



Universidade Federal  
de São João del-Rei



**Carolina Cândido Torres**

*Um defeito de cor: encruzilhadas narrativas*

PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

São João del-Rei

Dezembro de 2018

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da  
Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Teoria Literária e Crítica da Cultura

**Linha de pesquisa:** Literatura e Memória Cultural

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Eliana da Conceição Tolentino

Carolina Cândido Torres

*Um defeito de cor: encruzilhadas narrativas*

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eliana da Conceição Tolentino– UFSJ (Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Aline Alves Arruda (IFMG-Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais, campus Betim)

---

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca (UFSJ)

---

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira (UFSJ) Coordenador do Programa de Pós Graduação/Mestrado em Letras

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: TEORIA LITERÁRIA E  
CRÍTICA DA CULTURA

Dezembro 2018

A todas as famílias que sofreram com os “ríozinhos de sangue”  
derramados injustamente.

## AGRADECIMENTOS

Meu pai, Júlio, é a primeira pessoa que preciso nomear, sou imensamente grata por todos os gestos de cuidado que me oferece e, sobretudo, por sempre me apoiar e incentivar na vida acadêmica. A todo o momento esteve ao meu lado, dando-me forças para continuar a caminhada.

À minha irmã Paula que ocupa um espaço maternal em minha vida e que me ampara como ninguém, que me ouviu e me acalmou nos momentos mais aflitivos da pesquisa.

À minha mãe Silmara pelo exemplo de garra, de força, e por sempre me incentivar a correr atrás dos meus objetivos mostrando-me que eu posso ser capaz de encarar novos desafios. Obrigada pela vida e por todo amor dedicado.

À minha vó Ana por ter possibilitado muita coisa em minha vida, por sempre ser a maior provedora em nossa família e por ter me ensinado a importância de ser forte.

Meu agradecimento em especial à professora Eliana da Conceição Tolentino que na função de minha orientadora permitiu que o meu caminhar acadêmico fosse da forma mais humana possível, me auxiliando sempre com respeito e consideração. Gratidão por tudo que fizeste por mim, por confiar no trabalho que fiz, enfim, por ter me passado ensinamentos que tanto contribuíram para o meu desenvolvimento enquanto pesquisadora e ser humano.

Ao Promel- Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del- Rei pela possibilidade de desenvolver essa pesquisa. Agradeço a todos profissionais envolvidos, principalmente, os professores que muito contribuíram para o meu desenvolvimento teórico-crítico em Literatura. Ao professor Anderson Bastos Martins, em especial, por ter sido tão importante em etapas decisivas da pesquisa.

A UFSJ pelo financiamento de doze meses com a bolsa de estudo, que, sem dúvida, fez toda a diferença na dedicação da pesquisa.

Aos colegas da turma que se tornaram amigos. Agradeço pela convivência acadêmica que proporcionou inúmeras discussões que contribuíram para o meu desenvolvimento crítico, além de termos compartilhado momentos de muita alegria, sobretudo, àqueles nas mesas de buteco de São João. Telmx, Dirceu e Reinaldo, em especial, à minha gratidão por terem me ajudado em vários momentos, os ensinamentos que vocês me passaram foram fundamentais para o meu caminhar.

À Iza Condé que foi umas das melhores surpresas que o mestrado me reservou, a minha enorme gratidão por ter sido tão companheira na minha trajetória, por ter compartilhado comigo as alegrias e angústias da pesquisa, pelas orientações e ensinamentos e por todo gesto de amizade.

Aos meus tios Josué e Cristina pelo apoio constante em minha vida e, sobretudo, pelo auxílio financeiro no momento em que não tive a bolsa, essa ajuda possibilitou a minha estadia em São João del-Rei, possibilitou que eu chegasse até aqui, sou eternamente grata.

Ao meu tio Marcelo pelo apoio nos anos de minha formação educacional.

À minha prima Luisa por ser referência em minha vida profissional, pelo exemplo de dedicação e sucesso. A minha gratidão também pelo apoio e orientações na vida acadêmica.

À Camila Avelar pela amizade incondicional, por sempre estar comigo e me apoiar nos momentos difíceis. Gratidão por ser tão importante em minha vida, por ser essa irmã que a vida me presenteou.

Aos professores da banca que contribuirão significativamente para o meu crescimento enquanto pesquisadora.

A todos aqueles que estiverem envolvidos comigo nessa jornada, que me desejaram força, me apoiaram e torceram por mim.

## RESUMO

Esta dissertação analisa a obra *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, a partir dos aspectos formais do texto, com intuito de verificar as desconstruções que ele provoca em relação à tradição literária. A pesquisa teve como suporte a metodologia bibliográfica; para isso, utilizamos como base crítica e literária textos que abordam o tema considerado, analisando suas referências, comparando-as, para, então, fundamentarmos o trabalho. Em um primeiro momento, a pesquisa se voltou para a contextualização do corpo negro no mundo, a busca de sua significação e o processo de obliteração que sofreu. Ainda nessa etapa, o prólogo e o foco narrativo do romance foram discutidos para apreendermos a configuração enunciativa que eles ensejam. No segundo momento, realizamos problematizações em relação à estrutura da metaficção Históricográfica (Linda Hutcheon, 1991), da qual o romance de Gonçalves se aproxima consideravelmente. Objetivamos, assim, questionar as noções de referência que a obra apresenta, pois consideramos que há uma problematização mimética inserida na narrativa. Investigar, portanto, a construção simbólica da realidade no romance. Por fim, a representação da subjetividade da protagonista também foi analisada com o propósito de compreendermos o pressuposto pós-moderno da identidade fragmentária.

**Palavras-chaves:** literatura brasileira; *Um defeito de cor*; Ana Maria Gonçalves; linguagem; metaficção historiográfica.

## ABSTRACT

This Master's thesis aims a study of the text aspects of the novel *Um defeito de cor* (2006), by Ana Maria Gonçalves, in order to verify the deconstruction elements that the text provokes in relation to the historical novel. As a first step, the research was carried out with the contextualization of the "black body" in the world, the search for that body's meaning and the process of obliteration suffered by that body. At that stage, it was also discussed the novel's prologue and point of view to grasp the perspective issues they provide. In the second stage, it was presented issues related to the historiographic metafiction we consider it is an aspect of Gonçalves' novel, so that, we aimed to detect the notions of reference that the novel presents, seeking to highlight the narrative aspects that the author uses in the composition of the text when she suggests historical references, History facts. Finally, the representation of the protagonist's subjectivity was also discussed in order to understand the presupposition of fragmentary identity. The research was supported by the bibliographical methodology and we used as references the studies and theoretical conceptions developed by Frantz Fanon, Oscar Tacca, Gérard Genette to the first chapter. The second chapter was based on the contributions of Linda Hutcheon specially, and also on Hayden White and György Lukács.

**Keywords:** Um defeito de cor; Ana Maria Gonçalves; historiographic metafiction; narrator; fiction; artifice; path; History.



Ou seja, eles tinham dúvida se nós éramos humanos e se podíamos ser admitidos como católicos, se conseguiríamos pensar o suficiente para entender o que significava tal privilégio. Eu achava que era só no Brasil que os pretos tinham que pedir dispensa do defeito de cor para serem padres, mas vi que não, que em África também era assim. Aliás, em África, defeituosos deviam ser os brancos, já que aquela era a nossa terra e éramos em maior número. O que pensei naquela hora, mas não disse, foi que me sentia muito mais gente, muito mais perfeita e vencedora que o padre. Não tenho defeito algum e, talvez para mim, ser preta foi e é uma grande qualidade, pois se fosse branca não teria me esforçado tanto para provar do que sou capaz, a vida não teria exigido tanto esforço e recompensado com tanto êxito. Eu me sinto muito mais orgulhosa de ter nascido Kehinde[..]

Ana Maria Gonçalves

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1 CORPO E <i>CORPUS</i> NEGRO: UMA DISCUSSÃO NECESSÁRIA .....	16
1.1 “Literatura: zona litigiosa, de conflito” .....	16
1.2 Apagamento do corpo negro .....	20
1.2.1 <i>Um defeito de cor</i> .....	26
1.2.2 Serendipidade: um <i>convite</i> à problematizações.....	31
1.3 Foco narrativo: cruzamento de vozes .....	47
2 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: PROBLEMATIZAÇÕES REFERENCIAIS .....	63
2.1 A relação do discurso histórico e o literário.....	63
2.1 Referencialidade da linguagem .....	73
2.3 Des(construindo) Kehinde: sujeito e representação .....	83
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	94
4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	97

## INTRODUÇÃO

trasmutá:  
 em nome do cais  
 do trilho  
 e do espírito banzo  
 ele me disse sim  
 disse sem senão  
 era a gira da vez  
 em nome do capataz  
 do grilho  
 e do espírito claustro  
 ele temeu que sim  
 ele disse: não!  
 palenque, QUILOMBO em vez  
 Tatiana Nascimento

O processo de entendimento do conceito de alteridade no âmbito literário foi longo. A leitura teórica, sobretudo a partir dos Estudos Culturais, foi importante nesse processo, porém não foi exatamente por meio das reflexões críticas que a minha compreensão aconteceu. O entendimento se deu na prática, no momento em que eu mergulhei nas obras literárias e passei a questionar a forma como os narradores falavam. Esse foi o caminho seguido até o momento em que cheguei a *Um defeito de cor*. A minha busca por um objeto de reflexão para o mestrado foi tão importante na trajetória do trabalho quanto o próprio desenvolvimento dele. O meu desejo era poder definir um romance a partir do qual fosse possível desenvolver um trabalho crítico que contribuísse para academia, para teoria literária, mas que, sobretudo, colaborasse para a discussão da desigualdade social no Brasil.

*Um defeito de cor* me levou à descoberta de um universo que eu desconhecia, aliás, que não me atrevia a entrar, que sabia da existência, mas sempre procurava deixar para os outros. A questão racial me incomodava, me fazia pensar, mas não considerava que eu pudesse contribuir significativamente para a discussão. Porém, a partir do momento em que li a cena inicial do romance, o assassinato da mãe e do irmão da protagonista, fui percebendo que aquilo me tocava de tal forma que eu não poderia ficar indiferente; tarde demais, já estava completamente envolvida pela narrativa. O contato que tive com a obra me fez perceber que a questão racial era muito mais séria do que

pensava, que as informações superficiais e sensacionalistas que a mídia nos oferece sobre o negro pouco apresenta sobre a real condição desses sujeitos. Foi através das palavras de Kehinde que o universo violento e de exclusão contra os negros se descortinou para mim.

À medida que a leitura avançava, tive acesso a situações que marcaram o contexto escravocrata afro-brasileiro no século XIX, inserido num cenário ainda maior dessa escravização da comunidade negra, existente desde o século XVI. Dessa forma, a narrativa foi me apresentando essa condição a que os negros foram submetidos entre África e Brasil de uma forma com a qual ainda não tinha me deparado, nem na minha formação enquanto estudante durante os ensinamentos básico e médio, História do Brasil, nem através da literatura, pois não tinha lido romance que me apresentasse a perspectiva racial como em *Um defeito de Cor*. Foi um verdadeiro choque; diante determinadas passagens, o choro foi inevitável, não teve como não me sentir tocada pelo sofrimento alheio; foi justamente nesses momentos que comecei a pensar que entendia a significação da alteridade.

O tema abordado na obra de Ana Maria Gonçalves fez com que eu iniciasse uma pesquisa a respeito do universo e corpo negro, partindo para leituras que me introduziram acerca da constituição e significação desses sujeitos no mundo. A partir desse início, o trabalho foi ganhando consistência e, posteriormente, definimos a chave de leitura na discussão do romance. Nessa primeira etapa, busquei referências que me orientassem não somente na investigação do contexto histórico, mas também que me indicassem a conjuntura simbólica da obliteração do negro na humanidade. Frantz Fanon foi fundamental para isso; as reflexões críticas do martiniquenho construíram a minha visão sobre os aspectos psíquicos que devem ser considerados ao se discutir o corpo negro; assim, pude compreender melhor as implicações às quais tal corpo foi submetido, especialmente, as decorrentes dos processos coloniais. Com essa base e outras leituras teóricas, pude perceber o quanto há de desconhecimento quando o assunto é cor.

Vários pontos da história do negro precisam ser desconstruídos; suas especificidades continuam sendo negligenciadas e, como consequência, vemos versões totalizadas que se tornam insuficientes para um debate racial eficaz. Cabe, por exemplo, entender que a escravidão não é o lugar de origem das pessoas negras e que precisamos

exercitar a capacidade de imaginar esse passado também a partir do sentimento e da experiência da liberdade. Categorizar o termo escravo ao sujeito negro é um dos maiores equívocos que se pode cometer ao referenciarmos a eles, pois a submissão do regime escravista foi uma etapa na história desse povo, mas não constitui a significação do seu corpo.

Achille Mbembe, filósofo da República dos Camarões, é outra referência que se fez necessária para a minha introdução na busca pelo entendimento constitucional do negro. A partir da leitura de *Crítica da razão negra*, publicado recentemente no Brasil pela n-1 edições, pude iniciar o entendimento sobre a genealogia do racismo na modernidade. Por meio da perspectiva econômica, o filósofo camaronês apresenta a tese de que o neoliberalismo é uma reedição da escravização moderna, tendo como início da sua reflexão crítica a apresentação do modo como, nos séculos iniciais, a exploração do negro se deu. Nesse processo, fala sobre a objetificação que sofreram esses corpos e de como, a partir de um imaginário ocidental, várias concepções de apagamento foram construídas em torno desse (não)corpo:

[...] o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. Sendo o rincão mais “civilizado” do mundo, só o Ocidente foi capaz de inventar um “direito das gentes”. Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço público de reciprocidade do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano dotado de direito civis e políticos, permitindo-lhe exercer seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão pertencente ao gênero humano e, enquanto tal, interessado por tudo que é humano. Só ele codificou uma gama de costumes aceitos por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos da conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo. O Resto - figura, se tanto, do dessemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da existência objetificada. A África, de um modo geral, e o negro, em particular, eram apresentados como os símbolos acabados dessa vida vegetal e limitada. Figura excedente em relação a qualquer figura e, portanto, fundamentalmente infigurável, o negro em particular era o exemplo consumado desse ser-outro, vigorosamente forjado pelo vazio, e cujo negativo havia penetrado todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo. (MBEMBE, Achille, 2018, p 29, 30).

Como se viu, a discussão sobre o sujeito negro exige desconstruções, inclusive epistêmicas, pois a própria estrutura das referências de conhecimento que nos foi

imposta precisa ser problematizada. Os desdobramentos dos processos de objetificação e exploração a que os negros foram submetidos necessitam de uma investigação que não seja superficial, para que possamos compreender os elementos que consolidaram o racismo na sociedade. *Um defeito de cor* também me levou a buscar esses fenômenos e foi nesse movimento que consegui entender o meu papel, enquanto mulher branca, pertencente à classe média, na construção de uma pesquisa sobre sujeitos que não possuíram as mesmas condições do lugar a que pertencem.

Na luta pelo combate ao racismo, a população branca tem o importante papel em deixar de negar os privilégios e a responsabilidade histórica que teve; esse gesto permite que a diferença seja reconhecida e não continuemos com o discurso que as oportunidades foram e são as mesmas. A branquitude também se descortinou para mim por meio da pesquisa; compreendi que, ao discutir o apagamento social e psíquico do negro, denunciavam-se as vantagens simbólicas e materiais postas na identidade branca; a discussão, portanto, precisa considerar que houve o processo de institucionalização de uma linhagem como normal, padrão e, seguindo essa lógica, outros grupos foram marcados como desvio.

Diferente do que pensava sobre a minha tímida colaboração na discussão pela igualdade racial, aprendi que todos temos lugar de fala e que quanto mais vozes se juntam, maiores são as chances de reparação e restituição, termos mebianos, da democracia. A discussão de Djamila Ribeiro sobre o conceito de lugar de fala foi importante para esse aprendizado, sobretudo para eu reconhecer a minha possibilidade crítica dentro de uma discussão que eu acreditava que não me cabia:

Assim entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas da sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados (RIBEIRO, Djamila, 2017, p. 86).

Essas des(construções) foram importantes para a minha introdução ao universo negro; não poderia partir para a escolha do recorte na pesquisa sem me ater a elas. A maneira como Ana Maria Gonçalves construiu o romance chamou-me atenção, a começar pelo texto apresentado no prólogo. No prefácio “Serendipidades”, somos

informados que a história que será narrada origina-se de um manuscrito encontrado na Bahia e que a interferência da escritora foi apenas na transcrição do documento. Além desse ponto, o foco narrativo também me intrigou, pois à medida que avançamos na leitura do romance, percebemos que se trata de um foco narrativo fragmentário, em que há polifonia. Essas problematizações, portanto, foram inseridas no primeiro capítulo.

No segundo capítulo, a partir das contribuições teóricas de Linda Hutcheon (1991), discutimos o romance a partir da metaficção historiográfica e problematizamos as noções tradicionais de representação das referências, tanto no discurso histórico quanto no literário. A linguagem de *Um defeito de cor* possibilitou que refletíssemos sobre o modo como a apreensão da realidade no romance foi tensionada, pois consideramos que a maneira como as inserções dos dados externos foram enredados à obra se diferencia da tradição realista. Além desse questionamento referencial, a representação da subjetividade da protagonista foi analisada com o objetivo de discutirmos fragmentação do sujeito.

Por fim, O título *Um defeito de cor: encruzilhada narrativa* foi dado primeiramente pelos cruzamentos que a obra oferece, sobretudo com respeito às referências, pois vimos que, ao construir o romance, Gonçalves realiza vários deslocamentos que provocam o efeito de indeterminação narrativa, configurada, justamente, pelos discursos e referências que se cruzam. Dessa forma, as informações não se confirmam, mas se entrecruzam. O segundo ponto na definição do título foi a significação semântica que o termo “encruzilhada” possui para a cultura africana; Leda Maria Martins sintetiza o sentido da palavra, a qual contribui como síntese dos fenômenos observados no romance:

A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador Exu é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Exu figura como veículo instaurador da própria narração. (MARTINS, Leda Maria, 1997, p.26).

## 1 CORPO E *CORPUS* NEGRO: UMA DISCUSSÃO NECESSÁRIA

E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infantis é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos) que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa.

(Lélia Gonzalez)

### 1.1 “Literatura: zona litigiosa, de conflitos”

Tem-se observado no cenário artístico-cultural brasileiro certa preocupação com algo que, por longo tempo, foi desconsiderado: a alteridade. O acesso à produção marcada pelo apontamento das diferenças possibilita analisar a potencialidade expressiva de um conteúdo que, durante longo período, foi obliterado pela normatização hegemônica. Além disso, podem-se levantar questões que atendem à demanda teórico-crítica pós-moderna em contemplar, simultaneamente, o estético e o político em suas discussões.

De modo sucinto, entendendo o termo alteridade como expressão da característica ou estado do que é outro, do que é diferente, nota-se um movimento, por parte de determinados artistas, em considerar o conceito no momento de criar suas performances. Dessa maneira, as manifestações são construídas com o intuito de abordar as perspectivas dos grupos marginalizados, anteriormente desconsideradas. Ademais, no momento em que os próprios sujeitos ex-cêntricos passam a produzir e dar voz aos seus pensamentos, a potencialidade da diferença ganha um viés extremamente significativo.

Pensando sobre a recepção desses “objetos” artísticos, a crítica também sentiu necessidade de se instrumentalizar em termos de alteridade. No campo literário, por exemplo, as categorias de análise das obras se expandiram, rompendo com paradigmas matriciais de valoração fundados pelo padrão estético eurocêntrico; passaram, assim, a



incluir elementos mais democráticos na discussão: nação e identidade nacional, colonialismo e pós-colonialismo, gênero e sexualidade, etnicidade, cultura popular e políticas indentitárias. Em “Disputas e Impasses no campo minado”<sup>1</sup>, Rita Terezinha Schmidt traça a mudança na perspectiva da produção e recepção literária e nos sugere que a literatura pode estar inserida numa “zona litigiosa, de conflitos”:

Um campo minado é uma zona litigiosa, de conflitos, precisamente porque se apresenta com valor estratégico para grupos que a disputam entre si. Para um grupo, trata-se de um lugar a ser defendido e preservado, para outro um lugar a ser conquistado. Nesse lugar, os sujeitos são determinados por um campo de forças que mantém, sem distensionar nem obliterar, uma alteridade sempre presente, diante e fora desses sujeitos, ancorada em outro lugar. Nesse campo a palavra de ordem é resistir (SCHMIDT, Rita Terezinha 1999, p. 159).

A partir dessa representação metafórica da autora, nota-se a “coexistência de posições crítico-tóricas pontuadas por divergências” na recepção literária e, como num campo minado, de um lado, existe a tendência conservadora de paradigmas e, do oposto, um grupo que procura alcançar espaço onde a diferença seja reconhecida e, sobretudo, considerada como um recurso de exploração discursivo-estético.

Desse modo, embora se reconheça que há resistência por parte de alguns críticos na atenção ao discurso das minorias, acredito que a abertura ao valor da alteridade seja um meio significativo na idealização e discussão literária. O questionamento de critérios normativos, estabelecidos pelo paradigma tradicional, nos leva, portanto, a novas formas interpretativas e, de maneira mais expansiva, abre possibilidades de uma desconstrução epistemológica ocidental. Schmidt indica o modo como a perspectiva significativa do “outro” contribui para isso:

[...] possibilitando levantar uma série de questionamentos sobre as práticas representacionais canônicas, redimensionando, com isso não somente o que recebemos e tomamos como nosso legado histórico, literário e cultural, mas, principalmente, os próprios valores de universidade e totalidades inerentes aos princípios que regulam a produção do saber ocidental (SCHMIDT, Terezinha Rita, 1999, p. 169).

---

<sup>1</sup> SCHMIDT, Rita Terezinha. Comentário. Disputas e impasses no campo minado. IN: *Travessia*, 1999, p. 159, 172. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14676/13453>>. Acesso em: 10 de maio de 2018.

Atualmente temos a oportunidade de verificar determinadas produções em que a diferença é tratada como um reflexo social cotidiano, que repetidamente atinge aqueles sujeitos que, de alguma forma, não acessam e tampouco possuem espaço nas demarcações estabelecidas pelos grupos ainda dominantes. Desse modo, na música, no cinema, nas séries televisivas, na literatura, enfim, várias produções têm sido realizadas com intuito de demonstrar ao público processos e consequências que marcaram (marcam) violentamente a trajetória desses cidadãos.

No âmbito da literatura, Jaime Ginzburg<sup>2</sup>, a partir de um recorte da produção literária brasileira publicada a partir do ano de 1960 até o momento presente, faz uma reflexão acerca da possibilidade de ocorrência de um desafio à tradição narrativa brasileira em relação aos romances produzidos na passagem dos séculos XIX para o XX. Por meio da expressão “desrecalque histórico”, ele demonstra, por exemplo, como escritores passaram a priorizar elementos textuais alheios à tradição patriarcal brasileira, fugindo, assim, de romances que tivessem a preocupação em definir comportamentos e moralidades.

Dessa maneira, Ginzburg identifica a presença de novas perspectivas na construção de narradores na cena literária brasileira; narradores que permitem a oportunidade de fala àqueles sujeitos historicamente ignorados ou silenciados; seguindo esse raciocínio, o crítico sintetiza seu posicionamento:

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (GINZBURG, Jaime, 2012, p. 201).

Voltando alguns séculos da história brasileira, podemos mencionar uma possível origem dessa diferença institucionalizada socialmente em terras tupiniquins. Assim

---

<sup>2</sup> GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, p.199-221, 2012. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>>. Acesso em: 5 de maio de 2018.

como em outros países da América Latina, o processo de colonização ocorrido no Brasil é marcado por extrema violência. A maneira como a exploração territorial se deu, tendo a mão de obra escrava como regimento, provocou inúmeras marcas aos indígenas e negros no momento da “descoberta” portuguesa; marcas que se perpetuaram por diversas gerações e que ainda hoje não podemos falar de sua extinção.

O projeto de colonização brasileira introduziu um sistema hierárquico em que, estruturalmente, uma matriz social foi imposta. Assim sendo, o colonizador que invadiu e, reforçamos, violentou os habitantes que aqui residiam tornou-se a autoridade desse modelo organizacional. O domínio de Portugal sobre o Brasil provocou demarcações no âmbito geográfico-econômico que se estenderam ao campo social; dessa forma, podemos pensar que a própria organização da sociedade foi considerada a partir de um seccionamento: ao lado dos detentores do poder, instaurou-se um lugar de superioridade; antagonicamente, a subalternidade relacionava-se como uma condição daqueles que não acessavam os benefícios resguardados por essa hegemonia<sup>3</sup>.

A partir dos limites impostos por essa lógica colonial, percebe-se que a única referência organizadora das relações sociais, econômicas, políticas e, porque não, culturais, foi aquela determinada pelos portugueses.

