-a e modificando-se simultaneamente” (MARTINS, 2003, p.40). Além disso, os elementos das diversas religiões africanas também se sincretizaram no Brasil. É o que explica Nega Florinda à menina, quando esta lhe pede ajuda para seguir cultuando os voduns da avó:

No Brasil, o culto aos orixás era forte demais até para o grande poder que os voduns possuíam. Ela também disse que eu poderia me valer dos orixás para cultuar alguns voduns, porque, na Bahia, Mawu, Khebiosô, Legba, Any i-ewo, Loko, Hoho, Saponan e Wu eram cultuados como Olorum, Xangô, tlegbá, Oxum, Iroco, Ibêjis, Xaponã e Olokum (GONÇALVES, 2019, p.83) .

Assim como a avó de Kehinde, Nega Florinda havia sido vodúnsi (sacerdotisa jeje no culto de Dãnh-gbl, a seperte) em Daomé e será fundamental para que a menina preserve as tradições e saberes dos seus ancestrais. Junto a estes, ao longo da narrativa, a menina terá contato com outras vertentes religiosas no Brasil, por exemplo, na relação de amizade com o

padre Heinz, de quem receberá instrução de literatura europeia e também conhecerá os santos católicos.

Ao emergir da encruzilhada, Kehinde elabora um mundo no qual ela possa existir. Neste mundo, ela é o centro que articula todos os elementos da narrativa. Assim, tempo, espaço, história, ficção, personagens e enredo são determinados a partir do seu movimento, de sua voz. À medida que a narradora circula por esferas diferentes da sociedade do século XIX, os personagens circundam a sua existência e todos, de um jeito ou de outro, cooperam para que ela invista em seus objetivos. De certo modo, os elementos da narrativa convergem para a realização da personagem narradora. Abaixo, expomos o que nos parece ser a estrutura do romance – composto por encruzilhadas.



19

Cosmograma do romance *Um defeito de cor*

Um cosmograma é o símbolo que representa os grandes ciclos do universo, da vida e do tempo, sendo muito conhecido o dos povos BantuKongo.

¹⁹ É importante salientar que essa instância que se autointitula Ana Maria Gonçalves (A.M.G), no Prólogo do romance, desafia a operacionalização das categorias convencionais da narrativa, pois, apesar de promover um enquadramento da narrativa, ela não pode ser classificada como narradora, já que a narração pertence à personagem Kehinde. Ela também não é, dentro dos parâmetros da narratologia, a própria escritora, pessoa que não integra o universo linguístico - aliás, instância essa “pouco investigada pelas teorias da literatura e pela crítica literária nas últimas décadas, interessadas, sobretudo, na textualidade ou nas relações obra-sociedade” (Leonel, 2000, p. 67). A definição que mais se aproxima de sua função na narrativa seria a de “autor implícito” (alter ego do autor-escritor), que foi concebida por Wayne Booth (1961) em *The rhetoric of fiction*. Vale destacar que a figura “autor implícito” se posiciona entre o narrador e o escritor, não sendo nem um e nem outro. No entanto, essa definição ainda é insuficiente (quiza ineficiente) para classificar a instância Ana Maria Gonçalves que se manifesta no prólogo, isso porque apesar do autor implícito ser o responsável pelo enquadramento do narrador, pelo desenvolvimento da narrativa e pelas relações entre as personagens, o tempo e o espaço etc., ele é uma instância que se manifesta, necessariamente, por trás de ‘uma nuvem de fumaça’ e utiliza o narrador como máscara, não aparecendo na superfície textual. Se ela não pode ser a própria escritora, a narradora e nem uma espécie de autor implícito, seria ela, então, um “alter ego” desse autor implícito? Entretanto, mais importante do que criar mais uma categorização é, nesse momento, confirmar a hipótese de que não apenas no plano temático, mas também na configuração formal, as produções contemporâneas estão requerendo dos críticos um olhar sobre as estruturas narrativas que complexificam a relação forma e tema.