Portanto, o espaço delimitado aos sujeitos subalternos foi constituído a partir do princípio da exclusão, ou seja, pelo fato de não pertencerem ao grupo dominante, de não se encontrarem na condição da descendência colonizadora, europeia e branca, não eram considerados igualmente humanos. Deslegitimar os povos negros e indígenas que faziam parte da constituição colonial brasileira foi um problema grave, um apagamento cujas consequências vemos ainda hoje.

O fato de inviabilizar a constituição do sujeito, impossibilitando o acesso pleno à humanidade trouxe incontáveis consequências aos homens, mulheres e crianças escravizadas pelo sistema colonial. Não podemos nos esquecer de que o corpo foi, sem dúvida, o primeiro e maior território da conquista colonial. Além dessa escravização

---

<sup>3</sup> O conceito subalternidade presente na dissertação será pensado a partir da proposta de Gayatri Chakravorty Spivak (1942). Podemos pensar essa categoria em relação às camadas consideradas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados da representação política e legal. O ponto que diz respeito à questão discursiva tratada por Spivak é o que, sobretudo, nos faz compreender a questão da subalternidade, pois no processo de fala desse sujeito que está à margem, o espaço dialógico de interação, entre falante e ouvinte, dificilmente se concretiza, e é esse o sentido que relacionamos ao usarmos o termo em detrimento da condição do negro.

física, marcada pelos gestos violentos de dominação, houve ainda a escravização simbólica.

Dentre os estigmas deixados simbolicamente, o poder de fala rasurado desses sujeitos, considero como um dos mais graves e necessários a serem discutidos. Pelo fato de não pertencerem ao grupo dominante, resguardado em sua legitimidade, os subalternos foram negados em sua expressão.

## 1.2 Apagamento do corpo negro

Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas,  
minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me  
descubro objeto em meio a outros objetos.

FANON, Frantz, 1952.

Partindo do princípio que a sociedade brasileira se constituiu estruturalmente no modelo colonial em que o negro teve o seu lugar a todo o momento à margem do branco, percebe-se que essa marginalidade a ele destinada fez com que sua subjetividade fosse subtraída; conseqüentemente, o silenciamento foi uma das maiores restrições a esse povo.

Ao se investigar as conseqüências decorrentes do sistema colonial em relação ao corpo negro, faz-se importante recorrer ao pensamento de Frantz Fanon, na tentativa de verificar a configuração social marcada nesses sujeitos. Crescido em um contexto que possibilitou vivenciar de perto as implicações do que significava ser homem negro e colonizado<sup>4</sup>, o psiquiatra dedicou seus estudos às relações de desigualdade na Martinica, sobretudo na discussão em torno do modo como as estruturas sociais coloniais foram introjetadas na subjetividade do colonizado.

---

<sup>4</sup> Frantz Fanon (1925-1961) nasceu na Martinica (Caribe) ilha delimitada como um departamento ultramarino francês. Pelo fato de pertencer à França, a população martiniquenha foi instruída a tê-la como referência de nacionalidade, portanto, se consideram franceses. Porém, Fanon em sua ida ao país, onde permaneceu por considerável período, percebeu que, naquele território, ele não foi considerado um francês devido, principalmente, a sua cor de pele. Portanto, a partir desse estranhamento racial, Frantz Fanon desenvolveu suas reflexões.

Debruçando-se sobre os efeitos provocados pelo colonialismo e racismo, tanto no opressor como no oprimido, Fanon verificou a existência de uma “alienação colonial” imposta pelo homem branco ao negro, o qual, impossibilitado de se constituir como sujeito de sua história, acabou se inferiorizando. A alienação, portanto, provocou a subtração desse corpo negro que, por extensão, teve sua subjetividade negada e, conseqüentemente, a supressão de sua fala.

A sociedade ocidental definiu como um dos princípios de humanidade a cor branca. Ao refletir sobre esse aspecto, pensando no Iluminismo, Fanon deteve sua atenção no modo como os pensadores da época construíram a ideia de humano para revelar o quanto essa concepção foi excludente. No momento em que os iluministas discutiram a definição de “humano”, a perspectiva de humanidade considerada foi, exclusivamente, a deles; em outras palavras, eles estabeleceram a significação a partir do lugar e condição que ocupavam: Europa, brancos, hegemônicos.

Portanto, a humanidade foi definida de modo fragmentado e não contemplou todos os sujeitos que, de fato, a compõem. A partir dessa delimitação ontológica, surge a pergunta: na medida em que o europeu definiu o branco como critério de humano, como fica o não branco? Se o branco é a expressão do que é humano, quem não é branco não é tão humano assim?

A desconsideração da humanidade do negro e o conseqüente racismo foram, portanto, de acordo com Frantz Fanon, ações do homem branco, de um grupo hegemônico que detinha o poder: “a inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado” (FANON, 2008, p 90). Além disso, houve ainda um apagamento cultural imposto aos colonizados. Através das conquistas, a história do povo colonizado, construída anteriormente ao período colonial, foi apagada, assim, passaram a viver submetidos a modelos que, dificilmente, aceitaram a diferença:

Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta (FANON, Frantz, 2008, p. 104).

Desse modo, Fanon, na tentativa de significar a configuração social e psíquica decorrente do sistema colonial, aponta para um complexo de autoridade para os brancos e, em contrapartida, um complexo de dependência aos negros. Nesse sentido, com intuito de expressar essa segmentação consequente do colonialismo, o pensador refere-se a sua própria experiência e a revela, enquanto homem negro e colonizado, terminando sua reflexão com trechos de *Cadernos do retorno*, do companheiro de luta Aimé Césaire:

começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe mais rapidamente possível o mundo branco, “que sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo” (FANON, 2008, p. 94).<sup>5</sup>

Importante ressaltar que o pensamento de Frantz Fanon foi construído em relação ao contexto da colonização ocorrida na Martinica, ademais das experiências observadas em Madagascar e também aquelas do período em que residiu na Argélia, onde, inclusive, participou de algumas ações no Movimento de Libertação Nacional da Argélia. Dessa forma, embora suas reflexões fossem pensadas a partir de experiências fora do Brasil, é inegável a relação que pode ser feita quando se pretende pensar o corpo negro em terras brasileiras.

Dialogando com as contribuições de Fanon, para se pensar a implicação do processo colonial na configuração da sociedade brasileira, é possível apontar que a partir da chegada dos portugueses e, por consequência, a estrutura de colonização imposta por eles, as situações de opressão e racismo no país foram intensificadas. Importante observar que a diáspora africana enquanto fenômeno histórico-social marcada pela imigração forçada de homens e mulheres do continente africano para outras regiões do mundo, incluindo o Brasil, também foi um evento que, além da exploração sistemática, marcou violentamente esses sujeitos negros.

---

<sup>5</sup> Os trechos entre aspas nessa citação são de *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Aimé Césaire, publicado em um jornal estudantil em Paris e no Brasil, editado pela Edusp em 2012 com tradução e estudos de Lilian Pestre de Almeida. Deve-se mencionar também que nesse mesmo poema a expressão “negritude” surgiu de forma inaugural, ganhando, posteriormente, a força de um movimento.

Silviano Santiago no ensaio “Por que e para que viaja o europeu?”, ao discutir sobre determinadas implicações coloniais no campo literário, sobretudo em certos romances que, a partir do século XVIII, representaram a viagem dos colonizadores mais como uma aventura “heroica” do que propriamente um plano de exploração e violência, aponta para o caráter compulsório existente nesses deslocamentos dos povos negros:

[...] viajaram sem motivação própria e com uma finalidade estreita e específica. Os europeus não só gostavam de viajar como também faziam questão, e como faziam! De que os africanos os acompanhassem, sem mesmo lhes perguntar se era do gosto deles. [...] a propagação da fé e do Império foi montada em cima de um dos mais injustos sistemas sócio-econômicos que o homem conseguiu inventar – o da escravidão negra no Novo Mundo (SANTIAGO, Silviano, 2000, p. 227).

Desse modo, embora se reconheça a existência de todo um complexo de autoridade em relação ao negro, Fanon propõe que esses sujeitos devam buscar reverter a imposição a eles submetida, criando condições de romper com as hierarquias artificialmente instituídas. Nesse sentido, ele afirma: “o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir” (FANON, 2008, p. 95).

A possibilidade de existência, portanto, deve ser buscada com intuito de não se apagar ou mascarar o corpo negro, pois ele poder se assumir enquanto sujeito, reconhecendo suas origens e reivindicando sua história, que compõe a humanidade. Isso 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.

Considero a literatura como espaço para o desenvolvimento da consciência de novas possibilidades de existência um caminho possível para a construção do protagonismo negro. Visitando a produção literária brasileira, fica evidente o fato de que autores negros não tiveram o mesmo acesso e reconhecimento que escritores brancos. Graças ao trabalho de pesquisadores atentos a essa questão, levantamentos foram feitos e dados puderam demonstrar a disparidade no universo das letras<sup>6</sup>. Dessa

---

<sup>6</sup> O mapeamento realizado na pesquisa intitulada *Personagens do romance brasileiro contemporâneo* da professora Regina Dalcastagné (UNB) apresenta dados que evidenciam que, no período delimitado pelo estudo, 258 romances brasileiros publicados entre 1990 a 2004, a porcentagem de autores brancos e de

forma, chega-se à conclusão de que o meio literário, assim como outros meios expressivos, tem interferência ideológica, pois é construído, avaliado e legitimado em torno de disputas por reconhecimento e poder.

Embora a constatação da discrepância, é necessária fazer a ressalva de que, nesse debate sobre a circulação, há também que se discutir sobre a criação, em outras palavras, embora o sistema editorial tenha seguido as regras do mercado, dificultando o ingresso de escritores que não se encaixam nos paradigmas hegemônicos, esses mesmos sujeitos que foram excluídos não abandonaram o projeto de escrita e resistiram em suas produções. Portanto, em contínua resistência, vem havendo o rompimento de obstrução da fala do sujeito negro, que cada vez mais tem apresentado a sua experiência subjetiva em experimentações estéticas várias.

Pode-se citar como exemplo desse importante rompimento discursivo negro brasileiro a comemoração dos 40 anos de produção dos *Cadernos Negros*. O ano de 2018 marca a trajetória de um grupo de escritores afro-brasileiros que, há quase meio século, vêm produzindo literatura no país. No Festival Comunitário Negro Zumbi (Feconezu), em 1978, na cidade de Araraquara- SP, foi lançado o primeiro volume de *Cadernos Negros*, no formato de bolso e com uma tiragem de 1000 exemplares. As 52 páginas do primeiro exemplar contou com a participação de oito poetas que estiveram empenhados em consolidar um movimento literário em torno das questões raciais. À medida que os anos se passaram, o grupo se consolidou, de modo que hoje se tornou uma referência no país, não apenas pela longevidade, mas pela potência expressiva, como Márcio Barbosa, integrante dos *Cadernos*, destaca:

A continuidade de publicação dos *Cadernos* estimulou que outras iniciativas viessem à luz. Atualmente, a dimensão da produção literária afro-brasileira é algo que surpreende. Ao vermos que várias editoras foram criadas, que *muitxs escritorxs* afro-brasileiros passaram a publicar e a quantidade de textos traduzidos para outros idiomas, pensamos no papel de *Cadernos* nesse processo, no estímulo que a

---

personagens brancas em suas obras é extremamente alta em relação à presença de negros. A pesquisa mostrou que os escritores são, em sua maioria, brancos, oriundos da classe média, vinculados à universidade ou ao jornalismo e residentes em grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro. Como a própria coordenadora do projeto aponta, há uma marginalização da escrita em relação aos sujeitos (ex)cêntricos, que acaba influenciando na recepção e circulação das obras que esse grupo produz. (É o mundo negro que viemos mostrar pra você. In: *Suplemento Pernambuco*, março 2018, p. 16).



série vem dando (BARBOSA, Márcio, *Suplemento Pernambuco*, 2018, p. 17).

Diante do impulso que vem ganhando a produção literária afro-brasileira, o questionamento sobre a figura feminina nesse âmbito se faz importante. Pensar o lugar da mulher negra na literatura brasileira, que configura uma dupla discussão incluindo a questão racial e também de gênero, pode nos orientar também no debate sobre a atual recepção dessa produção no país.

Realizando buscas em fortunas críticas que abrangem o tema, sobretudo o trabalho desenvolvido pelo professor da Universidade Federal de Minas Gerais, Eduardo de Assis Duarte,<sup>7</sup> observa-se que a mulher negra no país, desde o século XIX até o momento presente, tem tido uma participação efetiva no desenvolvimento da literatura feminina brasileira. É o caso de Maria Firmina dos Reis, mestiça, que, ainda no século XIX, levou a público, em São Luís do Maranhão, *Úrsula*, considerado seguramente o primeiro romance abolicionista de autoria feminina da língua portuguesa, como declarou Eduardo de Assis Duarte em seu texto de abertura na 6ª edição do romance publicado pela Editora PUC, em 2017.

A partir do pioneirismo de Maria Firmina dos Reis, ao apresentar em *Úrsula* a temática racial relacionada ao regime escravocrata, assim como fez no conto “A escrava”, possibilitando a fala obliterada na história do negro, outras escritoras surgiram na autoria de obras em que a perspectiva do negro está presente. Carolina Maria de Jesus, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, Lia Vieira, Miriam Alves, Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Conceição Evaristo, Geni Guimarães e Esmeralda Nascimento são alguns nomes que podem ser mencionados na significativa produção feminina negra no Brasil.

Ana Maria Gonçalves é outra referência na produção literária afro-brasileira contemporânea. A escritora, a partir de seu trabalho *Um defeito de cor* (2006), somou-se como força ao movimento de intelectuais negras que lutam pelo reconhecimento artístico no âmbito literário nacional. Ao lado de escritoras como Conceição Evaristo,

---

<sup>7</sup> *Literatura e afro-descendência no Brasil: antologia crítica* (2011, 4 vol.) e os volumes didáticos *Literatura afro-brasileira, 100 autores do século XVIII ao XXI* e *Literatura afro-brasileira, abordagens na sala de aula* (2014). Além dessas obras norteadoras, a contribuição de Eduardo de Assis Duarte nos ensaios publicados pelo portal *Literafro* também foram importantes para a construção de uma crítica sobre a produção literária afro-brasileira.

Ana Maria Gonçalves defende a ideia de que a literatura pode ser terreno significativo para o desenvolvimento do protagonismo negro, na tentativa de fugir de estereótipos e maniqueísmos que há tempos vêm aparecendo na cena literária brasileira. Dessa forma, essas autoras buscam romper com a manutenção de um paradigma que coloca o negro na condição estigmatizada, paradigma, sobretudo, reforçado e mantido pelo cânone literário.

Nascida em Ibiá, cidade do interior de Minas Gerais, no ano 1970, Ana Maria Gonçalves seguiu a carreira como jornalista em São Paulo durante treze anos. Porém o desgaste provocado pelo ritmo da metrópole e da profissão fez com que a mineira se mudasse para a Bahia. A princípio residindo em Itaparica e, posteriormente, mudando-se para Salvador, Ana Maria iniciou naquela região sua trajetória como escritora. A partir de textos escritos no *blog* criado por ela *100 Meias Confissões de Aninha*, seu primeiro romance *Ao lado e a margem do que sentes por mim* foi publicado em 2002 pela editora Borboletas. Livro de cunho intimista, com sugestivas referências biográficas da autora, em que é possível perceber a coincidência entre espaços e episódios vividos por ela no romance.

Em 2006, acontece a publicação de seu segundo romance *Um defeito de cor*, que apresenta relações com biografias de figuras da História do Brasil, como, por exemplo, Luiz Gama e Luiza Mahin. Premiado pelo Prêmio Casa de Las Américas em 2007, o romance foi eleito o melhor na categoria Literatura Brasileira. Para o ano de 2018, houve a especulação sobre o lançamento do terceiro livro de Ana Maria Gonçalves, *Quem é Josenildo*, um romance policial que parece também ter um viés científico, mas que, até o momento, ainda não foi publicado.

### 1.2.1 *Um defeito de cor*

Nenhuma mulher é frágil  
Temos de Dandara o punho  
Que mantemos bem erguido  
Sendo nosso testemunho  
De que a história feminina  
Não é feita pra rascunho.

(Jarid Arraes)

O romance de Ana Maria Gonçalves *Um defeito de cor*<sup>8</sup> apresenta a trajetória da ex-escrava Kehinde; uma narrativa em que serão contadas as suas memórias desde seus sete anos quando vivia em África, Savalu, reino de Daomé, hoje atual Benin, com a mãe, a avó, o irmão e a irmã gêmea Taiwo. Essa era, portanto, a família da protagonista. Porém, por meio de um ato de violência, que, logo no início da história, já marca uma série de gestos brutais constantes na trajetória de Kehinde, a mãe, após sofrer abuso sexual, e o irmão acabam sendo assassinados por guerreiros do rei Adandozan. Assistindo à sua própria tragédia familiar, marcada pela metáfora do “rinhozinho de sangue” escorrido dos corpos, a morte parece acompanhar a personagem durante a narrativa, pois sofreu inúmeras perdas. Após o ocorrido a avó das ibêjis,<sup>9</sup> decide que elas se mudariam daquele local e partiriam rumo ao litoral tendo como destino Uidá.

No novo território, a avó das meninas conseguiu se estabelecer com a ajuda das amizades que fizera e, nesse lugar, começou a reorganizar a vida. A chegada em Uidá, despertou o interesse das crianças, especialmente de Kehinde, menina curiosa que, muitas vezes, agia em função da sua bisbilhotice. A vontade de conhecer a cidade fez com que ela chamasse Taiwo para um passeio no mercado— convite aceito com certa resistência. Como se sentisse um pressentimento, ela quis voltar para casa, mas, devido à insistência de Kehinde, ficaram mais tempo, o suficiente para serem capturadas pelos homens de Chachá, soberano africano que aprisionava pessoas para se tornarem seus escravos. As irmãs tentaram fugir, mas não conseguiram derrotar a força dos homens e acabaram dentro de um “barracão muito grande, onde já havia várias pessoas sentadas ou deitadas pelo chão” (GONÇALVES, 2017, p. 38).

Nesse abrigo, as meninas ficaram apreendidas por três dias, porque dali seriam mandadas a um tumbeiro, navio negreiro, que seguiria viagem pelo Atlântico. A avó, após conseguir notícias da prisão das netas, foi ao encontro delas e, ao verificar que realmente estavam no local, acabou entregando-se aos soldados para protegê-las do que estava por vir.

---

<sup>8</sup> Todas as referências ao romance *Um defeito de Cor* serão realizadas a partir da seguinte edição: GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*, 13<sup>o</sup> ed., Rio de Janeiro: Record, 2017.

<sup>9</sup> Ibejis: assim são chamados os gêmeos entre os povos iorubás.

A apreensão de homens negros no século XIX foi marcante na trajetória desse povo, além da perda de liberdade, levando à condição de escravo, o sofrimento nas viagens de travessia foi traumático. A partir do trecho do romance citado abaixo, podemos perceber o modo como essas ações violentas aconteceram em relação ao corpo negro. Por um jogo sinestésico, especialmente sobre os sentidos do olfato, *Um defeito de cor* apresenta a experiência desumana do tumbeiro, sobretudo na ênfase à morte e ao suicídio que ocorriam nesses navios:

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 conseguia me ver dentro dos olhos dela. Eu tentava sair 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 comida começou a apodrecer por todo o chão do navio, porque muitos, e eu também, já não tínhamos mais apetite, e ao cheiro dela se juntava o cheiro de xixi, de merda, de sangue, de vômito e de pus. (GONÇALVES, 2017, p. 56)

Longe de sua terra e sozinha – pois, além da irmã gêmea, a avó também faleceu no navio –, Kehinde chega ao Brasil desembarcando na Bahia. Em solo brasileiro, a protagonista seguiu com outros africanos capturados para um armazém em Salvador, onde foi vendida como escrava. Após a venda, ela segue com seu senhor, José Carlos de Almeida Carvalho Gama, até Itaparica em sua fazenda. Lá vive boa parte de sua infância, cuidando de Maria Clara, filha do sinhô José Carlos, como Kehinde mesmo o denominava. Inclusive, foi nesse período que conseguiu se alfabetizar, pois, ao acompanhar a sinhazinha Maria Clara em suas aulas, a protagonista, indiretamente, também conseguiu aprender a ler e escrever. Na adolescência, tornou-se objeto de desejo sexual de seu dono e sofreu um estupro, o qual teve como consequência a gravidez de seu primeiro filho, Banjoko. Depois de um tempo, em decorrência do falecimento do senhor José Carlos, a sua viúva, Ana Felipa, decide vender a fazenda e se mudou, com alguns escravos, incluindo Kehinde, para Salvador.

Na capital baiana, Kehinde trabalhou como escrava de ganho, modalidade em que era permitido trabalhar fora durante o dia e, à noite, obrigatoriamente, retornava à casa de seus donos. Além disso, o escravizado nessa categoria deveria repassar aos senhores uma parcela do valor recebido na rua. Nesse período, a protagonista, de forma incansável, se dedicou ao trabalho para juntar dinheiro e comprar sua liberdade. Após

conseguir a alforria e pela experiência que adquiriu com as vendas de quitanda pela cidade, pois essa era sua atividade de “ganho”, a ex-escrava se interessou pelo ramo e ingressou no mercado com a abertura de uma padaria.

Em Salvador, Kehinde se uniu a outros escravos e também àqueles que já estavam livres na organização de uma revolta contra o regime escravocrata. Concomitante à sua participação nos planos para o acontecimento dessa luta pela liberdade dos negros, ela conheceu o comerciante português Alberto, que também vivia na capital baiana e, com ele, teve seu segundo filho, Omotunde, ou, o nome branco, Luiz. Devido a uma dívida de jogo, Alberto vende o filho como escravo e, por esse motivo, a personagem passou a viver em função da busca pelo filho. Na tentativa de localizá-lo, a mãe realizou inúmeros deslocamentos, percorrendo desde a própria Salvador, depois a ida até ao Maranhão, em seguida às cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e, por último, decidiu atravessar novamente o Atlântico e ir até a África.

Trinta anos depois da sua partida de Uidá, Kehinde retornou àquele mesmo local onde havia sido capturada como escrava. A protagonista chegou ao continente africano para encontrar o filho, na expectativa de que pudesse ter sido enviado à África como escravo. Embora Omotunde tivesse nascido livre, a atitude do pai de vendê-lo mudou a sua condição. Em terras africanas, além da procura pelo filho, Kehinde deu sequência a seus negócios, realizando empreendimentos, dessa vez, na área da construção civil; ela passou a vender casas com padrões brasileiros.

Muito tempo se passou durante a sua permanência em África, onde vários acontecimentos marcaram essa etapa, como seu casamento com John, um mestiço inglês, a gravidez dos gêmeos Maria Clara e João, o casamento dos filhos, o nascimento dos netos, enfim, uma geração foi construída naquele local. No entanto, algo ainda não tinha sido resolvido na saga de Kehinde, que, nessa altura, já se encontrava com seus 80 anos. A vontade de reencontrar o filho nunca deixou de existir e, por isso, decidiu deixar registrada a sua memória para que, ao encontrá-lo, pudesse lhe entregar toda a sua história. Pelo fato de ficar cega, Kehinde contou com a ajuda de Geninha, menina que desempenhou a função de escriba em razão de ter passado para o papel a fala da protagonista.

Recebidas algumas cartas de amigos que ficaram no Brasil, Kehinde teve pistas de que seu filho pudesse estar em São Paulo e, diante disso, enfrentou mais uma vez o

Atlântico, partindo para o Brasil. O relato de quase mil páginas tem seu desfecho nessa viagem de retorno ao país. Kehinde e Geninha se encontram a bordo de um navio que se aproxima de terras brasileiras e a incerteza do encontro arremata a narrativa: “Quanto a mim, já me sinto feliz por ter conseguido chegar até onde queria. E talvez, num último gesto de misericórdia, qualquer um desses deuses dos homens me permita subir ao convés para respirar os ares do Brasil e te abençoar pela última vez” (GONÇALVES, 2017, p. 947).

Por se tratar de uma saga, vários desdobramentos estão presentes no romance e, em vista disso, episódios menores vão compondo o enredo do livro. Dessa maneira, a trajetória da protagonista, vida marcada por mortes, estupro, violência e escravidão, é desenvolvida a partir de uma corporificação do sujeito negro, ou seja, a autora permite que Kehinde se constitua humanamente como um corpo visibilizado, diferente de construções que foram comuns na representação literária do negro em nossa literatura. Vale frisar também que, durante longo tempo, o negro, além de estigmatizado, esteve presente nos livros apenas como tema<sup>10</sup>.

Ana Maria Gonçalves em *Um defeito de cor* dá voz ao sujeito marginalizado, quem conta a narrativa é uma ex-escrava e, portanto, conhecemos a história por meio da sua perspectiva. Diferente de romances em que o ponto de vista foi masculino, branco, etnocêntrico, enfim, de sujeitos que constantemente estiveram no centro, na obra de Gonçalves, podemos acessar a uma ótica feminina negra. A narração de Kehinde nos mostra, por exemplo, aspectos ligados à sexualidade, à maternidade, à experiência nas atividades comerciais e, até mesmo, à participação em revoltas sociais, da mulher escrava.