Ao centro do círculo, uma cruz o divide em quatro etapas. A linha horizontal separa o mundo do vivo e o mundo dos mortos. Chamada Kalunga, ela também é uma representação do mar como um grande cemitério a conectar mundos. O cosmograma bakongo, círculo dividido por uma cruz (anterior à chegada do cristianismo nesta região), pensa a existência humana como um grande ciclo dividido em quatro etapas, integrando o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, divididos pela linha de Kalunga. A criação do mundo, a vida humana e os grandes processos sociais são explicados através deste cosmograma, que funciona como uma grande metáfora do ciclo vital (MAGALHÃES, 2018).

Um defeito de cor percorre quase um século de história da escravidão do Brasil. E não nos parece gratuita a sua extensão. As quase mil páginas do romance, que é um dos elementos que remetem ao fôlego épico da narrativa, parecem ser mesmo a tentativa de se construir um mundo com seus próprios ciclos norteadores, à medida que preenche as lacunas de uma memória que nos foi roubada e devolve agência a sujeitos históricos subalternizados e invisibilizados, tanto nas páginas da história quanto da literatura.

Para Fabiana Carneiro (2017, p.25), a narrativa literária do romance serve de suplemento à historiográfica e, neste movimento, questiona a falta de registros escritos sobre “as experiências das mulheres negras ao longo do século XIX”. Em sua tese de doutorado, ela compara a narração do episódio da Revolta do Malês, escrita pelo historiador João José Reis, com a que está no romance de Ana Maria Gonçalves. A análise comparativa revela que o romance se apresenta como edição e rasura do texto do historiador, ao colocar a mulher negra como agente ativa e narradora da revolta (CARNEIRO, 2017, p.47-48).

Na acepção derrideana, o suplemento opera como um acréscimo que vem suprir uma falta, neste caso, constituinte do discurso histórico que, como linguagem, funciona a partir de uma lógica de substituições num jogo caracterizado pela ausência de um significado transcendental (isto é, de uma origem ou possibilidade – almejada por Luckács – de totalização). A comparação entre o romance e o texto de Reis evidenciou que à História possível – uma História descontínua que manipula a noção de acaso em sua metodologia – o livro viria acrescentar algo. (CARNEIRO, 2017, p. 72).

Neste sentido, em *Um defeito de cor* há a mobilização das arestas da ficção e da história para confrontar um arquivo apagado da literatura brasileira, dando voz e existência humana a uma personagem que passa pela experiência da escravidão, sendo que a voz da narradora é caminho para que outras vozes e experiências marginalizadas ganhem projeção. Segundo Fernanda Miranda (2019, p.223),

O romance de Gonçalves organiza no universo discursivo a perspectiva do confronto à manutenção desse sistema de dominação, porque retira os sujeitos negros escravizados da órbita do silêncio, restituindo, na ficção, nomes, cotidiano, pertencimento afetivos, planos insurretos, organização coletiva,

genealogia etc; retira-os, portanto, dos emparedamentos da representação colonial e se aproxima mais do real histórico ao lhes conferir agência, determinação e devir, fraturando a razão escravocrata, para a qual estes homens, mulheres e suas culturas e pensamentos eram considerados coisa, sem racionalidade.

Olhar para o universo discursivo do romance e os elementos por ele congregados a partir da encruzilhada nos tira da lógica colonial do binarismo e nos leva a compreender a potência das diversas intersecções encontradas ali. Atuando na construção de um mundo possível para a agência negra, o romance de Ana Maria Gonçalves maneja e estrutura códigos e elementos culturais diversos da cultura brasileira. Se o movimento da narrativa que nos leva de Kehinde a sinhá Luísa nos assusta em um primeiro momento, um olhar atento nos ajuda a desvelar as múltiplas facetas do colonialismo e da colonialidade, mas também a almejar sua superação. É que olhar para a encruzilhada implica olhar para dois pontos importantes: 1^a- o ponto exato de intersecção de suas arestas, onde reside o entre-lugar, espaço que foge a essencialismos ideológicos; 2^a - as suas contradições. Se com as pontas dos dedos desfolharmos esta palavra e tocarmos o seu sumo, vamos encontrar a (com-tradição) – que mantém a sonoridade e o significado da palavra (contradição – implicando conflito/oposição), mas, por causa da preposição (com), somos levados a acessar, por outro lado, o sentido da mistura de tradições que se juntam, se cruzam, perpassam umas às outras e formam o entre-lugar, ou seja, com este conceito de com-tradições, conseguimos abarcar os dois pontos cruciais que definem uma encruzilhada. Para levarmos adiante esta ideia, é necessário darmos atenção ao fato de que nem sempre o encontro de tradições é harmônico, nem sempre há paridade entre elas.

Neste caso, o conflito se apresenta como uma categoria importante para compreendermos essas relações que se dão na encruzilhada, pois toda relação pressupõe um nível de conflito, e ele é transformador, à medida que possui uma capacidade de modificar, acomodar e fazer com que esta junção de forças crie algo novo. Desta forma, o conflito pressupõe negociações e disputas por espaço, por significado e por valor. Ele é, então, a força motriz que levará este encontro de tradições a criar ora uma sobreposição, ora uma justaposição, ora um movimento mais forte de uma tradição que se impõe sobre a outra, ora outra que resiste. Por isso, não é possível definirmos, exatamente, o que é este entre-lugar da encruzilhada, pois ele possui um grau de imprevisibilidade.

Como se trata de relações orgânicas, não podemos prever o resultado das combinações que se dão em seu âmago. Não existe uma dinâmica única, porque o entrelugar é construído neste embate de conflitos de tradições que se dão no nível pessoal, social e fazem sentido para um determinado contexto em uma determinada conjuntura. No caso do romance, kehinde

emerge de uma encruzilhada. Ela é um sujeito do entre-lugar. Considerando o histórico racista e excludente do Brasil e, por extensão, do cânone literário, não é de se estranhar que *Um defeito de cor*, como afirmou Zilá Bernd (2013), seja a primeira obra a conceder voz a uma personagem, mulher, que passou pela experiência da escravidão. Dentro desta tradição de silenciamento, negação e apagamento de existências negras simbólica e ficcional dignas, Kehinde precisou criar o seu próprio mundo, um no qual a sua existência fosse possível.

O resultado desta criação foi um mundo em com-tradições, porque a personagem narradora está em constante negociação para sobreviver dentro do sistema no qual o seu mundo está engendrado, a colonização, diferentemente, por exemplo, do personagem Paulo Honório, do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, que transita de um mundo que se curva à sua vontade para, ao final do romance, um mundo à sua revelia. Esta é a leitura apresentada por João Luiz Lafetá (2001): no início do romance, Paulo Honório, concentrado sobre si mesmo, é um homem empreendedor, obstinado e dominador que não cede diante dos fracassos e toma posse do que estiver pela frente. Ele concebe um plano e o executa. Todos se curvam à sua vontade. Para Lafetá, ele representa a modernidade que adentra o sertão do Brasil e a construção da burguesia:

Compreendemos então o que Paulo Honório representa e compreendemos a velocidade da narrativa. [...]O elemento novo, que chega trazendo estradas, máquinas, eletricidade, apuradas técnicas de pecuária e agricultura, impõe-se e domina. Paulo Honório traz a força de tempos novos que surgem, vencendo a inércia e quebrando obstáculos. Pernas contra automóveis. Daí o torvelinho em que, desde o começo, fomos apanhados. [...] Paulo Honório representa a modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador. “A construção de um burguês: eis o conteúdo da primeira parte de *São Bernardo*”, observou com acerto Carlos Nelson Coutinho (LAFETÁ, 2001, p.199).

Objetivo, enérgico, segundo o crítico, ele cobre todos os personagens com a sua força, sua ação e é movido por um “sentimento de propriedade”. Dessa forma, a objetividade do personagem permite que ele tome posse de *São Bernardo* e, depois, consiga se casar com Madalena. A ação, a energia, a objetividade, o dinamismo, a capacidade transformadora e o sentimento de propriedade fazem com que Paulo Honório se assemelhe a um dínamo, gerador da energia do romance, responsável por arrebatar tudo e modificar as relações globais do mundo de *São Bernardo* (LAFETÁ, 2019).