Em entrevistas disponíveis nas redes sociais, Ana Maria Gonçalves revela que a produção do romance foi a partir de extensa pesquisa histórica, em livros, documentos e arquivos na cidade de Salvador, para onde acabou se mudando. A mudança de São Paulo para a capital baiana permitiu que a autora tivesse acesso a um numeroso material com informações sobre o cenário escravocrata brasileiro no século XIX. O contato com a população local também foi outro fator que auxiliou as buscas de Gonçalves, pois,

---

<sup>10</sup> A tese de Luiz Henrique Silva de Oliveira *O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)* esclarece sobre essa trajetória na nossa literatura.

segundo seus depoimentos, as conversas com os moradores foram fontes ricas de pesquisa.

Ao mesmo tempo em que o romance apresenta uma espécie de “pano de fundo” histórico, Ana Maria Gonçalves parece ter a intenção de trabalhar com ambiguidades. Em *Um defeito de cor*, ela apresenta personagens e eventos que se aproximam da História do Brasil, a figura de Luiza Mahin pode ser um exemplo. Na narrativa, a protagonista recebe o nome branco de Luisa e, além dessa nomeação, outras características dadas a ela coincidem com a biografia de Mahin. A procura pelo filho que foi vendido pelo pai, a hipótese da participação na Revolta dos Malês, as características físicas, enfim, vários aspectos incorporados no texto de Gonçalves estão próximos de informações da vida de Luiza Mahin; porém em nenhum momento temos a afirmação de que o relato pertença a ela. Apesar de no final do romance a autora inserir uma fonte bibliográfica e isso demonstrar que houve a consideração de episódios factíveis na elaboração do texto, nada se pode afirmar sobre a existência da protagonista. O prefácio, aliás, no qual a autora conta sobre o encontro do manuscrito, poderia ser o espaço para que essa menção fosse feita, no entanto, não se afirma nada sobre a origem da carta. A ambiguidade, portanto, é gerada pelo fato de causar a sensação de indecisão, imprecisão nos elementos que compõem a narrativa.

### 1.2.2 Serendipidade: um *convite* à problematizações

As sementes das descobertas flutuam constantemente à  
nossa volta, mas só lançam raízes nas mentes bem  
preparadas pra recebê-las.  
(Joseph Henry)

Serendipidades é o termo com que Ana Maria Gonçalves intitula o prólogo de *Um defeito de cor*. Logo abaixo a esse título, a autora inscreve como epígrafe um trecho do romance *The Last Voyage of Somebody, the Sailor*, do autor americano John Barth,

em que se lê: “You don’t reach Serendip by plotting a course for it. You have to set out in good faith for elsewhere and lose your bearings serendipitously<sup>11</sup>”.

O romance de John Barth, publicado no ano de 1991, em linhas gerais, narra uma história que se desenvolve a partir de outras narrativas, tendo como pano de fundo explícito *As mil e uma noites*. Essa coleção de contos parece ser a maior fonte de influência para Barth na construção de seu texto, pois nele o personagem principal, que recebe vários nomes no decorrer do livro, se encontra em um castelo medieval em Bagdá e passa a contar suas histórias de viagens ao rei Simbad e sua filha Yasmim. No entanto, há uma marcação cronológica característica no livro, porque as narrativas que o protagonista conta se passam num período de mais de quinhentos anos, tendo saltos da era medieval à era moderna. A estratégia de organização temporal em *The Last Voyage of Somebody*, além do recurso de apresentar histórias e personagens de outros textos, parecem ser artefatos do autor para que funcione uma espécie de quebra-cabeças que não se resolve, em que os enigmas não permitem ser decifrados e, no final, o romance fica em aberto.

Em determinada passagem da narrativa, o protagonista narra a respeito de uma viagem realizada com sua última amante, Julie Moore, em 1980 e, nesse trecho, faz referência ao termo “serendipidade”, afirmando que, para alcançar a ilha que o casal tinha como destino, eles deveriam fazer o inverso que habitualmente se faz: não seguir a sua direção e buscar orientações alternativas para o seu objetivo. Desse modo, o termo que abre o prefácio de *Um defeito de Cor*, assim como surgiu na narrativa de John Barth, parece indicar o caráter imprevisível das buscas humanas.

Ana Maria Gonçalves inicia seu prólogo contextualizando o surgimento da expressão “serendipidade” e a sintetiza por meio da seguinte explicação:

Serendipidade então passou a ser usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados. Ou seja, precisamos ter pelo menos um pouco de conhecimento sobre o que “descobrimos” para que o feliz momento de serendipidade não passe por nós sem que sequer o notemos. (GONÇALVES, 2017, p. 9).

---

<sup>11</sup> Serendipidade não é algo que se alcança traçando um curso para isso. É necessário partir com honestidade para outros lugares, perdendo orientações pelo acaso, Serendipidamente. (tradução nossa)



Após esses esclarecimentos iniciais, portanto, a autora afirma que a obra *Um defeito de Cor* foi fruto de serendipidade. A partir dessa afirmação, Ana Maria Gonçalves se posiciona a respeito da história a ser narrada e introduz nesse gesto uma *problemática enunciativa*. A autora defende que o romance surgiu em função de encontros fortuitos e que isso não poderia ser escondido, pois, além de não estar sendo honesta, poderia retirar a potencialidade que o livro possui em ser um “portador de histórias especiais”.

Ao longo do seu prefácio, Ana Maria conta ao leitor as circunstâncias do surgimento do livro até o momento em que chegou ao público. A primeira serendipidade aconteceu em janeiro de 2001 em uma livraria, no momento em que estava buscando informações para realização de um trabalho sobre a história cubana. Como se encontrava na seção destinada a guias de viagens, pois estava ali para comprar um roteiro de Cuba, no instante em que fazia a busca, a obra de Jorge Amado, *Bahia de Todos os Santos- guia de ruas e mistérios*, e outros guias caíram da prateleira e o único que ela conseguiu pegar foi, justamente, o livro do autor baiano.

Com ele em mãos, após ler o prefácio do guia de Jorge Amado, intitulado *Convite*, a escritora se sentiu atraída pelo chamado do autor, ao convidar os leitores a conhecer sua terra, a Bahia. Ana Maria Gonçalves, que já que se encontrava indisposta a continuar morando em São Paulo, tanto pela correria da cidade grande, quanto pelo *stress* do trabalho, percebeu que o convite “Atende ao meu chamado e vem. A Bahia te espera para sua festa cotidiana” parecia ter sido escrito para ela e sentiu que deveria aceitá-lo.

Continuando a leitura de *Bahia de todos os santos*, Ana Maria chegou até o trecho em que poderia ser o motivo que justificaria sua ida àquele lugar, pois, como escrito por ela, quando o momento é de serendipidade, as coisas simplesmente acontecem: a escrita de Jorge Amado sobre a existência de um homem chamado Alufá Licutã. Após ler o capítulo “Alufá Licutã: o esquecido”, Ana Maria percebe a urgência do pedido de Jorge Amado para que a face desse homem fosse revelada ao público, como é possível observar no trecho a seguir:

“(…) Do Alufá Licutã, quem conhece o nome, os feitios, o saber, o gesto, a face do homem?”

Comandou a revolta dos negros escravos durante quatro dias e a cidade da Bahia o teve como seu governante quando a nação malê acendeu a aurora da liberdade, rompendo as grilhetas, e empunhou as armas, proclamando a igualdade dos homens. Não sei de história de luta mais bela do que esta do povo malê, nem de revolta reprimida com tamanha violência. A nação malê não era apenas a mais culta entre quantas forneceram mercadoria humana para o tráfico repugnante, em verdade os escravos provindos dessa nação alcançavam os preços mais altos, sendo não só os mais caros, também os mais disputados. Serviam de professores para os filhos dos colonos, estabeleciam as contas dos senhores, escreviam as cartas das iaiás, intelectualmente estavam bem acima da parca instrução dos lusos condes e barões assinalados e analfabetos ou da malta de bandidos degredados à longínqua colônia. 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*...” (GONÇALVES, 2017, p. 10-11, grifo da autora).

A necessidade de citar o extenso trecho, o qual Ana Maria Gonçalves reproduz no prólogo de *Um defeito de cor*, se dá, sobretudo, para evidenciar a recepção da autora ao ler sobre aquele homem apagado da história nacional brasileira. É diante do silêncio existente por detrás da figura de Alufá Licutã e da rebelião em que ele esteve envolvido, que a autora aceita o convite e segue em sua “missão” na escrita do romance.

A pesquisa de Gonçalves sobre o malês, negros escravizados de origem mulçumana que Jorge Amado apresentou em seu livro, foi intensa. Um ano após o “encontro” na livraria em São Paulo com *Bahia de Todos os Santos*, Ana Maria Gonçalves decidiu aprofundar seus estudos e se mudou para Bahia. A escolha do local onde seria a sua primeira residência em terras baianas foi algo que marcou a trajetória da escrita de *Um defeito de cor*, pois, devido a sua ida a Itaparica, ela escreve ter conhecido duas mulheres que foram importantes para a concretização da escrita. Na ilha, após escolher uma casa e fazer a negociação com o proprietário, a autora caminhou até uma igreja para agradecer o encontro de sua nova morada. Nessa capela, conheceu

uma garota chamada Vanessa e sua mãe, dona Clara, responsável pela limpeza do lugar. Depois de conversarem e terem se conhecido, dona Clara, ao ver Ana Maria com uma câmera na mão, disse que, naquele dia, sua filha fazia aniversário e que uma foto seria um grande presente, pois a menina adorava fotografia. Elas tiraram várias fotos, e, após esse contato, Ana Maria Gonçalves voltou até Salvador, para providenciar a mudança para Itaparica, pois seus pertences já tinham sido enviados de São Paulo.

Residindo na ilha, no momento da escrita do romance que abordaria a trajetória do povo malê, ela foi tendo notícias de que, ao contrário do que suspeitava, um número considerável de pessoas já havia escrito sobre o assunto. Essa desconfiança a desanimou e fez com que partisse para a construção de outro romance, o primeiro publicado pela autora: *Ao lado e a Margem do que sentes por mim*. Ao término da escrita dessa obra e acreditando não ter mais motivos para continuar morando na Bahia, a autora, envolvida em novo projeto, uma história que se passaria em São Luís do Maranhão, decidiu se mudar para lá.

Organizando a mudança para o Maranhão, Ana Maria Gonçalves encontrou as fotos que havia tirado com Vanessa e dona Clara na igreja e, a partir dessa “descoberta”, de acordo com o que autora revela em seu prólogo, aconteceu a segunda serendipidade. Dessa forma, resolveu entregar as fotos à menina e sua mãe e, seguindo as indicações que os moradores da ilha deram, ela conta que conseguiu chegar até à casa delas, onde foi facilmente reconhecida.

Após o convite da mãe de Vanessa para que Gonçalves entrasse em sua casa, elas tomaram café e, na sala onde estavam, a escritora viu a surpresa que lhe foi reservada. A serendipidade confessada por ela se dá no momento em que Ana Maria escreve ter encontrado uma pilha de papéis que era usada por Gerson, filho mais novo de dona Clara, em seus desenhos. Chamando, então, o garoto, Ana Maria pede a ele que lhe mostre os rabiscos e, virando o verso da folha de um deles, percebe ter encontrado algo a mais do que o desenho do menino:

Virando um dos papéis, amarelado pelo tempo e que deixava vaziar a escrita em caneta-tinteiro para o lado dos desenhos, percebi que parecia um documento escrito em português antigo, as letras miúdas e muito bem desenhadas, uma escrita contínua, quase sem fôlego ou pontuação. A leitura daquela folha já estava bastante prejudicada, não só pela interferência do desenho do menino no lado oposto, mas também porque este parecia ter sido feito sobre uma superfície porosa,

que bem podia ser o chão de cimento cru da sala, com os traços bastante calcados, fazendo com que a folha se rasgasse em alguns pontos. Peguei outro papel que tinha um desenho menor e, assim que o virei, a primeira palavra que consegui ler foi “Licutan” (GONÇALVES, 2017, p. 15).

Surpresa diante ao material que afirma ter encontrado, Gonçalves questiona a mãe do garoto e também as filhas, pois, além de Vanessa, havia mais uma garota, a respeito do escrito, tanto sobre sua autoria quanto o local onde foi encontrado. As respostas que ela recebeu mostraram o total desconhecimento da natureza daqueles papéis, sobretudo, a sua configuração documental. Ninguém sabia quem tinha escrito aquilo tudo e tampouco que poderia ser o manuscrito de uma ex-escrava. Além disso, os moradores da casa contaram que aquelas folhas deveriam ter ido para o lixo junto com outras revistas que estavam entulhando a Igreja do Sacramento, também localizada em Itaparica. O espanto de Ana Maria Gonçalves foi crescendo ainda mais à medida que conseguia ler nomes, situações e lugares que remetiam a história dos malês. A descoberta daquele material levou a autora a encará-lo como uma segunda serendipidade e, assim, reassumiu o compromisso de reconstruir a narrativa heroica daqueles escravos.

Por meio de um pedido de “empréstimo”, Ana Maria Gonçalves conversou com Gérson e pediu as folhas para analisar com calma, prometendo-lhe enviar uma quantidade maior de papéis e outros materiais para o garoto fazer seus desenhos. Autorizada, ela carregou os papéis e esboçou uma ligeira sensação de peso na consciência por ter “tirado” dos moradores da ilha o documento. Rápida sensação, pois, revelando aos leitores do prólogo o processo do encontro do manuscrito e se apresentando de forma honesta, como a própria autora mencionou no início de seu prefácio, ela se isentaria da culpa diante da posse do relato, dessa forma a autora manifesta a sua justificativa:

Quando fui embora, feliz com o meu tesouro, eles me pediram para voltar quando conseguisse ler tudo que estava escrito, para contar a história; e eu prometi que sim, que eles seriam os primeiros a saber. Mas voltei muito antes disso, logo no dia seguinte, com os materiais que tinha prometido ao Gérson. Acho que isto aliviou um pouco a minha consciência por estar tirando deles um documento tão importante como aquele. Hoje já não penso mais assim, e foi por isso que resolvi contar aqui como tudo aconteceu. 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, pois dona Clara me contou que Gérson amassava e jogava fora os desenhos dos quais não gostava. 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* (GONÇALVES, 2017, p. 16, grifo meu).

Observa-se assim o gesto da escritora na construção do prefácio em tornar-se pública a circunstância da descoberta do manuscrito para fundamentar a autoria do romance. Embora admita que determinadas partes fossem desenvolvidas a partir da sua interferência, pois certos trechos do documento estavam ilegíveis e algumas folhas se perderam, a autora defende a ideia de que a composição de *Um defeito de Cor* é resultado de uma história já textualizada, que fora construída por outro sujeito que não ela. Percebe-se, também, através desse discurso do prefácio, que, diante do desconhecimento geral da existência do manuscrito, até por parte de historiadores baianos, ela poderia se assumir como a autoridade narrativa do texto, porém, afirma que sua relação com ele se dá, acima de tudo, pela sua descoberta.

Dessa forma, por meio do prólogo *Serendipidades*, em que Ana Maria Gonçalves apresentou a gênese do romance, outros aspectos chamam atenção e parecem exigir um cuidado maior na discussão o texto apresentado por ela. Em outras palavras, o prefácio de *Um defeito de cor* exige uma investigação teórico-crítica maior, pois cogitamos que há um jogo no prólogo, uma performance do sujeito autor.

Gérard Genette, em *Paratextos Editoriais* (2009), apresenta discussões pertinentes ao que se propõe problematizar aqui, pois o teórico analisa a configuração de elementos paratextuais em obras literárias e, dessa forma, contribui para esclarecimentos sobre a interferência deles na constituição e recepção de romances. Partindo da ideia de que uma obra literária, essencialmente, e também por uma definição mínima, consiste em um texto, numa sequência de enunciados verbais, Gérard defende que esse texto dificilmente se “apresenta em estado nu, sem o reforço o e acompanhamento” de itens que o totalizam como um livro. Nesse sentido, denomina as produções, verbais ou não, que estão à margem do texto como elementos paratextuais, caracterizados, portanto, como “aquilo por meio de um texto que se torna livro e se

propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9).

O prefácio, de acordo com as classificações de Genette, pode ser considerado, então, um elemento paratextual, pois, assim como outros exemplificados por ele, como o nome do autor, o título, as epígrafes, ilustrações, torna-se parte da composição da obra, em que o produto final é o formato livro; dessa maneira o teórico sintetiza:

Em todo caso (essas produções) cercam o texto e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo hoje, de um livro (GENETTE, Gérard, 2009, p. 9, grifo do autor).

Dessa forma, tomando de empréstimo a teorização de Genette sobre os paratextos, podemos ler o prólogo de *Um defeito de cor* como um elemento que prolonga o livro, afinal, é pelo prólogo que, em geral, um leitor inicia a leitura de um livro e esse prólogo, especificamente, instaura uma biografia da obra, instaura o seu nascimento, a sua razão de ser. Lemos o livro a partir da história que nos é contada no prólogo, a partir dessa primeira conversa da autora que nele se encena e se apresenta para nós enquanto leitores. Dessa forma, o prólogo pode ser lido como um paratexto, na medida em que nos induz e introduz para além do romance, apresentando-o, biografando-o, explicitando, explicando e contextualizando a sua origem e razão de ser.

Importante ressaltar quando Gérard Genette discute sobre a “localização” do paratexto em relação ao texto, ao romance em si, e acaba recorrendo à expressão “acompanhamento”, “margem”, o teórico destaca o caráter *limiar* que os enunciados possuem:

Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou-expressão de Borges ao falar de um prefácio-de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto) (GENETTE, Gérard, 2009, p. 10).

Dessa forma, se paratexto é uma zona de *transição*, ao mesmo tempo, ele se configura como espaço de *transação*, de negociação, pois existe a possibilidade de um prefácio, por exemplo, se estender, ultrapassando o espaço em que foi construído, e

acabar somando-se à materialidade do texto em si, ou seja, tornar-se parte da própria narrativa. Podemos afirmar, nesse sentido, que o prólogo *Serendipidades* possui uma *complexidade enunciativa*, pois os limites entre o paratexto e o romance tornam-se transponíveis, se confundem, se camuflam, compondo a mesma materialidade discursiva. O prólogo funciona como uma espécie de *hall* de entrada, uma sala de espera em que o leitor imagina o que virá depois que entrar na sala principal— o romance. Se o prólogo encaminha para a ansiedade da espera, ao mesmo tempo ele conforta e acalma quando vai aos poucos, no decorrer das suas páginas, preparando o leitor para a leitura. E, muitas vezes, ou mesmo na maioria delas, ele é um jogo que o autor, enquanto personagem, ali se apresenta e “brinca” com o leitor, encena e também ficcionaliza.

Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo Côrtes, em sua dissertação de mestrado “Viver na fronteira: a consciência da intelectual diaspórica em um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves”, realizou uma entrevista com a autora do romance. Em determinado trecho, ela pergunta à Gonçalves: “Falando sobre o prefácio do livro. De onde veio essa história de uma menina que aparece na igreja, tira fotos?” Sua resposta, dessa forma, torna-se fundamental para a leitura que estamos propondo a respeito do prólogo; ela diz:

Eu adoro prefácio e prólogo de livros. Eu gosto de me situar em relação ao contexto, em relação à biografia do autor etc. Eu queria fazer um prefácio e isso foi a primeira coisa que eu escrevi. Eu queria situar o livro até mesmo para mim. Depois do romance pronto, eu voltei e fiz algumas adaptações no prefácio. Tudo que está escrito nele é verdade, exceto a história dos manuscritos. Toda a história da Igreja de Itaparica, da família, eu tenho inclusive as fotos (GONÇALVES, 2010, p. 132)<sup>12</sup>.

Pela resposta da escritora, somos informados, portanto, que nem todo discurso apresentado no prefácio aconteceu da maneira como foi narrado. Houve, então, a liberdade própria da criação ficcional. Instaura-se aí uma problemática em relação à textualidade do romance, pois, a partir do momento em que Ana Maria afirma que o manuscrito não foi encontrado, caracterizando-se assim como um elemento imaginativo, passamos a considerar que o romance é fundamentalmente ficção. Isso não significa que as pesquisas históricas empenhadas pela autora, incluindo o acesso a fontes primárias,

---

<sup>12</sup> Cf. CÔRTEES, 2010, p. 132.

devam ser desconsideradas; o que se está problematizando aqui é, exclusivamente, a relação entre o prólogo e a materialidade narrativa do romance.

Embora ela defenda que “Tudo que está escrito nele é verdade, exceto o manuscrito”, a partir da leitura da entrevista, passamos a desconfiar de outros pontos apresentados no prefácio. A primeira *serendipidade*, por exemplo, no instante em que o livro de Jorge Amado cai em suas mãos e ela recebe aquele *Convite*, pode ser considerada uma fabulação, pois o evento narrado pode estar mais relacionado ao campo diegético, do que um acontecimento vivido pela autora. Nesse sentido, relacionando às proposições de Gérard Genette, percebemos a forma como o paratexto pode se configurar como o próprio romance, porque o exercício ficcional da autora, que diz narrar uma história que não é dela, parece se manifestar antes mesmo do capítulo um, ou seja, arriscamos defender a hipótese de que a composição do enredo de *Um defeito de Cor* já se desenha no prólogo.

Ainda de acordo com o teórico francês, ao discutir as funções do prefácio original, ou seja, aquele em que o próprio autor do romance constrói e o assina, Genette determina que, essencialmente, os prefácios têm a função de considerar “o lugar, o momento e a natureza do destinador” e isso se aproxima do que Ana Maria justificou em sua resposta sobre a necessidade de situar o livro. Além disso, o prólogo da autora se relaciona com outra atribuição prefacial exposta pelo teórico que diz respeito às *funções de informação e orientação da leitura*:

Orientar a leitura, tentar conseguir uma boa leitura, não passa apenas por instruções diretas. Consiste igualmente, e talvez em primeiro lugar, em colocar o leitor - definitivamente suposto - de posse de informações que o autor julga necessárias a essa boa leitura. E os próprios conselhos têm todo o interesse de apresentar-se sob o aspecto de informações: informações, por exemplo - no caso em que isso lhe possa interessar - sobre a maneira pela qual o autor quer ser lido (GENETTE, Gérard, 2009, p. 186).

Como se observa na entrevista, Gonçalves parece oferecer informações ao leitor com a intenção de determinar a leitura que será realizada pelo sujeito que acessará a narrativa. Em vista disso, o prólogo funciona como um espaço de intenção autoral, que, além de apresentar as estratégias escolhidas pelo autor para construção do texto, influencia no modo ou tenta conduzir a maneira de leitura, a maneira que se pretende ler



o texto. Pressupõe-se, dessa forma, o comportamento desse leitor implícito no modo como pretende ser lido. No momento em que o autor “informa o leitor sobre a origem da obra, as circunstâncias de sua redação e as etapas de sua gênese”, como Gérard explicita, ele, indiretamente, condiciona o leitor no modo como deseja que o texto seja apreendido. Outro trecho da resposta de Gonçalves, ainda na pergunta número 18, demonstra o propósito da autora em simular, no prefácio, o encontro do manuscrito e, a partir dessa revelação, acaba indicando a sua intenção diante da recepção do romance:

A função era primeiro que daria uma certa validade à história narrada. Eu não sou historiadora, não era pesquisadora nem escritora. Eu quis fazer uma história confiável, queria contar uma história como verdadeira. A inserção do manuscrito daria uma credibilidade que meu nome e a história que criei não tinham, mas já tinha a *intenção de brincar com essa relação entre história e ficção. Nesse romance, então, a credibilidade é dada por algo que é falso: o manuscrito* (GONÇALVES, 2010, p. 132, grifo meu).

Fica perceptível que o anúncio sobre o achado do documento que guardava parte da história dos malês foi apresentado com o propósito de dar credibilidade ao romance, fazer com que os leitores acreditassem que o livro trazia uma narrativa que, realmente, tinha sido construída pela protagonista daquela história. Esse recurso escolhido por Ana Maria Gonçalves parece demonstrar a necessidade que ela sentiu de conquistar confiança aos leitores.

Ana Maria Gonçalves, no prólogo, após contar sobre o momento da posse dos documentos da família em Itaparica, introduz uma *indeterminação* quanto à origem dos sujeitos envolvidos no manuscrito; declara que encontrou a história de uma ex-escrava de cuja existência ainda não se tem confirmação. A *complexidade enunciativa* ganha mais elementos:

Depois de escrever e revisar este livro, entreguei todos os papéis a uma pessoa que, com certeza, vai saber o que fazer com eles. Mesmo porque esta pode não ser uma simples história, pode não ser a história de uma anônima, mas sim de uma escrava muito especial, alguém de cuja existência não se tem confirmação, pelo menos até o momento em que escrevo esta introdução. Especula-se que ela pode ser apenas uma lenda, inventada pela necessidade que os escravos tinham de acreditar em heróis, ou, no caso, em heroínas, que apareciam para salvá-los da condição desumana em que viviam. Ou então uma lenda inventada por um filho que tinha lembranças da mãe apenas até os sete anos, idade em que pais e mães são grandes heróis para seus filhos.

Ainda mais quando observados por mentes espertas e criativas, como era o caso deste filho do qual estou falando, que nasceu livre, foi vendido ilegalmente como escravo, e mais tarde se tornou um dos principais poetas românticos brasileiros, um dos primeiros maçons e um dos mais notáveis defensores dos escravos e da abolição da escravatura (GONÇALVES, 2017, p. 16-17).

A imprecisão sobre a protagonista do relato é dada a partir dessa declaração de Ana Maria Gonçalves; percebemos, com esse gesto, a tentativa de aproximar os envolvidos no manuscrito com personalidades apagadas da história brasileira, no caso Luiza Mahin e Luiz Gama. Embora a autora admita, no prefácio, que ainda não se tem a confirmação sobre a existência dessa mulher, o que ela apresentou como “dados biográficos” de seu suposto filho, se aproxima do que a História traz em relação a Luiz Gama. Dessa forma, ela não afirma quem seja a autora do manuscrito encontrado em Itaparica; sugere, sem identificar os nomes, que a autoridade narrativa do relato se relaciona com a figura de uma escrava importante da história brasileira.

Os primeiros trabalhos realizados sobre a história de Luiza Mahin compreendem-se a partir da publicação da *Carta a Lúcio de Mendonça*, escrita por Luiz Gama em 1880 e informações que integram a obra *O negro na civilização brasileira* de Arthur Ramos (1956).

Luiz Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882)<sup>13</sup> nasceu na Bahia, em Salvador; era filho de uma africana e um pai de origem portuguesa, que o vendeu como escravo para o pagamento de uma dívida. Após conseguir a sua liberdade, Luiz Gama chega à capital paulista, onde vive considerável tempo de sua vida. Autodidata, segue nos ramos da advocacia, do jornalismo e da literatura. Em 1859, publicou uma coletânea de poemas intitulada *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*. Participou também na criação de periódicos na cidade de São Paulo, como *o Diabo Coxo* e *Cabrião*, entre outros. Luiz Gama tornou-se uma das grandes referências intelectuais do século XIX, sobretudo pela sua contribuição nas causas abolicionistas. Trata-se, portanto, de uma figura que merece reconhecimento, ainda mais por ser um dos raros negros que conseguiram ter acesso a um espaço, majoritariamente branco, como a República das Letras. A pesquisadora

---

<sup>13</sup> Além das obras citadas como referenciais sobre biografia de Luiz Gama, há também *O precursor do abolicionismo no Brasil*. de Sud Menucci. (MENUCCI, Sud. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1983).

Lígia Fonseca Ferreira (s/d) destaca a potencialidade intelectual e militante desse homem e, no artigo publicado pelo portal *Literafro*<sup>14</sup>, comenta:

Pela primeira vez, na literatura brasileira, um negro ousara denunciar os paradoxos políticos, éticos e morais da sociedade imperial. Após desfrutar do êxito proporcionado por uma obra que ainda hoje se destaca dentro da produção romântica, Gama se dedicaria a trabalhar em prol de seus sonhos - um “Brasil americano, sem reis e sem escravos” - através do jornalismo, da tribuna e dos tribunais. Seu nome se prende igualmente à história da imprensa paulistana como fundador e/ou colaborador de periódicos como *Diabo Coxo*, *Cabrião*, *O Polichinelo*, *Correio Paulistano*, etc. Jamais frequentou escolas, pois, como afirmara, “A inteligência repele os diplomas, como Deus repele a escravidão”. Luiz Gama converte-se no incansável e douto “advogado dos escravos”. O poeta então se eclipsa, cedendo lugar ao abolicionista e militante republicano. (s/d)

Ana Maria Gonçalves em *Um defeito de Cor* parece valer-se desses dados biográficos sobre Luiz Gama e incorporá-los ao seu texto, embora em nenhum momento do prólogo a autora cite os nomes Luiz Gama e Luiza Mahin. Há, portanto, a indeterminação quanto à identidade desses sujeitos, personagens presentes no manuscrito. A autora não afirma nada sobre a origem da autoria do relato, porém, dá a impressão de que seja possível associar os acontecimentos apresentados nele com os eventos da biografia de Gama e Mahin.

Há ainda como elemento documental: a carta escrita por Luiz Gama a seu amigo Lúcio de Mendonça (1854-1909). A relação de amizade entre eles se deu pelo fato de terem profissão em comum; ambos advogaram e trabalharam como jornalistas, além das afinidades políticas do Segundo Império. Embora a diferença de idade entre os amigos fosse considerável, Luiz Gama tinha mais de vinte anos que Lúcio de Mendonça; os companheiros mantinham uma amizade que se manifestava também por meio epistolar. Em determinada carta à Mendonça, datada em 25 de julho 1880, Luiz Gama conta sobre o contexto baiano de seu nascimento e infância, período de agitadas rebeliões negras. É,

---

<sup>14</sup> *Luiz Gama por Luiz Gama*: carta a Lúcio de Mendonça - Lígia Fonseca Ferreira (UNIFESP) artigo publicado no Portal Literafro. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/28-critica-de-autores-masculinos/653-luiz-gama-por-luiz-gama-carta-a-lucio-de-mendonca-ligia-fonseca-ferreira>>. Acesso em 17 jul. de 2018.

justamente, a partir desse trecho missivista que podemos verificar a aproximação que a autora promove em relação à biografia de Gama.

Nasci na cidade de S[ão] 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 Sant'Ana, a 21 de junho de 1830, pelas 7 horas da manhã, e fui batizado, 8 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. Dava-se 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 Dr. 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 conheciam-na e que deram-me 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. Em opinião dos meus informantes que esses «amotinados» fossem mandados para fora pelo governo, que, nesse tempo, tratava rigorosamente os africanos livres, tidos como provocadores. (...) Meu pai, não ousou afirmar que fosse branco, porque tais afirmativas, neste país, constituem grave perigo perante a verdade, no que concerne à melindrosa presunção das cores humanas : era fidalgo e pertencia a uma das principais famílias da Bahia de origem portuguesa. Devo poupar à sua infeliz memória uma injúria dolorosa, e o faço ocultando o seu nome. Ele foi rico; e nesse tempo, muito extremoso para mim: criou-me em seus braços. Foi revolucionário em 183. Era apaixonado pela diversão da pesca e da caça; muito apreciador de bons cavalos; jogava bem as armas, e muito melhor de baralho, amava as súcias e os divertimentos: esbanjou uma boa herança, obtida de uma tia em 1836; e reduzido à pobreza extrema, a 10 de novembro de 1840, em companhia de Luiz Cândido Quintela, seu amigo inseparável e hospedeiro, que vivia dos proventos de uma casa de tavolagem, na cidade da Bahia, estabelecida em um sobrado de quina, ao largo da praça, vendeu-me, como seu escravo, a bordo do patacho “Saraiva”. (GAMA, Luiz. Carta a Lúcio de Mendonça. In: FERREIRA, grifo meu)*

Como defende Lígia Fonseca Ferreira: “A riqueza de detalhes (dia, hora e local de nascimento; a localização da casa [...] datas; características físicas e psicológicas e atividades exercidas pelos pais e outros personagens; etc.) concorre para a criação de

efeitos de real”, porém, pela ausência de material que comprove a existência de seus pais, por exemplo, as informações da carta se caracterizam como *especulações*.

Além disso, a estratégia com que Luiz Gama construiu a missiva, com dados e informações bem detalhadas, nos leva a um caminho que visa à teorização sobre o estudo dos textos da autobiografia; nesse sentido, recorremos à *Escrita de si* de Michel Foucault em que discute sobre a intencionalidade característica do discurso autobiográfico: o remetente, em geral, se mostra numa carta, fala de si, de acordo com a suas intenções diante do destinatário. Assim afirmamos que Gama utilizou a correspondência como um espaço para construção simbólica da sua própria história.

No trecho da carta que citamos, ele conta pouco sobre sua mãe e seu envolvimento em “insurreições”, dessa forma, sugere mais do que oferece dados precisos. As lacunas que Gama deixou na correspondência podem estar relacionadas com a mitificação em relação à Luiza. Há pressupostos de que Luiza Mahin esteve envolvida na Rebelião dos Malês (1835), revolta que aconteceu em Salvador (BA), considerada como a maior rebelião urbana de escravos no Brasil. Porém, historiadores que se dedicam à pesquisa sobre o período em que a Rebelião aconteceu, como João José Reis em *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835* (2006), defende que não houve, efetivamente, a presença de mulheres nesse combate.

Dessa maneira, ao que parece indicar, houve a intenção de Luiz Gama em reservar à sua mãe um lugar entre as figuras heroicas da luta pela libertação e o fim do regime escravocrata no Brasil. Talvez essa necessidade possa ser explicada pelo seu envolvimento nas causas abolicionistas, por ter sido testemunha de um processo extremamente violento e opressor, contra o qual lutava pelo seu fim.

Embora a discussão aqui se desenvolva em torno do elemento paratextual que é o prólogo *Serendipidades*, percebe-se que carta de Luiz Gama a Lúcio Mendonça é um documento de extrema importância para a elaboração e construção de *Um defeito de Cor*. A começar pelo local de nascimento anunciado na carta, Salvador, e também a informação sobre batizado, na Igreja do Sacramento em Itaparica, essas informações se aproximam do personagem Omotunde, filho da protagonista Kehinde, que nasceu em Salvador. A igreja que a autora declara no prefácio ser o lugar onde foram encontrados os papéis que Gerson desenhava, a Igreja do Sacramento em Itaparica, é o mesmo local em que Gama declarou ter sido batizado. A origem e a descrição física da mãe, a

atividade de quitandeira, a relação que ela mantinha com os envolvidos na luta escravocrata, a ida para a prisão e as informações sobre o pai também são elementos que aparecem no romance de Gonçalves.

Ana Maria Gonçalves, recorrendo a dados históricos, ainda que imprecisos sobre personagens históricas e utilizando-os ou mesmo recriando-os em sua ficção, aproxima-se do recurso ficcional da escritora Ana Maria Miranda em seu livro *A Musa Praquejadora* (2014). Em uma espécie de “biografia ficcionalizada”, a autora apresenta a vida do poeta Gregório de Matos. Em entrevista ao *blog* da Editora Record<sup>15</sup>, a qual foi responsável pela publicação do livro, a escritora Ana Miranda responde sobre interferência criativa na reconstrução biográfica de Gregório de Matos:

Pretendi que fosse uma obra de não-ficção, e pode ser definida assim, embora, como você diz muito bem, a ficção é necessária para dar conta de sua vida no século 17, tão pouco documentada – mas revelada em plenitude, na sua poesia. Além do mais, sou romancista. A minha frase na epígrafe revela o que penso sobre o tema: Os ficcionistas são historiadores que fingem estar mentindo, e os historiadores, ficcionistas que fingem estar dizendo a verdade. (MIRANDA, 2015).

A epígrafe de *Musa Praquejadora* demonstra o quanto ficção e história se entrelaçam. Os trabalhos do ficcionista e do historiador se confundem, pois ambos passam por um processo de simulação na busca por oferecer um efeito de realidade ao narrado; nesse sentido, relacionamos tal aspecto com a postura de Ana Maria Gonçalves em *Um defeito de Cor*, especialmente sobre o discurso apresentado no prólogo.

Dessa maneira, retomando o questionamento proposto no início do texto sobre o efeito de leitura que o prefácio pode provocar na recepção do romance, acredito que, ao simular uma serendipidade, pois, como já demonstrado aqui, não houve o encontro do manuscrito, a autora parece requerer um efeito de realidade para a narrativa por meio de práticas marcadas pela *simulação, indeterminação e especulação*. A *complexidade enunciativa* do romance se instala nesse gesto paradoxal, pois, como dito pela própria Ana Maria Gonçalves em entrevista à Cristine Cortês, “a credibilidade é dada por algo

---

<sup>15</sup> Entrevista concedida a Claudio Lamego em 23 de dez. 2015. Disponível em: <<http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2015/12/23/musa-praguejadora-de-ana-miranda/>>. Acesso em 07 de julho 2018.

que é falso: o manuscrito”. O prólogo, dessa forma, ao apresentar o ponto de partida narrativo, o anúncio das intenções autorais, a exposição do método e desenvolvimento narrativo, orienta a leitura do romance e, assim, podemos considerar que há uma tentativa de condução do leitor.

Importante ressaltar que a estratégia utilizada por Ana Maria Gonçalves no prefácio de *Um defeito de Cor*, ao noticiar o encontro do manuscrito e nesse gesto atribuir a autoria do livro para outro sujeito que não ela, trata-se de uma prática já bastante utilizada na literatura. Como se sabe, escritores, ao utilizarem o prólogo como espaço de manifestação sobre a origem do livro, recorreram à técnica da negação autoral na apresentação de seus romances. Miguel de Cervantes, por exemplo, no prólogo de *Dom Quixote*, ao discutir sobre a “paternidade do livro”, faz a seguinte advertência ao leitor: “porém eu, que, ainda que pareço pai, não sou contudo senão padrasto de D. Quixote”<sup>16</sup>.

Escritores portugueses, como Camilo Castelo Branco, em *A brasileira de Prazins* (1882), é um exemplo que pode ser citado sobre a utilização do prólogo como espaço para camuflar a questão autoral. Romancistas brasileiros também utilizaram o recurso de assinalar no prefácio o encontro de material que deu origem à narrativa e, nesse mesmo gesto, colocaram à prova a noção da autoria. Machado de Assis em *Esau e Jacó* (1904) e em *Memorial de Aires* (1908). José de Alencar, no prefácio de *Senhora* (1875) também nega a condição de autor na produção do romance e faz a seguinte observação “Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor a quem geralmente o atribuem (...) O suposto autor não passa rigorosamente de editor”<sup>17</sup>.

### 1.3 Foco narrativo: cruzamento de vozes

Partir de uma palavra  
Partir numa palavra.  
Texto, lugar de encontro.

Ruy Duarte de Carvalho.

---

<sup>16</sup> CERVANTES, Miguel. Tradução Viscondes de Castilho e Azevedo, Porto Alegre: LePM, 2011.

<sup>17</sup> ALENCAR, José de. *Senhora*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

O prólogo e o enredo de *Um defeito de cor* instauram um conjunto de questões que se pode levantar em relação ao foco narrativo do romance; a problemática é provocada pela ambiguidade das vozes do texto. Levando em consideração a afirmativa de Oscar Tacca (1983), de que “o romance é um complexo e subtil jogo de vozes”, percebe-se que, na narrativa de Ana Maria Gonçalves, a pluralidade de vozes é observável.

De modo sucinto, podemos pensar essas “vozes” como categorias produtoras de enunciação, ou seja, as figuras que tornam possível a verbalização do enunciado: escritor, autor, narrador, editor, entre outras. Embora essas “categorias”, denominação de Tacca, no campo da crítica literária tenham sido bastante discutidas, em relação ao romance de Gonçalves, elas chamam atenção por relacionarem com a preocupação da escritora em construir uma narrativa que não somente pelo tema, mas também pela estrutura, busca realçar a questão da voz dos sujeitos historicamente silenciados, possibilitando, assim, o protagonismo negro-literário. Cogitamos que a obra apresenta um foco narrativo compartilhado, em que a prática das enunciadoras, mediante a oralidade e a escrita, se soma e ressalta a potencialidade da resistência africana na cartografia brasileira. O coro de vozes, portanto, pode representar a força da incorporação do saber negro no Brasil.

Como já discurremos, a perspectiva de *Um defeito de cor* foi construída a partir do ponto de vista de uma ex-escrava; a definição desse viés narrativo escolhido por Ana Maria Gonçalves nos conduz para uma consideração de Oscar Tacca sobre certa mudança observada nas abordagens literárias: porque, em grande medida, a revolução que, no nosso tempo, se produz na arte e na crítica do romance nasce no próprio momento em que o leitor, à semelhança daquele que atende uma chamada telefônica, pergunta: *Quem fala?*

O questionamento em torno das vozes do texto tornou-se uma abordagem crítica literária importante não só pela tentativa de se compreender *quem fala* no romance, reconhecendo, assim, as categorias que operam nele, mas também para identificar como elas se inter-relacionam e contribuem para o propósito enunciativo do escritor. Nesse sentido, Tacca reforça a ideia de que “toda narração insinua a sua perspectiva”, isto é,



por meio da textualidade que compõe a narrativa, há uma intenção, deliberada, de um projeto ; assim, o teórico apresenta a justificativa para discutir essas vozes:

É óbvia a importância de saber se aquele que conta é uma testemunha imparcial, o protagonista, um actor secundário, enfim, um cronista, verdugo ou a vítima. Pois, com efeito, uma história ou uma estória ou uma aventura qualquer pode ser-nos transmitida por aquele que a viveu, por aquele que a ouviu de outros, ou por quem a tenha inventado. A variedade de pontos de vista complica-se ainda se tivermos em conta que o narrador pode contar com intenção documental ou fabuladora, em forma de exposição, carta ou memória: epistolário, testamento, diário íntimo ou história maravilhosa, tudo permanece envolto sob a capa que leva o mesmo rótulo de *romance* (TACCA, 1983, p. 25).

A explicação do português parece fazer muito sentido quando pensamos em *Um defeito de cor*, pois as ambiguidades construídas a partir do prólogo e no texto geram dúvidas a respeito da origem da composição e transmissão da história, além de nos fazer refletir sobre o efeito que os diversos pontos de enunciação podem interferir na recepção do romance.

O prólogo, como detalhamos no capítulo anterior, foi o espaço onde Ana Maria Gonçalves construiu o discurso sobre a produção do livro, simulando o encontro do manuscrito como a gênese da obra. Diante do paratexto, considera-se que a escritora se apresenta, a princípio, como *editora*, pois suas intervenções, de acordo com sua fala, se relacionam, de maneira exclusiva, com a organização textual. Esse caráter de “eliminação” do autor, o anúncio de não ser o criador da narrativa, corresponde com um recurso tradicionalmente romanesco: *a transcrição*. De acordo com Tacca, esse seria um artifício utilizado com intenções estéticas como a “a despersonalização, a objectividade, a verossimilhança”. Acredito que, em relação a *Um defeito de cor*, possivelmente essas “intenções estéticas” podem ter sido buscadas por Gonçalves, pois o texto prefacial indica uma tentativa de determinar a experiência narrada como real. Além disso, percebe-se também o intuito da escritora de anular a sua individualidade enquanto participação autoral, para oferecer um caráter objetivo ao manuscrito, marcando, assim, sua fidelidade na reprodução do documento que ele encontrou.

Nesse sentido, Oscar Tacca, referindo-se a esse recurso de *escamoteação ou exclusão* do autor, nos leva a refletir sobre a apresentação de Ana Maria Gonçalves em “Serendipidades”. O teórico, ao apontar as características do romance construído por

meio da “convenção” que se estabeleceu de anunciar o encontro de algum material como a origem das obras, nos orienta a refletir sobre a prática de Gonçalves na construção de seu livro: a imparcialidade e credibilidade como sustento da história:

O recurso do autor-transcritor compreende uma variada gama de relatos, que se poderiam ordenar em correspondência com uma dupla coordenada [...] A primeira coordenada refere-se pois ao maior ou menor artifício da exclusão (ou escamoteação) do autor: no *romance epistolar* a sua ausência é obviamente natural, nos *papeis achados* uma flagrante convenção. O recurso corresponde, desde os seus começos, a uma dupla procura de objectividade (a) e de verossimilhança (b). Dois caminhos diferentes, pelos quais progride o romance (e que a crítica frequentemente troca ou confunde, quando, no fundo, se complementam). O primeiro conceito aponta para a imparcialidade do autor. O segundo para a credibilidade daquilo que é narrado. Por ambas as vias o romance pretende caucionar a “história” Pela primeira, subtraindo a figura do rapsodo, do inventor, do enganador (como diria Borges). Pela segunda, acumulando provas e indícios da realidade do documento (TACCA, 1983, p. 39).

Interessante pensar que Gonçalves se apresenta como editora de um texto que, embora construído em primeira pessoa, foi escrito por uma personagem que não a protagonista: Geninha foi a responsável pelo manuscrito que seria entregue ao filho de Kehinde. No desenrolar da história, mais exatamente em seu fim, o leitor é informado sobre a cegueira da protagonista, a qual, impossibilitada de escrever, transferiu a tarefa para Geninha.

No navio, ao retornar ao continente africano à procura de Omotunde, Kehinde conheceu a família de Juvenal, um grupo de brasileiros em que ele era o pai, a esposa chamava-se Jacinta e a filha Efigênia. O destino final deles seria a cidade de Lagos, porém devido ao estado de saúde de Geninha, recém-nascida que não conseguia amamentar pela falta de leite da mãe, decidiram descer em Uidá, mesmo local que Kehinde. Desse encontro nasceu uma grande amizade entre Jacinta e ela, sobretudo, depois do que aconteceu com Kehinde.

Inicialmente com o sintoma da vista embaçada e, em seguida, com dores nos olhos, Kehinde contou sobre seu quadro de saúde, cujo estágio final foi a perda total da visão. O médico que lhe atendeu disse que a cegueira foi consequência de outra doença que provocaria “bexiga mais solta, a vontade de beber muita água, e que, se eu machucasse, era possível que os ossos não mais colassem e que o sangue nunca mais

parasse de correr. Mas o pior seriam as palpitações e cansaço”, (GONÇALVES, Ana Maria, 2017, p.933) o que nos leva a cogitar que ela sofria de diabetes.

Nessa altura da narrativa, a protagonista, que já contava com seus 80 anos e continuava morando em Uidá, na busca por Omotunde, recebeu notícias de que seu filho estaria no Brasil, na cidade de São Paulo. Diante a informação, solicitou o auxílio de Geninha para escrever uma carta a ele, porque, como estava idosa, tinha o receio de não sobreviver à travessia ao atlântico e, assim, não ter tempo o suficiente para conhecê-lo e contar-lhe a história de sua vida. Dessa maneira, a correspondência caracterizou-se como um espaço biográfico, resguardando, portanto, tanto uma memória individual, quanto coletiva.

Nesse sentido, o texto que Ana Maria Gonçalves se apresenta como editora é resultado do trabalho de uma *escriba*. A figura de Geninha na construção da narrativa é fundamental, pois ela permite que a transmissão da ex-escrava se transponha para o papel. Embora estejamos situando no nível ficcional e sabendo que o manuscrito foi uma fabulação de Gonçalves, Geninha desempenha um papel importante no enredo. Essa relação entre a oralidade e a escrita na trama pode demonstrar a intenção da autora em propor a representação da transmissão narrativa, dado intrínseco às culturas africanas, no romance. A contação de histórias foi praticada em vários trechos de *Um defeito de cor*; além da protagonista, outras personagens se configuraram como transmissoras de saberes localizados.

A oralidade, dessa forma, é um traço marcante no romance, uma tradição empenhada por personagens que buscavam a preservação cultural de sua terra. A corrente narrativa que se construiu entre africanos escravizados no Brasil pode ser considerada um exemplo para se pensar o modo como a oralidade possibilitou a manutenção da religião africana no país. Essa conservação de costumes étnicos foi determinante no romance de Gonçalves. Nos momentos em que Kehinde se sentia sozinha, fraca ou com a sensação de estar perdida, o apego à crença nos deuses africanos, especialmente, foi o que proporcionou forças para sua sobre(vivência). No trecho a seguir, a avó de Kehinde, prestes a morrer no túmulo, deixa o ensinamento à neta sobre a importância da conservação de suas raízes:

Durante dois dias ela me falou sobre os voduns, os nomes que podia dizer, as histórias, a importância de cultivar e respeitar os nossos

antepassados. Mas disse que eles, se não quisessem, se não tivessem quem os convidasse e colocasse casa para eles no estrangeiro, não iriam até lá. Então, mesmo que não fosse através dos voduns, disse para eu nunca me esquecer da nossa África, da nossa mãe, de Nanã, de Xangô, dos Ibêjis, de Oxum, do poder dos pássaros e das plantas, da obediência e respeito aos mais velhos, dos cultos e agradecimentos (GONÇALVES, 2017, p. 61).

O conhecimento que a avó passou a Kehinde por meio da narração “dois dias ela me falou sobre os voduns”, relaciona-se com a ação dos “arquivistas de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos” (p. 175) que Amadou Hampté Bâ (2010) apresenta ao discutir a prática dos “tradicionalistas conhecedores”, sujeitos que se apoiam na tradição oral marcada pela “herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestra a discípulo, ao longo dos séculos” (p. 167). Transmissão que se constitui como um índice de resistência étnica que manteve inúmeros africanos que vieram forçados para América unidos em solo brasileiro; ademais, essa prática pode demonstrar o modo como o valor da comunidade foi defendido por eles, como uma tentativa de se ligar passado e presente, assim como os descendentes e seus antepassados. Nei Lopes (1988) em *Bantos, Malês e Identidade Negra*, fala sobre a relevância desse saber ancestral como um signo de referência dentro do grupo, ou seja, a sabedoria dos mais velhos fundamenta a visão do mundo negro, e, a partir desse elemento, outros de seus códigos culturais se inseriram em territórios não africanos:

Para o africano em geral e para o Banto em particular, o ancestral é importante porque deixa uma herança espiritual sobre a terra, tendo contribuído para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e por isso é venerado. Ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas, mas para que cada um de seus descendentes assumam com igual consciência as suas responsabilidades (LOPES, 1988, p. 229).