Ação transformadora, velocidade enérgica, posse total: aí estão três características e três ideias da burguesia. O herói de *São Bernardo* os possui

em alto grau e os imprime a fundo na tessitura da narrativa. A objetividade do romance nasce da postura do narrador face ao mundo: ele nada problematiza, de nada duvida, em ponto algum vacila. Tudo que importa é possuir e dirigir o mundo. Para tanto, ele conhece os meios. E não pensa sobre eles: aplica-os. (LAFETÁ, 2001, p. 200)

Entretanto, seguindo a leitura de Lafetá (2001), a força desse dínamo tem um limite, ela não pode existir para sempre e sua destruição é sempre possível, pelo próprio esgotamento de sua matéria. Em seu interior, há contradições que podem emperrar o dínamo, pois as relações não são harmônicas. É o que acontece, por exemplo, nessa leitura, quando o personagem se casa com Madalena. Ela não se sujeita à sua vontade e se suicida. Isso tira o governo que Paulo Honório tinha do mundo. Ele que, no início da narrativa, se movia por um mundo objetivo que se curvava à sua vontade. Ao final, terá que lidar com o gosto amargo de um mundo à revelia. E o romance termina sendo, segundo Lafetá (2001), a tentativa desse personagem de encontrar o sentido perdido, que será o final trágico com a solidão.

Diferentemente de Paulo Honório, apesar de articular as arestas da narrativa, o mundo da personagem Kehinde não é um mundo que se curva à sua vontade e também não é um mundo que se torna à sua revelia. Isso porque o mundo dela constrói-se a partir do confronto com as forças do sistema colonial e, neste confronto, ela tem a capacidade de fazer negociações que a permitem resistir até o final. Paulo Honório só tem o domínio do mundo enquanto ele representa, em suas ações, o sistema no qual está inserido, o capitalismo nascente que adentra o sertão: “ação transformadora, velocidade enérgica, posse total” (LAFETÁ, 2001, p.200). Ele domina o mundo a partir do domínio dos meios e das técnicas deste capitalismo, ou seja, existe uma consonância entre ele e o sistema que, quando quebrada, leva o personagem à derrota.

Inserido no contexto da escravidão, atua sobre o mundo que a personagem Kehinde constrói a força colonial, contra a qual ela luta e com a qual, para continuar existindo, ela faz negociações, o que resulta, como dissemos, nas inúmeras com-tradições do romance. É com certa surpresa que lemos que, ao retornar a África, a narradora passa a fazer parte do comércio de armas: “Era vender armas ou vender escravos, e a segunda hipótese nunca foi considerada” (GONÇALVES, 2019, p.776). Apesar de sua justificativa, essas armas eram utilizadas para capturar pessoas e escravizá-las.

Às vezes eu ficava um pouco constrangida por me relacionar com mercadores de escravos, mas logo esquecia, já que aquele não era problema meu. Eu não conseguiria resolvê-lo mesmo se quisesse, e também não poderia ficar com muitos escrúpulos depois de fornecer armas para o rei Guezo, sabendo que seriam usadas em guerras que fariam escravos, quase todos mandados para o Brasil. Muitas vezes vi passar os exércitos tribais ou os reais, indo para as guerras ou voltando delas. Se eu não vendesse as armas, outras pessoas venderiam e as guerras iam continuar existindo, como sempre tinham existido.

Eu só não tinha coragem de comprar e vender gente, porque já tinha sentido na pele como era passar por tal situação, embora muitos retornados fizessem isso sem remorso algum. Mas o comércio com armas, que só era menos lucrativo que o de escravos, eu e o John fizemos por um bom tempo, enquanto buscávamos outros tipos de negócio. (GONÇALVES, 2019, p. 771).