Leda Maria Martins<sup>18</sup> (1997), ao falar da resistência do corpo negro, o associa a imagem do baobá, pois a árvore pode representar “o vigor das fundações e raízes africanas”, demonstrando, a partir dessa metáfora, o modo como “as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, intersecções, inscrições e

---

<sup>18</sup> MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações” (p. 25). A maneira como essas manifestações culturais africanas se reterritorializaram e transcriaram significado na nação brasileira pode ser explicada por meio do que Martins denomina como *oralitura*:

Aos atos de fala e de *performance* dos congadeiros denominei *oralitura*, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas (MARTINS, 1997, p. 21).

É preciso mencionar que a pesquisa empenhada por Leda Maria Martins estava relacionada aos ritos do Congado da Irmandade de N.S. do Rosário, na região do Jatobá, em Belo Horizonte, porém, embora as suas reflexões sejam referentes à materialidade sígnica dos cantares e festejos do Congado desse local, podemos associar aos aspectos de oralidade e escrita que compõem *Um defeito de cor*. O termo *oralitura* nos conduz a pensar nas práticas desempenhas por Kehinde e Geninha no romance. A narração realizada pela protagonista e o registro feito pela jovem relacionam-se com o que a professora fala sobre a inscrição do sujeito no espaço, a maneira como ele se coloca em um território alheio e insere, nesse mesmo gesto, as marcas da diferença. No momento em que Kehinde conta a história da sua vida, de seu povo e, assim, as representações da cultura africana, podemos considerar esse gesto como performático, pois, ao falar de si, garantindo seu lugar de enunciação, ela também permite a inserção da África em solo brasileiro.

No romance em discussão, a personagem Nega Florinda também pode representar o significado de *performance* como movimento de incorporação simbólica. No período em que Kehinde ainda era criança e morava na Ilha de Itaparica, ela conheceu a idosa, uma das pessoas mais antigas do povoado, que morava lá desde a chegada da África. Pelo fato de Nega Florinda ter se tornado forra ainda criança, ela pode viver em liberdade como recontadeira, atividade em que “andava de casa em casa e recebia algum dinheiro ou mesmo sobras de comida, que aceitava de bom grado antes de se agachar em qualquer canto e contar histórias”. Kehinde, na passagem a seguir, ao narrar sobre o interesse das pessoas diante da contação de histórias, incluindo a esposa

do proprietário da fazenda em que foi comparada como escrava, descreve a atuação de Nega Florinda:

Além de dizer *Alô*<sup>19</sup>, 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<sup>20</sup>, 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. Arrependida, 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).

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 compor a atividade performática, contribuindo para o ritmo necessário que a história exige. Todos esses fatores que se somam à figura da Nega Florinda nos levam a refletir sobre a importância da manutenção e transmissão de uma memória que “se insere, se grafa e se postula”<sup>21</sup> a partir do próprio corpo, por isso a potência da *performance*.

Outro aspecto do trecho que deve ser considerado é o fato de a Nega Florinda ter incorporado no meio da sua narração a figura de Nossa Senhora. É interessante observar que, na presença da Sinhá Ana Felipa, ela introduz um ícone do catolicismo numa narrativa que, semanticamente, se configura como africana. Quando Kehinde diz que Florinda “sabia o final verdadeiro”, podemos cogitar que o “verdadeiro” seria um desfecho que tivesse como representante deuses africanos. Dessa forma, entendemos que a decisão de encerrar a “fábula” por meio da aparição da santa demonstra não só o

---

<sup>19</sup> Alô: conto, história.

<sup>20</sup> Em iorubá, um dos apelidos da tartaruga é ajapá, que significa “a fada da cabeça pelada”.

<sup>21</sup> MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras: Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, Santa Maria, UFSM, n. 26, jun. 2003.

temor que havia por parte dos negros em desobedecer à ordem cristã colonial, mas uma convergência cultural entre elementos que se caracterizam como ocidentais e aqueles africanos. Leda Maria Martins toca nesse aspecto e fala sobre o efeito “afro-brasileiro” que se instalou perante a experiência negra na América:

[...] a devoção aos santos reveste-se de instigantes significados, pois as divindades cristãs tornam-se transmissoras da religiosidade africana, barrada pelo sistema escravocrata e pela interdição aos deuses africanos. Assim, “a particularidade na interpretação do mundo é que tornou o negro- por semelhanças e diferenças- um participante da comunidade de homens. Sua herança mítica se imbricou na teia da hagiologia católica modificando-a e modificando-se simultaneamente” (MARTINS, 2003, p. 40).

Embora a submissão imposta pelos detentores do poder tenha gerado traumas nos subalternizados, a capacidade de transformação do sujeito negro nos episódios escravocratas, diaspóricos, enfim, situações que exploraram e desumanizaram esse corpo, deve ser destacada. A justaposição que Nega Florinda fez entre a igreja católica e sua narrativa tradicional pode ser considerada como uma estratégia de adaptação que garantiu a sua sobrevivência. Portanto, o desenvolvimento dessas habilidades para a manutenção da vida nos conduz a identificar certos fenômenos que se constituíram por meio das práticas de resistência: a reposição e a reversibilidade cultural. As redes discursivas que se estabeleceram entre o Brasil e África permitiram que as expressões culturais entre os territórios se cruzassem e conseqüentemente um processo transculturador se manifestou. Eduardo de Assis Duarte<sup>22</sup> fala desse aspecto em relação ao romance de Gonçalves e nos reafirma a configuração repositória e reversível que a obra permite vislumbrar:

*Um defeito de cor* endossa em sua visão de mundo a perspectiva do sujeito diaspórico que guarda consigo as marcas da cultura e da religiosidade trazidas das várias Áfricas aqui chegadas. Marcas que se assentam em contato com a diferença, num enraizamento rizomático que as transforma sem apagar certos fundamentos, traços sobreviventes ao processo transculturador (DUARTE, Eduardo de Assis, 2009).

---

<sup>22</sup> DUARTE, Eduardo de Assis. Na cartografia do romance afro-brasileiro, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. In: TORNQUIST, C. S. et al. (Orgs.). *Leituras da resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009, p. 325-348. Disponível no Portal Literafro: <<http://150.164.100.248/literafro/>>. Acesso em: abril 2018.

Considera-se aqui o conceito de rizoma a partir da proposta de Deleuze e Guatarri<sup>23</sup> (1995) conforme um modelo estético-filosófico que expressa a forma como o pensamento se desenvolve por meio de raízes que se interligam e rompem o fluxo contínuo da história, permitindo novas possibilidades de articulação. Nesse sentido, há um “jogo duplo significante”, como propõe Muniz Sodré<sup>24</sup>, de “formação e fundação” entre as expressões africanas e as outras que se originam, fundamentalmente, das tradições europeias, que passam a compor o cenário histórico entre esses territórios. Nesse processo de reposição cultural, em que os valores se traduzem, se espelham e se reconfiguram, o sujeito negro, que até então tivera o corpo desterritorializado, passa a ser considerado em sua significação e agência de transformação. Com o cuidado necessário que a própria Leda Maria Martins tomou em relação à sua pesquisa em tentar “evitar as generalizações que obliterem as nuances de diferença observáveis”, pode-se pensar que, na narrativa de Ana Maria Gonçalves, essa reversibilidade torna-se visível, especialmente, em relação à protagonista.

Se atentarmos à Kehinde na narrativa, perceberemos a maneira como a fragmentação do sujeito pode ser assimilada em sua figura, pois Ana Maria Gonçalves teve o cuidado de construir a personagem sem maniqueísmos e generalizações que foram tão comuns na literatura brasileira. A dualística de que todo branco é explorador e todo negro é vítima se desconstrói no romance, porque a ação dos personagens está ligada à subjetividade de cada um e, por isso, não há uma universalização de comportamento. Pensando na protagonista de *Um defeito de cor*, o momento de chegada ao Brasil é marcado pela resistência na aceitação dos valores aqui impostos. A recusa, por exemplo, do batismo cristão demonstra a determinação do seu pertencimento africano:

Nós não víamos a hora de desembarcar também, mas, disseram que antes teríamos que esperar um padre que viria nos batizar, para que não pisássemos em terras do Brasil com a alma pagã. Eu não sabia o que era alma pagã, mas já tinha sido batizada em África, já tinha recebido um nome e não queria trocá-lo, como tinham feito com os homens. Em terras do Brasil, eles tanto deveriam usar os nomes novos, de brancos, como louvar os deuses dos brancos, o que eu me

---

<sup>23</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. vol. 5. São Paulo, Ed. 34, 1997.

<sup>24</sup> SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 124.



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 (GONÇALVES, 2017, p. 59).

Porém, no decorrer do texto, à medida que Kehinde foi acessando o espaço brasileiro, a princípio de maneira violenta, pode-se identificar um processo de assimilação de sua parte. Embora ela se mantivesse fiel aos seus princípios, a protagonista “flexibiliza-os”, como dito pelo professor Eduardo de Assis Duarte, com os saberes locais. Não apenas pelo viés religioso, mas em outros aspectos, elementos do Brasil foram incorporados em sua vida. Quando retornou à África, conheceu o inglês John e, como fruto do relacionamento que tiveram, engravidou-se de gêmeos. A decisão da escolha dos nomes dos filhos, por exemplo, revela a forma como ela lidava com o país que havia deixado para trás:

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 (GONÇALVES, 2017, p. 766-767).

Maria Clara e João foram os nomes que Kehinde escolheu para os ibêjis; essa escolha demonstra não só a identificação que ela criou com o país, mas uma forma de manter registrada em sua família a tradição brasileira, anteriormente rejeitada. Ao contrário do que aconteceu com a protagonista, que assumia o nome Luisa diante situações específicas como tentativa de melhor se relacionar com os brasileiros, os filhos não teriam que optar pelo modo como seriam chamados. Além disso, o cenário de subdesenvolvimento com o qual os retornados se deparavam ao voltarem a certas regiões do continente africano, como a situação de Uidá no romance, gerava o interesse de regressarem novamente ao Brasil.

A importância da escrita, simbolizada por meio da tarefa de Geninha no romance, também é necessária de se discutir, sobretudo por contribuir para inscrição e

conservação de uma memória. A transcrição das reminiscências pode demonstrar o interesse da mãe em deixar a sua memória legitimada pela escrita, pois, dessa forma, ela seria arquivada e não se perderia no tempo.

No Egito antigo, a palavra *escriba* era designada como “sesh” e não se referia apenas ao profissional encarregado da escrita, mas também a um título às pessoas que sabiam ler e escrever ou se ocupavam de alguma atividade relacionada a essas práticas. Além disso, havia escolas específicas para o ensino das funções do *escriba*. A personagem Geninha em *Um defeito de cor* se aproxima dessa “categoria”, não somente por ter escrito o relato para Kehinde, mas por se interessar pela questão educacional. O modo indireto como a protagonista se alfabetizou, pois era apenas acompanhante da sinhazinha Maria Clara em suas aulas, se aproxima da maneira como Geninha aprendeu a ler e escrever. A própria Kehinde inclui no relato uma observação sobre a vontade de aprender da menina:

em Uidá havia outra pessoa tão ou mais interessada do que eu tinha sido, que é exatamente esta que está aqui comigo, pondo no papel todas essas palavras, Geninha, a filha de Jacinta. Eu me lembro dela, toda envergonhada, assistindo às aulas da porta, sem ter coragem de entrar. Ninguém proibia, mas acho que, por não ter sido convidada, ela não entrava (GONÇALVES, 2017, p. 873-874).

Embora a alfabetização de Geninha acontecesse a partir de uma semi-presença, com o passar dos anos, ela continuou interessada em estudar e chegou até pedir ajuda de Kehinde para tentar entrar na Missão Católica, uma instituição de ensino que se estabeleceu em Uidá no momento do retorno de muitos africanos ao seu continente. Dessa forma, a *escriba* Geninha, com todo seu envolvimento pela educação, permitiu a construção do relato ao filho de Kehinde, configurando nesse gesto a importância da escrita como instrumento da construção de uma memória. A prática da escritura empenhada pela jovem pode ser pensada como meio de se manter um elo não só entre o corpo desterritorializado da protagonista e a sua nação, mas entre uma mãe e seu filho.

A escrita permitiu também que a situação de trauma do regime escravocrata fosse arquivada, possibilitando, assim, que o destinatário da carta, Omotunde, tomasse conhecimento do processo violento sofrido por seu povo. Esse dispositivo da escrita como estratégia de conservação aproxima da discussão de Jeanne Marie Gagnebin (2006) sobre o “dever de memória”, uma exigência daquilo que “não pode, não deve ser

esquecido”. Embora a filósofa situe a sua discussão no contexto da Segunda Guerra Mundial, especialmente à situação de Auschwitz, podemos associar com as experiências traumáticas sofridas pelos africanos transplantados à força para as Américas, pois, assim como aqueles que sobreviveram aos conflitos bélicos, os sobreviventes do regime escravocrata e diaspórico também foram incapazes de esquecer as barbáries:

Os sobreviventes, aqueles que ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiam esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade (GAGNEBIN, 2006, p. 99).

A elaboração simbólica do trauma pode ser construída pela escrita, dessa forma, torna-se um mecanismo que permite a impossibilidade do esquecimento. Por mais que a protagonista reconhecesse que “são coisas difíceis de dizer por que são coisas difíceis de lembrar”, o registro da experiência é extremamente significativo para a construção da memória, seja como testemunha, seja como espectador, enfim, o importante é:

Por que a dominância dessa metáfora da escrita? Talvez por ser mais arbitrária que a imagem, pelo menos em nossos alfabetos europeus, a escrita escape com mais facilidade da problemática da aparência e da realidade, problemática fatal quando se tenta aferir o grau de fidelidade ao real de uma lembrança. Como pode traduzir — transcrever — a linguagem oral, a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade (GAGNEBIN, 2006, p. 111).

Jeanne Marie discute, portanto, sobre a escrita, pois por esta registramos uma lembrança. Além disso, a transposição da linguagem oral para a escrita permite que essa última se relacione com o fluxo narrativo da memória, da tradição da identidade.

Dessa forma, consideramos que, no romance, há um cruzamento enunciativo entre Ana Maria Gonçalves, Kehinde e Geninha visto que o foco narrativo se constrói de modo compartilhado, como resultado de um imbricamento de vozes que se somam. No nível da enunciação, percebe-se que *Um defeito de Cor* é resultado de modulações de vozes que provocam o efeito de polifonia.

Ana Maria Gonçalves, por meio do prólogo, se aproxima da figura do *autor transcritor*, correspondendo com a tarefa de um “mero” editor, responsável apenas pela cópia do texto. Porém, se atentarmos ao prefácio, notamos que, num gesto subentendido à declaração feita por ela, aquele discurso permite a construção do seu papel enquanto *escritora*, figura social que elabora um texto de si, uma imagem para a sociedade. Em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (2001), os professores Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira discutem essa maneira como paralelamente à publicação do texto ficcional, uma imagem do escritor também se lança:

Uma outra perspectiva interessante é considerar que a própria pessoa do autor constitui, também, um determinado texto. Todos nós convivemos com o fato de que nosso ser só existe enquanto *imagem* para a sociedade em que vivemos. Assim, o escritor não veicula apenas os textos que escreve, mas também o texto de si mesmo, no qual ele desempenha o *papel* de escritor. Nesse sentido, também o autor é sujeito ficcional [...] Um texto que é veiculado paralelamente à própria obra. Pode ser instigante, para o leitor e o crítico atuais, comparar estes dois textos: o produzido *pelo* escritor, e aquele que se produz *do* escritor. De fato, são dois textos intimamente associados (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 16).

Serendipidades, dessa forma, anuncia a imagem de Ana Maria Gonçalves diante do público, revela-se no prólogo, de maneira implícita, não só o projeto literário que fundamenta o romance, mas a postura política e social da escritora perante a barbárie da escravidão brasileira.

Kehinde como *narradora* e Geninha como *escriba* também contribuem para a fragmentação do foco narrativo, pois a parceria entre elas permitiu a transcrição da narrativa oral para a escrita; dessa forma, a enunciação parte do trabalho colaborativo entre cega idosa e a jovem. Vale ressaltar que a personagem Geninha, pelo fato de ter perdido uma das mãos em um acidente quando era criança, demonstra simbolicamente a resistência narrativa de uma história apagada durante logo tempo. Com a única mão que possuía, ela permitiu que a vida de Kehinde e de seu povo fosse registrada e, nessa ação, pôde revelar a potencialidade transformadora do sujeito negro diante das situações de opressão física e, sobretudo, simbólica.

A categoria do *narratório*, “termo utilizado para designar o sujeito para quem se narra, aquele a quem se dirige o discurso”, não pode deixar de ser mencionada, porque, ao se falar da configuração do foco narrativo, é importante também pensar na destinação

do romance. Por meio da distinção que os autores de *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* fazem entre leitor e narratário, observa-se que há interferência desse último no modo como o direcionamento narrativo vai se configurar no livro:

Sempre que escrevemos um texto, estamos nos dirigindo a alguém, pressupondo a existência de um leitor, mesmo que possamos não definir ou imaginar, com nitidez, que é esse alguém. Em muitas situações, sabemos quem é o leitor real de nossos textos. É o que ocorre com textos de endereçamento predeterminado e circulação restrita, como é o caso de cartas e outros tipos de mensagens pessoais. No entanto, mesmo em tais situações, criamos no próprio texto, uma certa imagem do leitor [...] Esse leitor construído, pressuposto, pressentido, desejado é o narratário (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 20).

Para *quem* se fala? Essa pergunta pode nos orientar sobre a estratégia de Ana Maria Gonçalves em colocar um destinatário específico para a carta/romance, que acaba estendendo o caráter íntimo da correspondência para o público. A carta que, a princípio, era para Omotunde perde sua exclusividade em endereçamento devido à publicação feita por Gonçalves, portanto, nos tornamos também destinatários da carta. A trajetória de sobrevivência e luta de Kehinde é dirigida a cada um de nós, pois, assim como seu filho, precisamos acessar uma memória que necessita de reconhecimento e legitimação.

Portanto, cogitamos que o cruzamento das vozes que compõe o texto resulta em uma “tapeçaria discursiva”<sup>25</sup>, em que a própria narrativa representa seu processo de enunciação. Nesse sentido, de acordo com as reflexões de Tacca sobre a “fenomenicidade da escrita”, acreditamos que essa manifestação da linguagem se apresente em *Um defeito de cor*, pois a própria textualidade do romance incorpora uma reflexão sobre o processo enunciativo:

[...] falar-se de uma fenomenicidade da escrita: ela é acto real, que tem lugar num espaço e num tempo bem determinados. No relato estão incluídas as próprias circunstâncias da sua escrita [...] O livro é aqui, pois, o resultado de um acto (intranscendente ou sagrado, segundo o entende o narrador). Entre o acto da escrita e o livro há uma relação directa, que o narrador põe em evidência. (TACCA, 1983, p. 109)

---

<sup>25</sup> Leda Maria Martins. *Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

Kehinde conseguiu se alfabetizar e, depois que aprendeu a ler, desenvolveu o hábito da leitura; em inúmeros trechos do romance, ela manifestou seu interesse pelos livros. Antes da cegueira, a escrita de cartas também foi uma prática que desempenhou com muita frequência, esse foi o meio que ela encontrou para manter contato com pessoas importantes em sua vida. Por estar acostumada com o exercício da escrita, em uma passagem do livro, ela ficou responsável pela transcrição da vida do padre Kuanza, porém, naquele momento, por se sentir angustiada o bastante pela busca do filho perdido, não sentiu ânimo para realizar tal tarefa:

Mas na época eu não me animava a escrevê-la, como o Kuanza pediu, porque os africanos não gostam de pôr histórias no papel, o branco é que gosta. Você pode dizer que estou fazendo isso agora, deixando tudo escrito para você, mas esta é uma história que eu teria te contado aos poucos, noite após noite, até que você dormisse. E só faço assim, por escrito, porque sei que já não tenho mais esse tempo. Já não tenho mais quase tempo algum, a não ser o que já passou e que eu gostaria de te deixar como herança (GONÇALVES, 2017, p. 617).

Observa-se nessa fala da protagonista o aspecto da fenomenicidade da escrita que reconhecemos estar presente no romance. Embora Kehinde fale da escrita como uma marca ocidental, percebemos que esse gesto é problematizado por ela mediante uma reflexão meta-textual, isto é, a manifestação sobre o significado da escrita se introduz dentro do próprio texto. A enunciação, portanto, torna-se materialidade narrativa e, assim, se enreda à trajetória da protagonista.

## 2 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: PROBLEMATIZAÇÕES REFERENCIAIS

Se toda linguagem carrega a necessidade de sua própria crítica.

(Jacques Derrida)

### 2.1 A relação do discurso histórico e o literário

No capítulo anterior, a partir da contextualização sobre a obliteração do corpo negro, discutimos questões referentes à fenomenicidade da escrita em *Um defeito de cor*. Partiremos agora para uma discussão as estratégias de construção textual de Ana Maria Gonçalves: a problematização do romance no que se refere à construção da narrativa.

O pós-modernismo em toda sua complexidade constitutiva nos permite compreender a maneira como determinados questionamentos foram fundamentais para o desenvolvimento da teoria e prática estética artística. No âmbito da literatura, o advento pós-modernismo vai detectar a problematização narrativa a partir da revisão do conceito do conhecimento histórico e literário, ampliando o diálogo com o mundo social e político que a cultura da pós-modernidade exige. Dessa forma, os questionamentos vão desconstruir as bases de qualquer certeza, por exemplo, da História e as noções de referência, configurando, assim, uma postura interrogativa que se justifica, sobretudo, pela contestação da autoridade. A hesitação pós-moderna se encarregará, portanto, de problematizar os padrões de julgamento que foram se consolidando na arte, a partir de perguntas como: Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê?

Em relação a *Um defeito de cor*, a contestação crítica que marcou a prática pós-moderna se torna fundamental em ser discutida devido à encruzilhada que o romance apresenta entre o discurso histórico e o discurso literário. O romance de Gonçalves apresenta a História como componente da sua materialidade discursiva, ou seja, a escritora teve como apoio ficcional o conhecimento histórico, nesse sentido, se faz necessário discutir a configuração dessa estrutura narrativa diante das postulações

críticas pós-modernos. Linda Hutcheon (1991) em *Poética do Pós-modernismo*<sup>26</sup> será, dessa forma, referência principal para fundamentarmos ao que propomos realizar neste segundo capítulo.

Assim, podemos afirmar que as produções contemporâneas passam a refletir sobre a narrativa histórica na ficção num processo de “reelaboração crítica” das “autoridades autorais” que supostamente fundamentam discursos literários e históricos. Dito de outra forma, o passado como componente narrativo das obras literárias passou a ser discutido em relação à sua natureza, isto é, o conhecimento histórico foi problematizado e ficcionalmente isso é demarcado com a intenção de se teorizar a legitimação dos discursos oficiais. Há, então, um repensar sobre a História, uma reelaboração da História por meio da ficção.

A carta de Kehinde ao filho, que resulta no extenso romance, juntamente com a reflexão do próprio processo de elaboração artística, parece indicar também, paradoxalmente, a apropriação da História para, em seguida, contestar essa veracidade histórica. Embora não exista a confirmação que Kehinde seja Luiza Mahin e Omotunde, Luiz Gama, as coincidências entre os personagens e esses sujeitos da História do Brasil são grandes. Além das coincidências em torno desses sujeitos, a conjuntura de *Um defeito de cor* é marcada por eventos históricos: o período escravocrata, as viagens diaspóricas, as lutas escravocratas, processos de independência, enfim, situações africanas e brasileiras do século XIX.

No momento em que Hutcheon aponta as características que descrevem a metaficção historiográfica e sublinha a noção de auto-reflexividade, a autora nos leva a entender que o próprio romance, num movimento autoconsciente, dá ênfase sobre a escrita, leitura e interpretação na narrativa, explicitando preocupações metaficcionais. O modo como narrar, por exemplo, torna-se uma reflexão metadiscursiva. Ao longo de *Um defeito de cor*, é possível observar essas manifestações metanarrativas à medida que Kehinde comenta procedimentos da sua escrita; em inúmeros trechos, a explicação dada

---

<sup>26</sup> Objetivo de Linda Hutcheon no livro: “no presente trabalho meu enfoque se concentra naqueles aspectos de relevante sobreposição entre a teoria e a prática estética, aspectos que nos poderiam orientar no sentido da articulação daquilo que desejo chamar de uma ‘poética’ do pós-modernismo, uma estrutura conceitual flexível que possa, ao mesmo tempo, constituir e conter a cultura pós-moderna e nossos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela. Os aspectos de sobreposição que me parecem mais evidentes referem-se aos paradoxos estabelecidos quando a autonomia estética e a auto-reflexividade modernistas enfrentam uma força contrária na forma de uma fundamentação no mundo histórico, social e político” (HUTCHEON, 1991, p. 11).



por ela demarca a *situação enunciativa do romance*, como podemos perceber a seguir<sup>27</sup>: “Não sei se deveria *contar tudo*, mas já que até agora *não omiti nada*”; “Aliás, me saber assim, como todo mundo, foi muito importante para me perdoar depois do que aconteceu certa noite, sobre a qual ainda *preciso ver como vou conseguir contar*”; “Então, como já deve ter percebido *de quem estamos falando*, a você foi dado o nome de Omotunde”; “Desculpe eu *me alongar* tanto nestas rebeliões, mas *não podia deixar de falar* sobre um assunto que ocupou as nossas conversas no sítio durante quase um ano e meio”; “Será que faço isso agora? Não sei, *e espero que você leia tudo isso apenas como uma história que está sendo contada exatamente do jeito que aconteceu.*”; “Eu me empolgo e fico *contando detalhes* de acontecimentos que não sei se vão te interessar, mas de agora em diante *vou tentar ser mais breve e me ater ao que nos diz respeito*”; “São *coisas difíceis de dizer* porque também são *difíceis de lembrar*. Acho melhor *contar como aconteceu* sem me defender ou assumir culpas, *e cada um que julgue* de acordo com o que sabe de si.” Essas reiteraões podem ser percebidas também nos trechos abaixo:

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, 2017, p. 523, grifo meu).

Será que você gosta de ler? O que será que você gosta de comer? Será que encontrou uma boa esposa? Teve filhos? Quantos? São muitas as minhas perguntas e sei que ficarão sem resposta. E como sei que isto é ruim, *tento me lembrar de cada detalhe importante da minha vida, para responder a todas as dúvidas que você pode nem saber que tem*. Sabe que tenho realizado um grande sonho? Não exatamente como o sonhei, mas já é alguma coisa, porque naqueles dias em São Sebastião *eu pensava muito em quantas coisas teria para te contar* quando nos encontrássemos, em todos os lugares a que eu queria te levar, nas pessoas a quem queria te apresentar. De certo modo *é o que faço, embora quase nada do que estou falando faça parte da nossa memória em comum, como eu gostaria que fosse* (GONÇALVES, 2017, p. 662, grifo meu).

---

<sup>27</sup> As referências citadas seguem respectivamente nas páginas do romance: 236, 270, 403,429, 437, 849,850, 444.

*Preciso ser breve, pois o tempo está acabando, mas interrompo um pouco nossa história para te contar o que aconteceu em África até o presente momento, este em que relato tudo à Geninha.[...] Vou fazer isso em separado para tentar não me alongar muito comparando acontecimentos gerais com acontecimentos pessoais. Eu deveria deixar este relato por último, por não ter tanta importância caso não dê tempo, mas não resisto, pois quero que você leia por último as coisas que me são mais caras, as que eu realmente queria que você compreendesse (GONÇALVES, 2017, p. 662, grifo meu).*

A partir das citações acima, é possível relacionar com o aspecto metanarrativo à ficção, pois, de acordo com Hutcheon, o texto declara “seus próprios processos de construção, ordenação e seleção”. A narração de Kehinde orienta o leitor sobre os mecanismos que fundamentaram a escrita da carta, somos informados de determinados critérios que foram usados como organizadores do texto, podemos apreender a composição do relato e, portanto, temos acesso à metalinguística que o próprio texto procura evidenciar.

No entanto, a preocupação autorreflexiva se expande para o tema histórico, isto é, da mesma maneira que o texto reflete sobre a condição artística de sua criação, o conhecimento histórico na narrativa é explorado como prática de reflexão. Assim como o questionamento metaficcional possibilita situar os mecanismos em jogo na construção do romance, de modo semelhante, a problematização da História permite a desconstrução de discursos históricos.

Portanto, num gesto duplo e paradoxal, os romances meta-historiográficos problematizam o processo da criação literária e da construção historiográfica, pois questionam o real no texto ficcional e o ficcional nos textos históricos. Esses textos, ao provocar questionamentos, incluem a revisão de conceitos como o de verdade e ficção. Sendo assim, a partir dessas reflexões, há possibilidade de inserção de novas falas, como aquelas silenciadas pelo discurso oficial.

No Brasil, podemos ter como um significativo exemplo do descaso memorialístico em relação ao sujeito negro a incineração de arquivos armazenados em cartórios que continham manuscritos sobre a escravidão que aconteceu em 1890 no

período em que Rui Barbosa foi Ministro da Fazenda<sup>28</sup>. Embora existam justificativas para a queima, não nos cabe aqui discuti-las, mas podemos pensar que a atitude política da época foi um dos mecanismos de ocultamento da experiência e memória do povo negro no Brasil.

Conseqüentemente, através dessas revisões e releituras, novos espaços enunciativos são criados permitindo, então, a recusa do silenciamento diante dos discursos dominantes. Em vista disso, esses romances reformulam não apenas o discurso histórico, mas também o literário, pois o deslocamento enunciativo que se constrói marca uma diferença significativa ao protagonismo narrativo.

Kehinde protagoniza a fala de uma mulher negra do século XIX; a escolha dessa narradora feita por Ana Maria Gonçalves permitiu que a experiência de uma mulher, uma criança quando saiu de África, que foi escravizada, fosse contada a partir do seu ponto de vista, sem a representação que marcou a caracterização dos negros em boa parte da literatura brasileira escrita por escritores brancos, em geral. Conhecemos Kehinde e a história de seu povo através de uma versão reveladora do protagonismo negro da luta pela sobrevivência em uma sociedade que se organizava pela exclusão. Dessa forma, passamos a contar com relatos de (ex)cêntricos que desafiam discursos que se estabeleceram como legítimos.

Considerando assim, faz-se necessário compreender o que esse tipo de narrativa questiona em relação à historicidade:

o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de uma dia conseguirmos conhecer os "objetos fundamentais" do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a "realidade" social, histórica e existencial do passado é uma *realidade discursiva* quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única "historicidade autêntica" passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. *O passado como referente não é enquadrado nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes* (HUTCHEON, 1991, p. 45, grifo meu).

---

<sup>28</sup> SLENES, Robert W. Escravos, cartórios e desburocratização: o que Rui Barbosa não queimou será destruído agora? Produção e Transgressões: *Revista Brasileira de História* (ANPUH), v. 5, n. 10, p. 166-196, mar.-ago. 1985.

O passado nessa narrativa, embora utilize o tema histórico, dando a impressão de que se trata de um romance histórico, desconfigura esse modelo representacional e insere o passado de forma inovadora, aliás, de forma crítica. Ao efetuar essa operação, os textos provocam questionamentos e conduzem o leitor a reelaborar o entendimento da História. Há, portanto, uma necessidade de revermos a maneira como relacionamos o conteúdo histórico em nossas práticas críticas, sobretudo na relação que se estabelece com a arte.

Hayden White, em *Meta-história*, apresenta reflexões esclarecedoras sobre a natureza do conteúdo histórico e torna-se referência fundamental para considerarmos esta etapa trabalho. O teórico vai investigar a estrutura de uma consciência “peculiarmente” histórica e levantará certa problematização que se relaciona de maneira estreita com o que vimos discutindo aqui: qual é o *status* epistemológico das *explicações* históricas, quando comparadas a outros tipos de explicações que poderiam ser oferecidos para esclarecer a matéria de que se ocupam comumente os historiadores? Dentre outras perguntas que ele faz, essa nos leva a pensar a forma como o teórico enxerga a possibilidade de deslocamento da História, pois, ao questionar a gênese das explicações desse conteúdo, ele já demonstra que podem existir outros discursos, que não os históricos, que também oferecem esclarecimento e informação sobre a realidade.

Nesse sentido, a investigação de Hayden White sobre a História e o seu êxito no levantamento do passado, questionando as formas de sua representação, inclusive a problematização dessa base representacional, caminhou para certa consideração que reconhece o caráter ficcional, provisório e contingente do conteúdo histórico e nos revela que, embora houvesse resistência por parte de alguns historiadores e filósofos, as narrativas históricas são, predominantemente, *ficções verbais*:

Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quando descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que os seus correspondentes nas ciências (WHITE, 2001, p. 98).

Dessa forma, a consideração da narrativa histórica como um artefato verbal parece se justificar pela semelhança observável no processo de construção simbólica da realidade entre os dois campos, a História e a Literatura. O modo como os eventos da

realidade são apreendidos e inseridos na materialidade discursiva, tanto histórica, quanto ficcional, é muito próximo. Nessa tentativa de compreender a significação do registro histórico, White escreve que é necessário os historiadores terem a consciência de que a construção das narrativas históricas perpassa por uma “imaginação construtiva”, a qual explica a aproximação que o teórico faz entre o trabalho do historiador e do escritor:

[...] nenhum conjunto dado de acontecimentos históricos casualmente registrados pode por si só constituir uma estória, o máximo que pode oferecer ao historiador são *elementos* de estória. Os acontecimentos são *convertidos* em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça (WHITE, 2001, p. 100).

No trecho acima, White, ao comentar o discurso insistente de Robin George Collingwood, segundo o qual “o historiador era sobretudo um contador de estórias” – termo grafado com a vogal “e” justamente para evidenciar o aspecto fabuloso dessa atividade –, indica que o texto histórico precisa de certas intervenções estéticas para se concretizar como narrativa. O discurso histórico se configura, de fato, como narração a partir da interferência que sofre das “estratégias discursivas”:

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com o que historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção (WHITE, 2001, p. 102).

A partir dessas observações a respeito do caráter ficcional das narrativas históricas, outro aspecto surge: se o texto histórico é construído por critérios de organização que são definidos por aquele que o escreve, as narrativas que compõem a historiografia oficial, isto é, aquela que foi definida como o discurso legítimo da História. Nesse sentido, White, questionando a pergunta “As representações históricas são *representações* de que?”, responde à querela por meio de uma declaração que nos orienta a pensar na tendência de alguns. Eis a observação do teórico: “a narrativa histórica aponta simultaneamente para duas direções: *para* os acontecimentos descritos

na narrativa e *para* o tipo de estória ou *mythos* que o historiador escolheu para servir como ícone da estrutura dos acontecimentos” (WHITE, 2001, p. 105). Fica evidente, então, o sentido deliberado que existe por detrás das escolhas realizadas pelos historiadores, pois, como observado por White, as decisões sobre *o que* e *como* narrar são feitas com intuito de privilegiar classes e indivíduos de determinada estrutura social.

Na historiografia do Brasil, a história do negro e todos os processos envolvidos na experiência desse povo, durante longo período, apareceu de forma tímida. Voltando-se estritamente para o período da escravidão, pois há que se ressaltar que a história do negro é muito ampla e não se origina, nem se limita apenas a essa eventualidade, as versões da História sobre o período, além de terem sido superficiais, generalizadas, não retrataram com o cuidado necessário, por exemplo, a potencialidade de luta que os escravizados tiveram diante das situações de extermínio vividas. As revoltas escravocratas foram de extrema importância para a trajetória do negro em busca de sua liberdade; a Lei Áurea foi apenas uma medida que se insere dentro de um quadro maior repleto de luta e resistência por parte daqueles foram escravizados.

Dessa maneira, um *Defeito de cor*, valendo-se da História para contestar o conhecimento que ela tradicionalmente abriga, nos apresenta um evento histórico que pode ser associado com a maior revolução escravocrata urbana acontecida no Brasil, a Revolta dos Malês<sup>29</sup>.

Kehinde passou boa parte da sua trajetória em Salvador, desde a saída da Fazenda do Senhor José Carlos até o momento em que vai procurar o filho no Rio de Janeiro e na capital baiana, a protagonista fez parte de um grupo que organizou uma revolta escrava. A partir do contato que foi se estabelecendo com os muçurumins<sup>30</sup>, ela esteve envolvida tanto no planejamento do embate, quanto na própria ação da luta, além de sofrer as consequências da revolta. Sendo assim, nós leitores temos acesso à representação de um conflito que figura a resistência desse universo de exploração do

---

<sup>29</sup> Malês também eram conhecidos como muçurumins.

<sup>30</sup> Muçurumins: eram os africanos de origem mulçumana. No seguinte trecho do romance, Kehinde fala sobre a admiração desse povo: em relação aos outros pretos, tinham a fama de esnobes e feiticeiros, de pessoas que se achavam superiores. Eu os admirava exatamente por isso, porque não se sentiam inferiores a ninguém, nem aos donos, e achavam que tinham que obedecer a um só senhor, que era Alá [...] Muitas revoltas que queriam libertar os pretos da escravidão já tinham sido organizadas por eles, o que fazia com que fossem muito vigiados (GONÇALVES, 2017, p. 258-259).

negro no país, conhecemos a capacidade de resistência desses homens os quais entendiam a necessidade de por fim à exploração de seus corpos.

Quando criança, ainda na fazenda de Itaparica onde foi comprada como escrava, Kehinde viu pela primeira vez uma rebelião acontecer e, diante de pessoas escravizadas que foram mortas, ela sentiu, aos 10 anos de idade, que precisava lutar contra a condição imposta a eles:

Apesar da pouca idade, acho que foi naquele momento que tomei consciência de que tinha que fazer alguma coisa, pelos meus mortos, por todos os mortos dos que estavam ali, por todos nós, que estávamos vivos como se não estivéssemos, porque as nossas vidas valiam o que o sinhô tinha pagado por elas, nada mais (GONÇALVES, 2017, p. 144).

Muitos anos depois, Kehinde estava envolvida numa das maiores rebeliões de escravos que aconteceu em Salvador; em paralelo às aflições da vida particular, ela não abandonou a luta em defesa da libertação dos escravizados no Brasil, mesmo na condição de liberta, pois, no momento da eclosão da revolta, ela já havia comprado a sua alforria. A participação da protagonista na revolta e a sua perspectiva na narração do acontecimento, permite que conheçamos a história por meio do viés do escravizado e não do colonizador.

Nas passagens a seguir de *Um defeito de Cor*, que se encontram no subcapítulo “O plano”, a protagonista narra sobre o esquema traçado para ações da Revolta dos Malês, revelando a capacidade de organização que os envolvidos tiveram no planejamento:

O plano era simples, e como éramos muitos, fomos divididos em dois grupos, sendo que em diversos pontos de São Salvador havia mais grupos sendo preparados. Às quatro horas da manhã, todos deveriam sair às ruas ao mesmo tempo e atacar pontos estratégicos da cidade, pegando de surpresa os guardas que estariam de plantão durante a madrugada. Contávamos ainda com a boa notícia de que muitos deles tinham ido para Itapagipe, onde estava acontecendo a festa de Nossa Senhora da Guia. A festa do Senhor do Bonfim tinha sido realizada dois domingos antes, mas as celebrações só terminavam com a festa de Nossa Senhora da Guia e de São Gonçalo do Amarante, muito freqüentada pelos brancos, e boa parte da população estava lá, veraneando ou festejando. O horário também era importante, porque às quatro da madrugada os escravos começavam a sair de casa para buscar água nas fontes, e os muçurumins contavam com a adesão dos que ainda não sabiam de nada, principalmente dos escravos de dentro de casa, mais difíceis de serem avisados. Os aguadeiros envolvidos

tratariam de fazer as convocações, e também eram eles que levavam boa parte das armas, escondidas dentro dos potes usados para carregar água [...] Devíamos evitar os prédios ocupados por soldados e só atacar aqueles que nos atacassem, porque eles eram mais bem armados que nós, que tínhamos muitos facões e espadas e pouquíssimas armas de fogo. O grupo também deveria se manter unido, porque assim um protegia o outro, e um bando causava mais temor que um indivíduo. Eu estava ansiosa, querendo que tudo começasse e terminasse logo, e o Fatumbi achava que no meio do dia já teríamos feito o que fosse possível em São Salvador e estaríamos na região de Itapagipe, onde todos os grupos se reuniram para seguir até o Recôncavo. Depois de nos juntarmos aos pretos das principais cidades do Recôncavo, já estaríamos em maior número que a polícia, e mais bem armados, porque não deveríamos deixar uma só arma pelo caminho, de qualquer tipo (GONÇALVES, 2017, p. 520-521).

Fica visível que os responsáveis pelo planejamento da Revolta, que, no romance, não foram nomeados, pensaram nos detalhes para que tudo desse certo, sobretudo houve a preocupação de conseguirem ultrapassar em número a polícia e não perder as armas que tinham: bacamartes, algumas parnaíbas, facas, lanças e espadas. As poucas armas de fogo que obtiveram foram aquelas que os policiais perderam. Percebe-se aí que o armamento dos escravizados, e também ex-escravizados participantes, era rudimentar em comparação àquelas usadas pelos representantes da guarda baiana. Esse foi um dos motivos que fizeram com que a parte que lutava pela libertação dos negros escravizados no país saísse em retirada. Dessa forma, a Revolta não teve o êxito planejado, o número de mortes foi alto, inclusive Fatumbi, um dos grandes amigos de Kehinde, responsável indireto pela sua alfabetização, introduzindo-a no universo das letras; Fatumbi faleceu no embate deixando a protagonista ainda mais arrasada.

Embora a Revolta terminasse de forma trágica para os negros, pois as consequências foram tão violentas quanto à luta, percebe-se o quão resistente Kehinde e seu amigo Fatumbi estavam no combate; a busca pela sobrevivência já não era um objetivo individual, mas coletivo. Fica visível a maneira como os personagens batalharam até o último momento para tentar garantir a tão sonhada liberdade para o seu povo. Embora fossem corpos cansados de tantas violências já vividas, eram, sobretudo, corpos de resistência:

Muitos fugiram antes mesmo de a luta começar para valer, e não os condeno, porque eu também tive vontade de aproveitar que não estava machucada e ir para casa. Mas depois pensava nas vidas que já se tinham perdido e olhava para meus companheiros, a grande maioria



mais velhos e mais cansados do que eu, mas ainda acreditando que era possível. O Fatumbi era um desses, com o rosto demonstrando cansaço a cada movimento e a voz rouca de tanto gritar, mas não havia em seus gestos e olhos a menor dúvida quanto a ir até o fim. Mesmo quando as patas dos cavalos avançavam sobre nós, mesmo quando as poucas armas de fogo que tínhamos já estavam sem munição, mesmo quando um ataque contínuo de mais de quinze minutos de balas vindo de dentro do quartel deixava muitos dos nossos fora de combate ou a correr pelos matos e montes da vizinhança. As patas dos cavalos também terminavam o serviço das balas, pois bastava que um de nós caísse para receber a pisada ou o coice de misericórdia (GONÇALVES, 2017, p. 528- 529).

Portanto, como se viu nos excertos do romance, o conteúdo da História se apresenta na narrativa de Gonçalves como construção crítica do passado. Dessa maneira, ao conjugar e problematizar a realidade e ficção História e Literatura, promove-se a reflexividade das duas áreas no romance, através de desconstruções que oferecem novas leituras, novas visões interpretativas dos eventos.

Eduardo de Assis Duarte em seu texto: “Na cartografia do romance afro-brasileiro, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves”, já citado aqui na dissertação, discute o desdobramento dessa reflexão enunciativa em *Um defeito de cor* e nos conduz à conclusão de que o texto de Ana Maria Gonçalves, justamente, pelo seu caráter revisional, abriga vozes silenciadas no país:

Vinculado à descrença pós-moderna que interpreta o discurso da História como narrativa, (White, 1992, LaCapra, 1985) o texto de Ana Maria Gonçalves se faz metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991) para abrigar outros relatos, inclusive aqueles não-reconhecidos como fontes científicas, origem de uma possível verdade dos fatos. 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.

## 2.1 Referencialidade da linguagem

*Um defeito de cor* foi construído como relato, dessa forma, a veracidade, credibilidade e confiabilidade atestadas nos acontecimentos que o narrador apresenta estão diretamente ligadas a determinados mecanismos de correferencialidade interna da narrativa. Portanto, é uma questão de estratégia discursiva. Neste tópico, nos

debruçaremos sobre essa correferencialidade interna para discutimos como podemos apreender o fenômeno diante de *Um defeito de cor*.

Linda Hutcheon, ao discutir os aspectos representacionais que marcaram a diferença entre o texto histórico e o metaficcional, volta a György Lukács e nos apresenta particularidades sobre essa narrativa: “Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Mais adiante, a teórica apresenta outra postulação lukacsiana “A ficção (pace Lukács) costuma incorporar e assimilar esses dados (históricos) a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional”. Sabemos que no livro *O romance histórico* o pensador desenvolveu reflexões acerca da autonomia da obra de arte, indicando que o tempo nos romances está condicionado à sua estrutura, não necessariamente às relações externas do mundo social e político. Considerando assim o pressuposto que fundamenta o pensamento de Lukács e as observações sobre a generalização e concentração na representação do processo histórico, percebemos que, em referência à metaficção historiográfica, esses aspectos não são observados. Além disso, a maneira como Lukács refere-se à incorporação e assimilação dos dados históricos na narrativa também se difere dos textos que marcam a pós-modernidade, os quais, embora busquem provocar o efeito de real, não apresentam o compromisso de verificação da realidade.

De acordo com Hutecheon, os textos pós-modernos incorporam os eventos históricos na maneira que se observa na metaficção historiográfica como pistas textualizadas que se constroem no discurso. O deslocamento sobre a noção referencial se manifesta nesses romances e não há a preocupação em legitimar o narrado, pois, conforme discutido, a História é construída por aparatos, sobretudo verbais:

Ao contrário do romance documental conforme o define Barbara Foley, aquilo que venho chamando de ficção pós-moderna não "aspira a contar a verdade" (Foley 1986a, 26) tanto quanto aspira a perguntar de quem é a verdade que se conta. Menos do que associar "essa verdade a pretensões de legitimização empírica", ela contesta o fundamento de qualquer pretensão de possuir essa legitimização. Como pode o historiador (ou o romancista) verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado, a fim de testar a validade desse relato? Os fatos não são preexistentes, e sim

construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos.  
(HUTCHEON, 1991, p. 162)

A metaficção historiográfica, portanto, torna problemática a negação e a afirmação da referência. Em relação à História, esses romances metaficcionais vão apresentar indícios textuais sobre possíveis visões do passado. *Um defeito de cor* aproxima dessa tendência pós-moderna, pois percebe-se que os personagens e eventos se configuram mais pela especulação do que, propriamente, pela confirmação. As coincidências em que Ana Maria Gonçalves se apoia para a construção textual produzem um efeito específico e peculiar:

Ela [metaficção historiográfica] reduz a nitidez da distinção que Richard Rorty (1985) estabelece entre "textos" e "matérias brutas" - coisas feitas e coisas encontradas, os domínios da interpretação e da epistemologia. Ela sugere que houve matérias brutas - personagens e acontecimentos históricos - mas que hoje só as conhecemos como textos (HUTCHEON, p. 187-188).

Há um exemplo significativo que pode ser destacado para evidenciar a discussão: a passagem em que Kehinde comenta a respeito da publicação de um texto do seu amigo Fatumbi.

Como já mencionado, Fatumbi teve fundamental importância na vida da protagonista, pois foi responsável pela sua alfabetização, mesmo de forma indireta, pois ele era professor da filha do senhor José Carlos, o qual havia comprado Kehinde como escrava. A relação que se estabeleceu entre eles foi determinante para o desenvolvimento intelectual da protagonista que, no decorrer de sua trajetória, conseguiu sobreviver, principalmente, por ter sido alfabetizada:

Enquanto a sinhazinha Maria Clara copiava as letras e os números que o Fatumbi desenhava no quadro-negro, eu fazia a mesma coisa com o dedo, usando o chão como caderno. Eu também repetia cada letra que ele falava em voz alta, junto com a sinhazinha, sentindo os sons delas se unirem para formar as palavras. Ele logo percebeu o meu interesse e achei que fosse ficar bravo, mas não; até quase sorriu e passou a olhar mais vezes para mim, como se eu fosse aluna da mesma importância que a sinhazinha. Comecei a aprender mais rapidamente que ela, que muitas vezes errava coisas que eu já sabia. As três horas de aula todas as tardes passaram a ser para mim as mais felizes do dia, as mais esperadas, e fiquei triste quando chegou o primeiro fim de semana, dias de folga que o professor aproveitou para ir até a capital.[...] Na segunda-feira, esperei ansiosa pela volta do Fatumbi, e

quando ele passou por mim, sendo que não havia mais ninguém por perto, cumprimentei-o com um salamaleco. Primeiro ele se assustou, mas depois respondeu ao meu cumprimento dando uma piscadela. Aquele ficou sendo o nosso segredo; eu sabia que ele era muçurumim, o que nem sempre eles gostavam que os outros soubessem. Depois da minha descoberta, que eu achava ser só minha e sobre a qual não comentei com ninguém, achei que ele passou a me tratar melhor, dando um jeito de, à noite, deixar que euestudasse em alguns livros da sinhazinha que ele levava para corrigir, arrumando também papel e pena para que eu pudesse copiar e fazer os exercícios. A Esméria ficava brava, dizia que era perda de tempo e que nem valia a pena eu aprender as letras e os números, porque não teria chance de usar. Mas ela sempre ia ver o que eu estava fazendo antes que o pouco óleo do lampião acabasse e nós ficássemos no escuro, e perguntava alguma coisa, que número era aquele ou que letra era aquela, repetindo por um bom tempo depois. Eu também repetia; mesmo no escuro, eu ficava desenhando as letras na minha cabeça e tentando juntar umas com as outras, formando as palavras. Palavras que depois eu passava para o papel, usando a pena e uma tinta que o Fatumbi ensinou a Esméria a preparar com arroz queimado. Na segunda semana de aulas, chegou o padre tão esperado e tão bendito, porque, se não fosse por ele, a sinhá Ana Felipa não teria se lembrado de que a sinhazinha precisava se instruir, e eu junto com ela. Estava tão entretida com as aulas que nem acompanhei direito toda a movimentação na casa-grande. Eu e a sinhazinha passávamos a maior parte do tempo no quarto, ela fingindo estudar e eu estudando de fato, com os livros que não estavam em uso (GONÇALVES, 2017, p. 92-93).