Quando, por exemplo, Kehinde chega ao Brasil, ela se recusa a ser batizada e a receber um novo nome, mais tarde, em África, depois de décadas vivendo no Brasil, ela se recusa a colocar nomes africanos em seus filhos gêmeos nascidos na África.

Mas eu não queria dar nomes africanos para meus filhos, pois gostava mais dos nomes brasileiros, achava bonito o modo de dizer. Isso também contradizia o que eu pensava antes, quando não quis ser batizada para conservar meu nome africano, usando o nome brasileiro somente quando me convinha. Mas naquele momento, vendo a situação em Uidá e, pelo jeito, em vários lugares da África, um nome brasileiro seria muito mais valioso para meus filhos. Eu também ainda pensava em talvez voltar para o Brasil, e os nomes facilitariam a vida deles, não seriam tão diferentes, apesar de nascidos em África. O John concordou, depois de discutirmos se não seria melhor pôr nomes ingleses, e acabamos nos decidindo por Maria Clara, em homenagem à sinhazinha, como ela tinha feito comigo, e João, em homenagem ao John e também ao padre Heinz. (GONÇALVES, 2019, p.766-767).

Até mesmo a personagem reconhece, nesta atitude, uma contradição. É interessante porque, nas ambivalências dela, nós encontramos um caminho conflituoso de conexão com Kehinde. Ávidos por sistemas e figuras heroicas de representação nos quais possamos nos apoiar, enquanto sujeitos marginalizados, não encontramos nela, é certo, uma existência linear. Ela é cheia de nuances e rasuras, sofridas no embate com as forças coloniais. A princípio, isso nos choca, nos repele da tentativa de tentar compreender as suas inúmeras com-tradições, o que é compreensível, pois, em geral, segundo o José Amélio Pinheiro²⁰, “um sujeito quando fala de si restringe a linguagem a estereótipos em que a alteridade é reduzida a elementos de fixidez”. Kehinde, por sua vez, faz o caminho oposto, ela expõe os seus cortes, aqueles que, normalmente, não queremos ver, pois isso pode nos fragilizar enquanto comunidade²¹. Para Fanon (2008), o racismo nos obrigada, a nós pessoas negras, à utilização de máscaras brancas para nos humanizarmos. Com essas máscaras, somos cerceados de o direito de vermos a nós mesmos. E é somente por este meio que conseguimos utilizar a primeira pessoa do singular. Na ginga espiralada do romance *Um defeito de cor*, no mundo que constrói para si, Kehinde joga com as máscaras e, a despeito delas, nas fraturas, vemos uma personagem-poliédrica. À revelia de um sistema literário canônico e uma sociedade que não permite à mulher preta complexidade,

²⁰ Pesquisador e docente no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Ele disse isso em entrevista ao canal do Youtube Fronteira Z.

²¹ Ibidem.

a personagem de *Um defeito de cor* encontra sua humanidade em suas com-tradições (o que é senão um jogo de máscaras?), no que há de mais abstruso das relações identitárias.

Voltando ao romance *São Bernardo*, Paulo Honório ou está totalmente no domínio da situação ou ele sucumbe completamente. Este personagem não consegue lidar com um universo no qual ele precisa sobreviver. Ao contrário dele, Kehinde tem que sobreviver. E a sobrevivência lhe obriga a ocupar um lugar de negociação. É interessante porque, visto deste lado, o romance *Um defeito de cor* nos faz ver a fragilidade do patriarcado. Paulo Honório ou ganha ou perde. Quando o poder é retirado dele, a partir da figura da Madalena, não lhe resta nada. Diante do conflito, ele sucumbe. E isso se explica pela própria fragilidade do sistema que ele representa. Kehinde, por sua vez, ganha relevo a partir do conflito. O conflito fundamenta a sua existência e a resistência exercida, cotidianamente, há séculos, pelas comunidades racializadas, que se reinventam cotidianamente.

CONTINUAÇÕES

Um outro olhar, um outro tempo, um tempo curvo...