A partir desse contato inicial, Fatumbi e Kehinde se tornaram grandes amigos, pois o muçurumim também se mudou para Salvador e lá mantiveram a relação. Enquanto moraram na Bahia, além de unidos pela amizade, tinham o desejo comum de liberdade dos escravizados; reconheciam, sobretudo, a necessária mudança na sociedade: o reconhecimento do homem negro enquanto sujeito, enquanto ser humano. Os dois personagens, de forma muito consciente, entendiam a lógica do sistema organizacional imposta a partir da colonização e reforçada no regime escravocrata, reconhecendo, assim, a desumanização do corpo negro. Fatumbi participava de ações em prol do reconhecimento negro, na luta pelos direitos em exercerem sua cidadania. A sua maior atuação foi na Revolta, como já discorremos, porém, em certo trecho do romance, Kehinde fala que a contribuição dele também se deu no âmbito discursivo, pois havia publicado certo texto sobre a temática: “Nessa época escreveu um texto falando sobre os problemas que os escravos forros enfrentaram nas ruas da cidade, que foi publicado em um jornal chamado *O homem de cor*” (GONÇALVES, 2017, p. 475, grifo meu).

Justamente nessa passagem, temos um exemplo de como Gonçalves trabalha a referencialidade no romance. Ao descrever a atividade que Fatumbi desenvolveu, conta que ele escreveu um texto para determinado jornal e aí encerra as informações sobre o meio de publicação, inclusive o subcapítulo termina com o período citado acima. Porém, se o leitor partir para as buscas sobre o jornal referenciado na narrativa, irá perceber que pode se tratar de uma aproximação com outro veículo de comunicação que existiu no Brasil Império: o periódico *O Homem de côr*, editado e publicado pela tipografia de Francisco de Paula Brito.

Francisco de Paula Brito (1809-1861) foi um negro, que, além da experiência como tipógrafo, tornou-se ativista político, poeta, tradutor e fundador da sociedade petalógica<sup>31</sup>. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1809; em sua juventude, foi aprendiz de tipógrafo na Tipografia Nacional e, mais tarde, trabalhou no *Jornal do Comércio*, desempenhando várias funções. Após casar-se, em 1830, com Rufina Rodrigues da Costa, abriu a Typographia Fluminense de Brito & Cia no centro da cidade carioca, que se tornou uma das maiores editoras do Segundo Reinado. O êxito que Paula Brito alcançou em sua vida, além de ter sido no ramo empresarial, também se estendeu para a sua missão ativista, pois o seu envolvimento em defesa do direito dos negros foi significativo, abrindo espaço para a manifestação da intelectualidade negra no país. A publicação das primeiras obras de Teixeira e Souza e Machado de Assis, por exemplo, foi realizada em seu estabelecimento.

A tipografia de Paula Brito tornou-se um lugar comum de frequentadores de diferentes partidos, um espaço de sociabilidade política. Em volta desse contexto político-social do Segundo Império brasileiro<sup>32</sup>, o editor se posicionou como impressor

---

<sup>31</sup> “Paula Brito criou uma espécie de clube, a Sociedade Petalógica, que se reunia em sua livraria para discutir assuntos da atualidade. Entre seus integrantes estavam os políticos Visconde de Rio Branco (José Maria da Silva Paranhos), Eusébio de Queiroz e Justiniano Rocha, os escritores Joaquim Manuel de Macedo, Teixeira e Sousa e Machado de Assis, o jornalista Augusto Emílio Zaluar e o ator João Caetano. Segundo escreveu Machado de Assis na crônica *Ao acaso*, publicada em 1865, na Petalógica se conversava sobre tudo, “desde a retirada de um ministério até a pirueta da dançarina da moda”. Era um “campo neutro”, no qual o estreador em letras se encontrava com o conselheiro e o cantor italiano dialogava com o ex-ministro”. (PULS, Maurício. “A intelectualidade negra do Império”. Pesquisa Fapesp. Edição 249, novembro 2016). Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2016/11/18/a-intelectualidade-negra-do-imperio/>>. Acesso em de agosto 2018.

<sup>32</sup> Importante salientar que no Brasil durante o período da Regência (1831-1840), no momento em que D. Pedro I abdica ao trono e seu filho Pedro II tem a maioria penal proclamada, o cenário político foi

livre e envolveu-se em projetos em que a questão racial não foi desconsiderada; ela foi introduzida paralelamente a outros debates que Francisco de Paula Brito acreditava ser importantes naquele momento.

O periódico *O Homem de Côr* foi publicado pela editora de Paula Brito pela primeira vez em 14 de setembro de 1833, porém, depois de certo tempo de publicação, passou a chamar *O Mulato ou Homem de Côr*. O jornal é considerado como o primeiro veículo de comunicação da imprensa negra no Brasil, sua temática abordava a igualdade racial e a garantia dos direitos civis dos negros. O preconceito também foi assunto do periódico, especialmente em relação às barreiras impostas na ocupação dos cargos públicos, civis e militares no país. No levantamento do livro *História da imprensa no Brasil*, Nelson Werneck Sodré (1996) faz apontamentos sobre o contexto de circulação do periódico e realça sua importância no âmbito das lutas sociais:

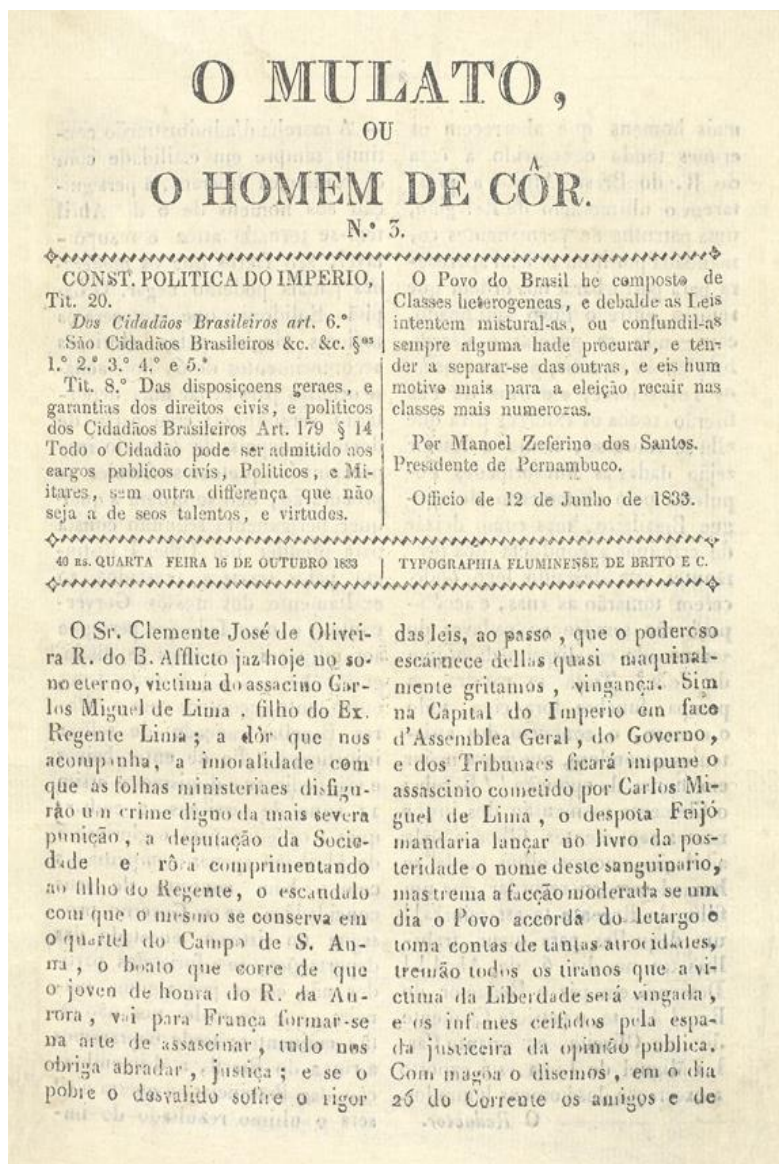
As inquietações geradas em três séculos de domínio colonial, sob a rígida estrutura do latifúndio, deflagrariam na fase de transformação em que se esboçariam os traços fundamentais de um regime novo, para a nova situação, a da autonomia. No fundo, as contradições repontavam como a ação de forças ainda recentes contra a inércia do mundo rural. Traduziam-se sob formas as mais diversas, tal a de apresentar o comerciante luso como responsável por todas as mazelas, propício a todos os golpes, misturando-se a condição nacional e a condição de classe, como já se começava a misturar, em relação aos africanos e seus descendentes, a condição de cor e a condição de classe. Entre os pasquins da época, aliás, muitos denunciavam até pelos títulos – *O Crioulo*, *O Crioulinho*, *O Mulato*, *O Cabrito*, *O Homem de Côr* – o problema que surgia (SODRÉ, 1996, p. 157).

*O Homem de Côr* era editado no anonimato; além das críticas que apresentava, fazia denúncias sobre situações irregulares ou injustas daquele período. Como referência evidente do intuito do jornal, na parte superior esquerda das primeiras páginas de todas suas edições, era transcrito o parágrafo XIV do artigo 179 da Constituição de 1824 “Todo o Cidadão pode ser admitido aos cargos públicos civis, políticos e militares, sem outra diferença que não seja a de seus talentos e virtudes”. No

---

marcado pela instabilidade que se manifestava nesse processo de formação do Estado brasileiro. Entre as várias tendências partidárias em tensão na época houve os “restauradores”, também conhecidos como “caramurus” que se caracterizaram pelo conservadorismo, “chimangos”, os liberais moderados e os liberais exaltados, conhecidos como farroupilhas ou jurujubas.

*fac-símile*<sup>33</sup> abaixo, podemos ver como era a organização do periódico e observar o potencial provocativo que ele trazia, chamando atenção da sociedade para as urgentes mudanças:



Na primeira página da edição, percebe-se que, do lado esquerdo do trecho da Constituição do Império, foi apresentado parte de um Ofício do presidente de Pernambuco. O gesto de aproximar os dois discursos, o da Constituição e o pronunciamento do político, na capa do jornal, demonstra seu o viés crítico, muitas

<sup>33</sup> Disponível no site: <<https://www.almapreta.com/editorias/realidade/midia-negra-necessidade-impo>>. Acesso em 10 de setembro de 2018.

vezes até irônico. Pelo fato da reprodução do *fac-símile* não permitir a leitura de maneira legível, seguem as passagens de abertura de *O Homem de côr*, edição número 1, datada em 14 de setembro de 1833, para as quais optamos manter a ortografia vigente do período:

O Povo do Brasil he composto de Classes heterogêneas, e de balde as Leis intente misturá-las, ou confundi-las, sempre alguma hade procurar , e tender a separa-se das outras, e eis hum motivo mais para a eleição recair nas classes mais numerosas. Offício de 12 de junho de 1833. Por Manoel Zeferino dos Santos – Presidente de Pernambuco (*O Homem de Côr*, Rio de Janeiro, 1833).

Com licença do Sr. Manoel Zeferino dos Santos, e de seu sequito. Parto monstruozo e revoltante he sem duvida o Offício de 12 de junho de 1833, se a brutalidade ou crassa ignorancia o não dictá-ra, a ideia de divisão das Classes fere de morte a Constituição do Imperio, e no pelago de intrigas interminaveis a preza he partilhada com o mais forte; e para que se frustem intenções damnozas ergue o filozofa a vós sempre superior aos prejuizos do seculo, e mostra com analize do precitado Offício o que o dever e a honra proscreve em semelhante lide (*O Homem de Côr*, Rio de Janeiro, 1833).

Como se nota, o jornal reage ao Ofício do então representante do Pernambuco de forma enérgica, evidenciado o posicionamento contra aos seus dizeres. O discurso que o documento oficial apresenta vai contra a igualdade social, o seu caráter, portanto, é de exclusão. Porém, como se vê acima, o periódico *O Homem de côr*, como numa espécie de resposta ao Ofício, manifesta claramente que o intuito do presidente de Pernambuco viola certos direitos humanos, inclusive resguardados pela Constituição. Além disso, reconhece que a luta contra o poder político é desigual. Mais adiante, nas outras páginas, o jornal transcreve outros trechos do Ofício e os discute com intuito de mostrar ao leitor que, no debate público, as questões de diferença social precisam ser consideradas em sua real importância. O discurso do presidente revela que, na década de 1830, os representantes do poder brasileiro já tinham postura semelhante a determinados políticos que vemos nos dias atuais: “produtiva e segurança da tranquilidade interna, pela defesa do Brasil”, “Quem o culpado da dissolução da Tropa”, “Habitantes pacíficos e que tem a perder”, “a diferença entre nós está na razão da ciência e da virtude entre a estupidez e o vício”.

A objeção por parte do jornal à fala do presidente demonstra o quanto os responsáveis pela sua escrita estavam preocupados com a população que vivia sob a



autoridade desses políticos, especialmente, aqueles sujeitos marginalizados que sofreriam as consequências de forma desigual, até mesmo desumana. Não apenas com o objetivo de alertar a população sobre abusos do governo e os direitos que deveriam ser respeitados “a Constituição marcando os cidadãos brasileiros não distinguio o roxo do amarelo o vermelho do preto”, conscientizava os leitores a permanecerem em resistência, não abandonando a luta por um país igualitário:

Brasileiros artistas, e vós outros que fazeis a felicidade das Nações abraçai-vos com a Constituição, desprezai esta pequena rivalidade, fazei votos para que o governo acorde e dimita a hum Prezidente promotor da anarquia e das dissenções entre as Classes do Brasil. Todo o mais aranzel do Prezidente de Pernambuco he chocaria moderada (*O Homem de Côr*, Rio de Janeiro, 1833).

Para finalizar essa edição do jornal, como uma espécie de deboche à própria condição de ameaça que viviam esses sujeitos subalternizados, os responsáveis pelo periódico encerraram com os seguintes dizeres “o Homem de côr he livre sahirá quando quiser sem licença do Braco Prezidente de Pernambuco; salvo se algum Roldão acutillar o Redactor!...” (*O Homem de Côr*, 1833).

Como se viu, o periódico publicado na Typographia Fluminense de Brito & Cia de Francisco de Paula Brito teve sua fundamental importância para tornar pública a discussão sobre a luta por igualdade no país. 55 anos antes da abolição da escravatura, já havia sido publicado um jornal que defendia os direitos do sujeito negro. Dessa forma, a referência que *Um defeito de cor* faz ao jornal se relaciona significativamente com as lutas que o romance propõe representar, a luta por uma sociedade que não seja excludente. O que chama atenção, e é o que propomos aqui, é o modo como Ana Maria Gonçalves constrói essa relação no livro.

No romance, não há detalhamento sobre o contexto e a publicação de *Fatumbi*, não sabemos, por exemplo, o ano em que foi divulgado. A informação que Kehinde deu foi apenas de que o texto tratou de “problemas que os escravos forros enfrentaram nas ruas da cidade” (GONÇALVES, 2017, p. 475). Percebe-se, nesse gesto, que há uma indeterminação a respeito das referências externas ao livro. Gonçalves não oferece indícios que comprovem a associação de um dado externo ao elemento ficcional.

A maneira como a autora do romance alcança o efeito de realidade em seu texto é, justamente, o próprio discurso, sem a necessidade de evidenciar qualquer informação fundamente como “real”.

A relação entre linguagem e realidade é problematizada em seu modo de apreensão, isto é, a maneira como as informações do “real” são incorporadas no texto, pois a autorreflexividade metaficcional, além de outras desconstruções, objetiva questionar a própria noção referencial representativa, o relacionamento palavra/mundo passa a ser revisado. Na percepção pós-moderna, aquilo que era tomado como “certo”, “natural”, que compõe o “senso comum” é examinado:

[...] não só é auto-reflexivamente metaficcional e paródica mas também tem reivindicações com relação a certo tipo de referência histórica recém-problematizada. Mais do que negar, ela contesta as "verdades" da realidade e da ficção- as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista. (HUTCHEON, 1991, p. 64, grifo meu).

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado ("aplicações da imaginação modeladora e organizadora"). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses "acontecimentos" passados em "fatos" históricos presentes. Isso não é um "desonesto" refúgio para escapar à verdade", mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p. 122, grifo meu).

[...] conforme afirma Nelson Goodman (1978, 2-3), as estruturas de referência parecem ser uma questão de sistemas de descrição, e não das coisas descritas. Isso não nega que as matérias brutas existam (ou existiram), mas realmente sugere que nossa compreensão sobre essas matérias brutas se baseia nas maneiras de que dispomos para descrever. Naturalmente, o próprio termo referente implica que a "realidade" à qual nos referimos não é um dado, uma matéria bruta, mas sim "aquilo sobre o qual falamos". Em outras palavras, talvez por definição, o referente é uma entidade discursiva. Conforme os termos de Lyotard, o objeto da história é o referente do próprio nome (Ezra Pound) e isso não é idêntico ao objeto da percepção (o Ezra Pound empírico, que um dia já viveu) (Lyotard 1984c, 12). É essa distinção que a metaficção historiográfica ressalta em seu uso e abuso

paradoxal das convenções da referência do romance e da historiografia (HUTCHEON, 1991, p. 188, grifo meu).

Por meio das citações acima, se percebe o modo como a noção referencial representativa na metaficção historiográfica é considerada. Esses romances não buscam copiar uma realidade, não têm o objetivo de uma reprodução mimética, mas manifestam-se como possibilidade discursiva de uma versão da realidade. Portanto, as narrativas deixam como aprendizado que não há uma leitura e apreensão única dos eventos, ou seja, os leitores acessam uma interpretação da realidade que varia de acordo com a perspectiva do autor. Como já discutido, história e ficção se constituem como discursos que configuram “sistemas de significação” do passado; dessa forma, a metaficção historiográfica nos faz refletir não apenas sobre os acontecimentos em si, mas também sobre a função dessas referências na narrativa.

### **2.3 Des(construindo) Kehinde: sujeito e representação**

Como a pós-modernidade tenciona tanto a relação entre a História e a realidade, quanto a relação entre a realidade e a linguagem, o texto metaficcional também problematiza a representação dos personagens. Dessa forma, eles são construídos de maneira diferente da prática ficcional histórica do século XIX.

Mais uma vez recorrendo a György Lukács, por meio da discussão de Linda Hutcheon, podemos perceber que a caracterização dos personagens no romance histórico se diferencia da maneira como a pós-modernidade apresenta. De acordo com a teórica, para Luckás, no microcosmo concentrado da narrativa histórica, os personagens se caracterizam de modo universalizado e, assim, “o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de todas às determinantes essenciais em termos sociais e humanos” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Hutcheon explica a possibilidade de fundamentação desse pensamento lukacsiano ao apontar que:

Relaciona-se com essa noção de tipo a crença de Lukács no sentido de que o romance histórico é definido pela relativa insignificância da utilização que dá ao detalhe, que ele considerava como sendo "um simples meio de obter a veracidade histórica, para deixar concretamente clara a necessidade histórica de uma situação concreta" (1962,59) (HUTCHEON, 1991, p. 151- 152).

A partir dessa explanação, Hutcheon vai elencar certas características que determinam as produções pós-modernas no que diz respeito à construção dos personagens, sendo a primeira constatação que “os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 151). A contestação que ela faz à generalização que marca a narrativa histórica em suas representações é refutada pela metaficção historiográfica, e a explicação para isso se justifica, acima de tudo, pelo pressuposto pós-moderno de questionar “sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados”. Portanto, a prática artística pós-moderna é despertada para o que ela chama de “revigorante repensar sobre margens e fronteiras, sobre o que não se enquadra na noção de centro, elaborada pelo homem” (HUTCHEON, 1991, p. 66).

Esse desafio pós-moderno à noção de centro deve-se a uma mudança na perspectiva da constituição do sujeito. O conceito de “não-identidade” que se estabeleceu a partir do Modernismo, caracterizou-se, sobretudo, pelos binarismos firmados a partir do fundamento “eu/outro”, como homem/mulher, branco/negro, por exemplo. A oposição binária, dessa forma, trazia consigo um caráter de exclusão, pois, quando se estabelece o “outro”, parte-se do princípio de que ele não é centro, tornando-se, assim, margem. Como consequência desse pensamento que se estendeu para a organização social, vemos manifestar fenômenos como o androcentrismo, que torna a mulher ausente na oposição de gênero, e o etnocentrismo, que transforma o negro numa figura de negação ou ausência.

Dessa forma, a pós-modernidade, na tentativa de romper com essa linguagem de “alienação” marcada pela perspectiva da não-identidade, buscou uma linguagem que fosse configurada pela “descentralização”, possível a partir do reconhecimento da *diferença*. O conceito de diferença possibilitou que a multiplicidade e a heterogeneidade fossem reconhecidas. Hutcheon, portanto, resume a mudança no cenário pós-moderno em relação à perspectiva da subjetividade do sujeito:

O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática). Porém, mais uma vez a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro. A teleologia das formas de arte - desde a ficção até a música - é sugerida e transformada ao mesmo tempo. O centro já não é totalmente válido. E, a partir da

perspectiva descentralizada, o "marginal" e aquilo que vou chamar (Capítulo 4) de "ex-cêntrico" (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada mais um paradoxo pós-moderno (HUTECHEON, 1991, p. 29).

Na Literatura, os textos passaram a vincular a diferença étnica, por exemplo, a questões mais amplas ligadas à relação do discurso e poder. Dessa forma, o questionamento da autoridade passou a ser considerado na narrativa; as obras, então, se originam de reflexões sobre a *práxis*, como defendido por Hutecheon (1991), extraindo “sua força crítica da associação da prática social e estética” (p. 35). Sendo assim, os romances pós-modernos, de maneira semelhante à problematização interna do conteúdo da História, também refletem a respeito dos sistemas centralizados que acentuaram a marginalização dos sujeitos na sociedade. Hutcheon, ao comentar a observação feita por Susan Rubin Suleiman (1986) sobre certa tendência que houve por parte de alguns críticos literários em desconsiderarem obras de mulheres e negros nas discussões sobre o pós-modernismo, evidencia que, embora acontecesse essa exclusão, “as explorações realizadas por mulheres (e negros) na forma narrativa e linguística tenham figurado entre as mais contestadoras e radicais” (HUTECHEON, 1991, p. 35).

A partir disso, a teórica nos apresenta a contribuição das mulheres e dos negros em desconstruírem discursos hegemônicos via literatura. A paródia foi um instrumento importante para a prática estética da pós-modernidade, uma repetição com distanciamento crítico; ela permite indicar a diferença no próprio interior da semelhança. Dito de outra forma, não se trata do entendimento que tradicionalmente adotamos, como uma repetição humorística, mas uma marcação textual da diferença utilizando a situação hegemônica como materialidade narrativa. A metaficção historiográfica, romance que se evidenciou na pós-modernidade, utiliza a temática dos romances históricos, porém, nesse resgate da História, há um afastamento irônico em que a diferença é reconhecida. Se a mulher anteriormente não possuía o seu lugar de

enunciação de maneira significativa, negada sua possibilidade de fala, na metaficção historiográfica, isso é revisto e ela toma o que lhe é de direito:

Sem dúvida, a utilização dada à paródia pelas mulheres e pelos artistas afro-americanos com o objetivo de desafiar a tradição branca masculina a partir de seu próprio interior, de empregar a ironia para comprometer e também para criticar, é visivelmente paradoxal e pós-modernista. Os pensamentos negro e feminista nos demonstraram como é possível fazer com que a teoria saia da torre de marfim e entre no mundo maior da práxis social, conforme o vêm afirmando teóricos como Said (1983). As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do excêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino (Kamuf 1982). Sem dúvida, *The Biggest Modern Woman of the World (A Maior Mulher Moderna do Mundo)*, de Susan Swan, uma metaficção biográfica sobre uma gigante verdadeira (e, por definição, ex-cêntrica), sugere exatamente isso em sua oposição àquilo que a protagonista considera como "cansaço simbólico": "uma angústia exclusiva dos gigantes [ou das mulheres, dos negros e das minorias étnicas], que sempre têm de arcar com as gigantescas expectativas provenientes das pessoas normais" (HUTCHEON, 1991, p. 35).