Das vicissitudes da literatura e da história, emerge uma heroína negra no romance *Um defeito de cor*, rompendo, com seu relato de quase mil páginas, a lógica racial, de gênero e temporal do capital. Entre passos apressados – paralelos - dos ponteiros/hastes dos relógios, o suspiro dos microcontos, o olhar ágil e sucinto dos cronistas, as frases de efeito do Instagram, as manchetes sensacionalistas dos jornais, as construções caóticas do discurso das fake News e o lusco-fusco constante dos celulares nas palmas de nossas mãos, a obra de Ana Maria Gonçalves nos convida a sentar na roda e a voltar no tempo, um tempo longo que, a princípio, apresenta-se com uma linearidade: inicia-se em 1810, quando a personagem narradora tinha por volta de seis ou sete anos, e percorre o caminho do século, quase oitenta anos.

Existe um tempo aparente no romance, desenhado na superfície, aquele a que Delgado (2018, p.79) disse apontar para uma imobilidade, cuja mão condutora segue a “lógica que proíbe qualquer distorção, mesmo as meramente figurativas”. O tempo aparente do romance pode encerrar a crítica na afirmação de que “a ausência de alternativas formais à narração linear, em livro tão volumoso, acaba por gerar repetições maçantes, cujo trabalho de reiteração de componentes da trama constrange o romance a sua invariância”. Entretanto, *Um defeito de cor* nos impele a um outro olhar, um outro tempo, um tempo curvo... que se forja na encruzilhada. Existe um tempo aparente e existe um tempo ábdito que o atravessa.

Princípio dinâmico e organizador da narrativa, Kehinde constrói um mundo no qual ela possa existir, contrariando as expectativas de vida de uma mulher africana que passa pela experiência da escravidão e séculos de silenciamento na literatura. Este mundo, tal qual um cosmograma, é tomado por um sopro de fôlego épico, na tentativa de dar vazão a busca por uma totalidade irrealizável: ela não tem uma Ítaca à qual retornar e, no raiar da Aurora, não encontrará o seu Telêmaco para ninar. Apesar da força colonial que incide sobre o mundo dela, a personagem tem o poder de articular os fios do enredo e criar vias de existência. Ela emerge da encruzilhada e dita suas arestas, onde encontraremos, interseccionados, os personagens que a circudam, a história, a ficção, os espaços, as construções culturais e simbólicas.

Destes cruzamentos, há um tempo irradiando uma força em espiral, sugerindo que “as repetições maçantes” são, na verdade, anteface que disfarça a linha curvilínea da memória, avessa à ideia de progresso à qual se alinhou a noção de tempo da industrialização e do

capitalismo. É um ir e vir próprio do tempo em espiral, com os quais contam o mundo tradições racializadas, os iorubás e os aymarás, por exemplo, para quem os temas sempre retornam, mas diferentes. A memória, nos ensina Cusicanqui (2011, p.55-56) é um movimento em espiral, que se reativa, se reelabora e ressignifica. Desta forma, o passado e o futuro estão integrados no presente, não há pré e nem pós.

Primeiro, o tempo é antologia, depois cronologia e progressão, nos ensinou Leda Maria Martins (2021, p.21) na *Performance do tempo espiralar*, chamando nossa atenção para o fato de que “todas manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem”. Assim, na linearidade do romance *Um defeito de cor*, o olhar míope para um tempo que se impõe, um tempo único, hostil à gíngua memorialística da ancestralidade, esta “perenemente transcrita, reincorporada e restituída nas cadências de sua alteridade, inscritas sob o signo da reminiscência e da presença nas curvilíneas espirais do tempo. Um saber, uma sapiência”. (MARTINS, 2021, 213). Nos interstícios das encruzilhadas do romance, um outro olhar, um outro tempo, um tempo curvo: futuro-presente-passado-presente-futuro-passado...

É somente no arruaçar do tempo que: Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje²²

²² Provérbio iorubá que prefacia o último capítulo do romance *Um defeito de cor*.

REFERÊNCIAS

BERND, Zilá. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de Um defeito de Cor, de Ana Maria Gonçalves”. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.40, jul./dez.2012, p.29-42.

BHABHA, Homi K. **o local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAUER, Jussara Falek. O outro em Lacan: conseqüências clínicas. *Psicol. USP* [online]. 1994, vol.5, n.1-2 [citado 2023-02-09], pp. 309-333 . Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771994000100020&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1678-5177.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2009.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 1972.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2010.

CORRÊA, M. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*. v.6/7. 2010, p 35–50. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1860>

CÔRTEZ, Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo. **Viver na fronteira: a consciência da intelectual diaspórica em Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, UFMG, 2010.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores - 1a ed. - Buenos Aires : Tinta Limón, 2010.**

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 11. Brasília, 2001, pp. 3-17.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26, Brasília, jul./dez. 2005, p. 13-7.

DELGADO, G.E. Representando a resistência negra no Brasil: originalidade e limites de Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. *Aletria*. Belo Horizonte, v.28, n. 4, p.65-85, 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Na cartografia do romance afro-brasileiro**, Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. In ROCHA, Enilce Albergaria et alii (Orgs.) *Culturas e diásporas africanas*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009. Republicado em TORNQUIST, Carmen Suzana et alii (Orgs.) *Leituras da resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador/BA: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Lígia Fonseca. **Com a palavra, Luiz Gama**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, p. 199-203.

FILHO, Domício Proença. **A trajetória do negro na literatura**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Negro brasileiro negro, n. 25, p. 159-77, 2004.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM, 2001.

GINZBURG, Jaime. “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. In: Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), p. 199-221.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.

JÚNIOR, David Arrigucci. A teoria da narrativa: posição do narrador. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, 31 (57): 9-43, set. 1998.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In.: RAMOS, Graciliano. São Bernardo. 58 ed. Posfácio de João Luiz Lafetá. Rio de Janeiro, 1992, p. 189-213.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins. Fontes, 2003.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2004.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário do jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras: Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, Santa Maria, UFSM, n. 26, jun. 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MIRANDA, Fernanda R. de e OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de. **Ana Maria Gonçalves: Cartografia Crítica**. Brasília: Edições Carolina, 2020.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

Reis, Maria Firmina. **Úrsula**. 1ª edição. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2018.

SANTIAGO, Silviano. “**O entre-lugar do discurso latino-americano**” (1971) em Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. RAMALHO, Christina Bielinski. **História da Epopeia Brasileira: teoria, críticas e percurso**. 1.ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. V.1. 352p.

SILVA, Fabiana Carneiro da. **Tensões do pensamento nacional no diálogo crítico entre Roberto Schwarz e Silviano Santiago**. 2012. Dissertação (mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Acesso em:2023-02-01.

SILVA, Fabiana Carneiro da. **Maternidade Negra em Um defeito de cor: História, corpo e nacionalismo como questões literárias**. 2017. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SILVA, Fabiana Carneiro da. **Uminíbu** - Maternidade negra em Um defeito de cor. Salvador: Edufba. 2019.

SILVA, Fabiana Carneiro. Maternidade negra em Um defeito de cor: a representação literária como disrupção do nacionalismo Fabiana Carneiro da Silva1 – 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. P. 73-102.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante e MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. O Eu e o Outro no mito freudiano da fundação da cultura. *Psicol. rev. (Belo Horizonte)* [online]. 2013, vol.19, n.2 [citado 2023-02-09], pp. 187-202 . Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682013000200004&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1677-1168. <http://dx.doi.org/DOI-10.5752/P.1678-9563.2013v19n2p187>.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2a ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

WERNECK, Jurema. De Ialodês e feministas. **Nouvelles Questions Féministes** – Revue Internationale Francophone, v. 24, n. 2, 2005. Disponível em: <http://mulheresrebeldes.blogspot.com/2008/10/de-ialods-e-feministas.html> Acesso em: 20 jan. 2022.

» <http://mulheresrebeldes.blogspot.com/2008/10/de-ialods-e-feministas.html>