Há que se ressaltar que a busca pela as ressignificações dos sujeitos marginalizados não deve ser pautada pela tentativa de configurar um novo centro. A pós-modernidade faz a advertência nesse sentido e deixa claro em seus postulados que não se busca a homogeneização. A arte pós-moderna, em sua conscientização sobre a diferença, reconhece que ela existe dentro de qualquer agrupamento e, por isso, há que considerá-la em seu contexto numa relação de pluralidade.

Nesse sentido, Linda Hutcheon deixa claro o cuidado que os romances pós-modernos precisam ter em relação à heterogeneidade cultural que constitui os grupos marginalizados. Os autores, em sua tarefa ficcional, necessitam compreender que a desconstrução do centro não se trata da tentativa de uma reorganização ideológica em que os sujeitos da margem ocupem o lugar hegemônico, funcionando como uma substituição, mas um exercício crítico construído na narrativa para problematizar as condições de opressão social existentes:

O romance evita autoconscientemente o perigo que o discurso pós-moderno também precisa sempre tentar contornar: o perigo de vir a essencializar sua ex-centricidade ou se tornar cúmplice das noções do humanismo liberal sobre universalidade (falar em nome de todos os excêntricos) e eternidade (para sempre). O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos

centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior (HUTECHON, 1991, p. 98).

Em *Um defeito de cor*, é interessante a maneira como Gonçalves constrói a trajetória de Kehinde. Temos no romance a situação de marginalidade da mulher negra no contexto escravocrata do século XIX. A exploração do corpo feminino nesse contexto agrava ainda mais a sua condição de subalternizada, aliada à violência física e à violência sexual que marcou a vida de inúmeras mulheres escravizadas. Kehinde não escapou a essa subordinação e foi estuprada pelo senhor José Carlos. A brutalidade também se manifestava no campo simbólico: o dono da fazenda, antes de cometer o estupro, diz à jovem que “a virgindade das pretas que ele comprava pertencia a ele”; nessa fala, ele demonstra a objetificação da mulher:

[...] o sinhô José Carlos me derrubou na esteira, com um tapa no rosto, e depois pulou em cima de mim com o membro já duro e escapando pela abertura da calça, que ele nem se deu ao trabalho de tirar. Eu encarava os olhos mortos do Lourenço enquanto o sinhô levantava a minha saia e me abria as pernas com todo o peso do seu corpo, para depois se enfiar dentro da minha racha como se estivesse sangrando um carneiro. Não me lembro se doeu, pois eu estava mais preocupada com o riozinho de sangue que escorria do corte na minha boca, provocado pelo tapa, e me lembrava da minha mãe debaixo do guerreiro, em Savalu, desejando que ela, o Kokumo e seus amigos aparecessem naquele momento e nos levassem, a mim e ao Lourenço, para brincar com eles, mesmo sem sermos abikus. Mas eles não apareceram, e nem mesmo consegui ter uma visão dos olhos da Taiwo sorrindo para mim. Havia apenas os olhos do Lourenço, que não choravam o que eu também não conseguia chorar. O único movimento que ele conseguia fazer era o do peito subindo e descendo no esforço da respiração, dificultada pelo pesado colar de ferro que tinha preso ao redor do pescoço, de onde saíam várias estacas pontudas de mais ou menos vinte polegadas de comprimento e que, mesmo com ele deitado, mantinham a cabeça e metade do tronco afastados do chão, em uma postura bastante desconfortável, na qual ele era obrigado a ficar olhando para nós. Eu queria morrer, mas continuava mais viva que nunca, sentindo a dor do corte na boca, o peso do corpo do sinhô José Carlos sobre o meu e os movimentos do membro dele dentro da minha racha, que mais pareciam chibatadas (GONÇALVES, 2017, p. 170-171).

O estupro a fez lembrar-se de sua mãe, que passou por aquela mesma situação e, depois, foi assassinada. Além disso, Lourenço, que teve um relacionamento amoroso com a protagonista, ao tentar impedir a ação do senhor José Carlos, sofre também os

abusos do dono da fazenda e acaba sendo estuprado. A forma como Lourenço foi preso mostra a tortura infringida a corpos negros; ele foi aprisionado como um animal selvagem.

A experiência coletiva do povo no regime escravocrata foi apresentada por Kehinde. Somos informados de eventos comuns naquele contexto, porém, isso não aparece enquanto essência ou de forma totalizada, especialmente por incorporar ao texto a subjetividade dos personagens. Através da trajetória da mãe em busca do filho, vemos a protagonista como um sujeito fragmentário, complexo, que passou por várias mudanças em relação à sua identidade.

A subjetividade no romance se dá através do modo como é construído o registro do sujeito, dessa forma, diferente do ideal humanista de representação, o qual considerava o homem como indivíduo coeso e integrado, o mundo social e político interfere na formação de sua identidade.

Em relação à protagonista de *Um defeito de cor*, vários fatores podem ser considerados na formação da sua subjetividade múltipla. São quase 90 anos contados no relato; dessa forma, a trajetória de Kehinde é permeada por inúmeras situações que fizeram com que ela fosse mudando. A menina foi capturada em Uidá e aqui escravizada, vivendo boa parte de sua vida em um regime que a explorava e a desumanizava. Após muita luta, torna-se livre e passa a ser a uma mulher empreendedora.

Dentre os elementos que podem relacionar a identidade fragmentária de Kehinde, podemos usar como referência os trechos que dizem respeito à questão étnica que permeia sua história. A saída forçada da África e a vinda para o Brasil marcam subjetivamente essa personagem; o deslocamento geográfico, especialmente pela forma como se deu, suscita consequências na vida da protagonista. O desenraizamento provocado nesses sujeitos envolvidos no trânsito escravista e também diaspórico suscitou o que Achille Mbembe (2018) nomeia de tripla perda “perda de um lar, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social”<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> (Revista Cult, n. 240, p. 21, novembro, 2018).



Quando Kehinde chegou ao Brasil, embora sem compreender o que de fato estava acontecendo, pois era uma criança e não entendia a significação da captura, ela já manifestava certa recusa em incorporar culturalmente elementos brasileiros, especialmente os religiosos: “Amarrei meu pano em volta do pescoço, como a minha avó fazia, e saí correndo pelo meio dos guardas. Antes que algum deles conseguisse me deter, pulei no mar” (GONÇALVES, 2017, p. 63). A atitude da garota ao fugir do batismo que os desembarcados foram submetidos ao chegar à Bahia demonstra que ser batizada no catolicismo feria a sua religiosidade africana; ela já tinha aprendido que na sua terra havia deuses os quais a avó e sua mãe cultuavam e ela continuaria seguindo essa tradição.

Nesse momento em que os negros capturados em África e trazidos para o Brasil chegaram e foram submetidos ao batismo cristão, eles receberam nomes “brancos”, pois, a partir daquele instante, deveriam abandonar, além dos nomes africanos, a língua, a religiosidade, os cultos, enfim, os elementos étnicos. Esse gesto que conota simbolicamente extrema violência, porque apagava a identidade desses sujeitos, também foi narrado por Kehinde e deixa claro que o nome Luísa Gama seria utilizado apenas por conveniência, pois sempre se consideraria como Kehinde:

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 considereei 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, 2017, p. 72).

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 metade dela na alma que nos pertencia (GONÇALVES, 2017, p. 63).

Só mais tarde percebi que nada poderia deixar alguém mais selvagem do que a travessia da África para o Brasil, e eu também já tinha sido uma selvagem, só que não estava sozinha, pois tinha a Taiwo, a minha avó, a Tanisha, a Jamila e a Aja, só para falar das pessoas que me eram mais queridas [...] (GONÇALVES, 2017, p. 112).

Dessa forma, em boa parte do início da narrativa, vemos uma Kehinde resistente, que se negava a abandonar seus costumes diante da imposição brasileira. Porém, à medida que ela foi crescendo, passando por um processo de assimilação, certas problematizações começaram a surgir no que diz respeito ao seu pertencimento no mundo, o que talvez fosse efeito da pergunta: quem sou eu? A que lugar pertença? “Naquele momento, e durante toda a vida, tive que lidar com duas sensações bastante ruins, a de não pertencer a lugar nenhum e o medo de unir a alguém que depois partiria por um motivo qualquer” (GONÇALVES, 2017, p. 164).

Percebe-se que Kehinde passou a problematizar a sua identidade pelo viés étnico; a sensação de que não pertencia mais à África e também o fato de não ser brasileira fizeram com que ela questionasse a sua significação enquanto sujeito. E como narrado por ela, esse questionamento era algo que lhe causava incômodo. Os elementos africanos se confundiam com os brasileiros, ela não sabia identificar qual referência tomar em sua vida:

No dia em que me mudei para a loja, eu vivia uma situação que acabou me acompanhando pelo resto da vida, mesmo depois de voltar à África: eu não sabia a quem pedir ou agradecer acontecimentos. Se não tivesse saído de África, provavelmente teria sido feita vodúnsi pela minha avó, pois respeitava muito os voduns dela. Mas também confiava nos orixás, herança da minha mãe. Porém, cozinhava na casa de um padre e estava morando em uma loja onde quase todos eram muçurumins (GONÇALVES, 2017, p. 261).

Na citação acima, Kehinde conta sobre estar perdida entre crenças diferentes sem saber qual perspectiva e de que forma faria a sua manifestação religiosa. Percebemos que ela não deixa de considerar as influências africanas e o culto aos voduns; a interferência dos orixás por herança materna também é lembrada, além disso, a convivência com um representante católico e mulçumano interferia em sua vida. Há uma justaposição cultural que se manifesta na narrativa. A identidade da protagonista, dessa forma, é apresentada de maneira fragmentária; não vemos Kehinde como um indivíduo uno e coeso, pelo contrário, ela representa a heterogeneidade consequente dos eventos que permearam a sua trajetória.

O capítulo 9 de *Um defeito de cor* trata, sobretudo, da volta de Kehinde para o continente africano. O momento que realiza a busca do filho em África coincide com o fenômeno de retorno que marcou a história dos sujeitos negros, em que milhares de

escravizados africanos libertos deixaram o Brasil e regressaram às suas terras de origem. Nessa etapa do livro, podemos conhecer o contexto da viagem de volta ao Atlântico, as implicações do regressar, além disso, vemos a significação desse retorno para Kehinde:

A viagem durou vinte e seis dias. Saí de São Salvador a vinte e sete de outubro de um mil oitocentos e quarenta e sete e desembarquei em Uidá a vinte e dois de novembro, no mesmo local de onde tinha partido trinta anos antes. As situações eram distintas, mas o medo era quase igual, medo do que ia acontecer comigo dali em diante. É claro que os motivos também eram diferentes, porque naquela volta eu seria a única responsável pelo meu destino, e na partida tudo dependia daqueles que tinham me capturado. Eu não me lembrava muito bem da África que tinha deixado, portanto, não tinha muitas expectativas em relação ao que encontraria. Ou talvez, na época, tenha pensado isso apenas para me conformar, porque não gostei nada do que vi. Nem eu nem os companheiros de viagem que estavam retornando, como o Acelino e o Fortunato, que se lembravam de um paraíso, imagem bem distante da que tínhamos diante de nós (GONÇALVES, 2017, p. 731).

Nota-se que assim que chegaram à cidade de Uidá, na costa ocidental da África, atualmente República do Benin, perceberem que o espaço não era agradável como outrora. Embora Kehinde aponte ausência de expectativas a respeito da sua terra, decepcionou-se com sua primeira impressão. Provavelmente achou que encontraria a cidade desenvolvida, em que o progresso teria acontecido, já que tinham se passado muitos anos desde sua saída. Porém acabou se acostumando com a situação da cidade e se apegava ao fato de que naquele território estaria mais perto de sua mãe e Kokumo, seu irmão, que tinham sido enterrados em terras africanas. Além disso, sentia a presença de sua avó e sua irmã gêmea.

O retorno de Kehinde também marcou outro aspecto fundamental para a discussão sobre a formação identitária do sujeito: sentir-se pertencente não apenas ao seu lugar de origem. Em vários trechos, a protagonista manifesta a afinidade pelo país latino-americano e demonstra a influência brasileira em sua vida. No trecho a seguir, ao declarar a rivalidade existente entre brasileiros e africanos no momento do seu retorno à África, acaba se posicionando a favor do Brasil, inclusive, ela dá a entender que se considera como brasileira:

Aos poucos fui conhecendo Uidá e ficando com mais e mais saudades da Bahia e de São Sebastião [...] Quando os africanos chamavam os brasileiros de escravos ou traidores, dizendo que tinham se vendido para os brancos e se tornado um deles, os brasileiros chamavam os africanos de selvagens, de brutos, de atrasados e pagãos. Eu também pensava assim, estava do lado dos brasileiros, mas, além de não ter coragem de falar por causa da minha amizade com a família da Titylayo, achava que o certo não era a inimizade, não era desprezarmos os africanos por eles serem mais atrasados, mas sim ajudá-los a *ficar como nós*. Eu tinha vontade de ensinar a eles a maneira *como vivíamos, como nos vestíamos, como cuidávamos das nossas casas, como comíamos usando talheres, e até mesmo ensinar a ler e a escrever*, que eu achava importante. (GONÇALVES, 2017, p. p. 756, grifo meu).

O trecho deixa visível a forma como a protagonista lidou com a situação de rivalidade entre os brasileiros que iam para África no momento que os africanos retornavam à sua terra de origem. Ao se expressar por meio dos dizeres “ficar como nós”, utilizando a terceira pessoa do plural, a narradora se inclui na afirmação e se reconhece como brasileira. Além dessa parte da narrativa, em outros trechos, percebemos Kehinde demonstrar estreita afinidade pelo Brasil, conforme o exemplo dos nomes escolhidos para os filhos que teve: Maria Clara e João.

Portanto, a forma como a subjetividade de Kehinde se enreda à temática histórica do romance nos permite identificar a maneira como a construção identitária da protagonista se relaciona com o reformular das questões da enunciação, isto é, o desafio das noções tradicionais de representação é um princípio que fundamenta o seu texto. Kehinde caracteriza-se tanto como uma africana, que não abandona a sua origem, quanto como uma brasileira que passa a incorporar elementos do país em sua trajetória. O entre-lugar, portanto, marcado como um espaço da convivência das diferenças, configura a identidade da protagonista, constituída pela diversidade cultural, em que a pluralidade torna-se princípio fundador e, sobretudo, não permite que homogeneizações sejam constituídas. Na passagem a seguir, Hutcheon cita a obra *The White Hotel*, do escritor britânico D.M. Thomas, que nos leva a pensar em relação ao romance de Gonçalves sobre o efeito da representação da subjetividade:

*The White Hotel* pode ser considerado como um romance que desafia declaradamente a representação dada pelo romance realista ao mundo de sujeitos consistentes que oferecem uma origem de sentido e ação e também sua apresentação de uma posição de leitor a partir da qual o

texto é facilmente compreensível (pois também o leitor é assim reforçado como uma fonte coerente de sentido compartilhado). Nem dentro nem fora do romance existe um mundo ou uma subjetividade fechados, coerentes e não contraditórios. Os múltiplos pontos de vista impedem qualquer conceito totalizante da subjetividade da protagonista, e ao mesmo tempo impedem que o leitor encontre ou assuma qualquer posição de sujeito a partir da qual possa dar coerência ao romance. Sendo-lhe solicitado que confronte as contradições e delas não se esquive (HUTECHEON, 1991, p.216)

Assim como Hutcheon comenta sobre *The White Hotel*, vejo que em *Um defeito de cor* o desafio da representação do sujeito (personagem) também se manifesta. O romance de Gonçalves nos mostra a interferência da trajetória da protagonista, marcada por várias transformações na formação de sua subjetividade. Muitos leitores do romance podem ter questionado a postura de Kehinde em determinadas passagens, como, por exemplo, naquelas em que manifesta afinidade pelo Brasil, lugar que lhe tornou escravizada. Porém se deve pensar que, em terra brasileira, ela também viveu inúmeros momentos de felicidade, conheceu pessoas que muito lhe ajudaram e tornaram grandes amigos, conquistou sucesso profissional, enfim, fatores que influenciaram na afeição que passou a sentir pelo país. Sendo assim, como exposto na citação acima, esses romances metaficcional históricos permitem que o sentido do livro seja compartilhado com o leitor que também participa como fonte de coerência, dando mais possibilidades interpretativas e impedindo que “qualquer conceito totalizante” da subjetividade dos personagens seja construído.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos perceber ao longo dessa dissertação, *Um defeito de cor* possibilitou que construíssemos uma discussão a respeito dos aspectos formais do texto. O prólogo levanta problematizações importantes sobre a autoria do romance, sobre a gênese do relato que temos em mãos. A estratégia de Gonçalves ao assinalar a existência do manuscrito como “origem do romance” conduz a obra para um lugar de enunciação da História. Porém, ao percebermos que se trata de um recurso ficcional, verificamos o modo como a oposição ficção e realidade, História e Literatura, se aproximam e tornam-se difusas.

O questionamento que a narrativa levanta, ao problematizar o discurso histórico e o literário, permite que realizemos deslocamentos e coloquemos certezas em xeque. Tudo fica em suspenso no texto e ele reflete essa autoconsciência, o próprio romance evidencia reflexões sobre a forma narrativa, as estratégias de representação, a função da linguagem, a relação do fato histórico e o acontecimento empírico, enfim, interrogações que mexem com o que foi estabelecido.

A reflexividade sobre o conteúdo histórico permitiu que compreendêssemos que os “objetos fundamentais” do passado talvez não possam ser conhecidos e que a “‘realidade’ social, histórica e existencial do passado é uma realidade discursiva quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única ‘historicidade autêntica’ passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente” (HUTCHEON, 1991, p. 45).

*Um defeito de cor* possibilita uma identidade discursiva e contingente, pois, de acordo com as informações biográficas de Luís Gonzaga Pinto da Gama e Luiza Mahin, percebemos coincidências no texto de Gonçalves que aproximam esses dados em sua construção ficcional, porém nada se confirma.

Além disso, sabemos que a perspectiva dos sujeitos obliterados historicamente no Brasil, os negros e os indígenas, por exemplo, não foi considerada em sua importância. A releitura do passado é significativa, portanto, por apresentar discursos da margem, dos ex-cêntricos, por revelar lacunas históricas.

Elementos que se referem à própria narrativa também foram fundamentais para observar que a referencialidade no romance é questionada. A construção da subjetividade das personagens na narrativa, por exemplo, foi significativa ao se discutir

*Um defeito de cor*, pois Kehinde foi construída em sua complexidade e não da forma estereotipada como muitas vezes o corpo negro foi representado na literatura brasileira. O romance apresenta a subjetividade de Kehinde num espaço do entre-lugar que ela se encontrava. Portanto, temos uma voz feminina que nos leva ao universo da mulher no regime escravocrata e pós-abolição, evidenciando a marginalização desses sujeitos ainda presentes na sociedade brasileira.

Na edição da *Revista Suplemento Pernambuco* de fevereiro de 2017<sup>35</sup>, em que se comemoraram os 10 anos de publicação de *Um defeito de cor*, Ana Maria Gonçalves nos oferece um texto que conta sobre o processo de construção do romance, revelando que, a princípio, não sabia a significação da escrita do livro, porém, com o tempo, foi percebendo que “lidava com ruínas internas”, que escrever sobre a história de sujeitos negros mexia com a sua própria história e isso a fez perceber o seu lugar de enunciação a que pertencia: “eu era um ser da diáspora, só depois entendi, que insistia, que precisava, que não tinha escolha senão olhar pra trás para saber de onde vinha”.

Reconhecendo, então, a negritude de sua constituição como sujeito, Gonçalves escreve que *Um defeito de cor* serviu como um mapa, um guia por entre “as ruínas internas de onde brotavam vozes, histórias, segredos, lamentos, risos, resquícios de outros mapas cujas línguas e símbolos fui aprendendo a interpretar.” (GONÇALVES, 2017, p. 3). Dessa forma, apresenta ao leitor da revista a busca que ela realizou para a compreensão da sua identidade, para a compreensão do significado de ser uma mulher de origem negra, processo que se relaciona estreitamente à experiência vivida por Kehinde. Na citação abaixo, vemos a contribuição de Dionne Brand nesse processo de auto-conhecimento que marcou a vida Gonçalves e que parece ter seus reflexos ficcionais em *Um defeito de cor*:

Na tentativa de encontrar caminhos, lembro-me do que escreveu a poeta, romancista, ensaísta e documentarista canadense Dionne Brand, em seu maravilhoso *A map to the door of no return*. É sobre como, a partir do momento em que nossos ancestrais atravessaram esta porta em África, a Porta do não Retorno, sob a qual deveriam abandonar todas as memórias, passamos todos a habitar um não lugar. Um ponto que é, ao

---

<sup>35</sup> A edição citada se encontra disponível no arquivo do site da *Revista Suplemento Pernambuco* através do seguinte link <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/edicoes/1771-2017.html>>. Acesso em agosto de 2018.

mesmo tempo, real e imaginário, uma coleção de lugares que também são metáforas de todos os outros lugares onde fomos parar, espalhados pelas Américas. “*Ter o próprio pertencimento alojado em uma metáfora*”, diz Dionne Brand, “*é um enredo luxuoso; é como habitar uma alegoria, ser um tipo de ficção. Viver na Diáspora Negra é, penso eu, viver como um ser fictício – uma criação dos impérios, mas também uma autocriação. É ser alguém vivendo dentro e fora de si mesmo. É entender-se como signo estabelecido por alguém e ainda assim ser incapaz de escapar dele, a não ser em momentos radiantes de simplicidade transformados em arte. Ser uma ficção à procura de sua metáfora mais ressonante é ainda mais intrigante*” (GONÇALVES, 2017, p. 3).

Percebemos, pelo depoimento de Ana Maria Gonçalves citando Dionne Brand, a complexidade que caracteriza o “não-lugar” que se configurou após a captura forçada de negros em África e a distribuição de seus corpos pelo mundo. O “não-lugar” tornou-se a metáfora de representação espacial desses sujeitos, o qual carrega em si um esvaziamento significativo que força a todo tempo os negros a inventarem a sua constituição no mundo. A literatura, dessa forma, pode contribuir para criar espaços de ocupação e legitimação dessa negritude, pois, através das narrativas que oportunizam a fala desses sujeitos, podemos materializar verbalmente o protagonismo negro.

Para finalizar, recorro mais uma vez às palavras de Gonçalves, citada no texto de Cristiane Côrtes (2017) na mesma edição da revista referenciada acima, sobre a contribuição do texto literário como um lugar de alteridade, que, ao considerar o outro, o que foi posto à margem, permite novas possibilidades de existência, utilizando a palavra como maior instrumento constitucional:

A literatura de ficção nos possibilita isso através do contato com outros mundos (exteriores e interiores), com dramas, alegrias e tragédias, com culturas às quais não teríamos acesso de outra maneira. A partir desses locais de alteridade, podemos imaginar também novas possibilidades e transformações no mundo ao nosso redor. Para isso, para um mundo em que haja maior representatividade e, conseqüentemente, mais entendimento e possibilidades, acredito que novas histórias precisam ser contadas. Histórias que fujam à produção hegemônica do mercado editorial brasileiro que é composto, em grande maioria, por homens brancos, héteros, classe média ou média alta, de grandes centros urbanos do Sudeste, escrevendo sobre seus próprios universos ou sobre universos e personagens que, sendo-lhes distante física ou emocionalmente, muitas vezes são representados de maneira estereotipada e/ou exótica (GONÇALVES, 2017, p. 12).



#### 4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORTÊS, Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo. *Viver na fronteira: a consciência da intelectual diaspórica em Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Na cartografia do romance afro-brasileiro, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves < <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/442-na-cartografia-do-romance-afro-brasileiro-um-defeito-de-cor-de-ana-maria-goncalves> >. Acesso em 7 junho 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Fonseca Lígia. Luiz Gama por Luiz Gama: carta a Lúcio de Mendonça < <http://www.letras.ufmg.br/literafro/28-critica-de-autores-masculinos/653-luiz-gama-por-luiz-gama-carta-a-lucio-de-mendonca-ligia-fonseca-ferreira> >. Acesso em DATA DE maio 2018.

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*/ Michel Foucault; organização e seleção de textos Manoel Barros da Moua; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GENETTE, Gérard. *Paratextos* Editoriais. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, p.199-221, 2012. <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>>. Acesso em 5 de maio de 2018.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou – A tradição viva, em *História geral da África I. metodologia e pré-história da África* – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

- LOPES, Nei. *Bantos, Malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. N-1 edições, 2018.
- Reis, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance*. 6. Ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão Santos e OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis - Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Comentário. Disputas e impasses no campo minado. *Travessia*, p. 159,172, 1999. <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14676/13453>>. Acesso em 11 abril 2018.
- SILVA, Fabiana Carneiro da. *Maternidade negra em um defeito de cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2018.
- SLENES, Robert W. Escravos, cartórios e desburocratização: o que Rui Barbosa não queimou será destruído agora? Produção e Transgressões: *Revista Brasileira de História* (ANPUH), v. 5, n. 10, p. 166-196, mar.-ago. 1985.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. S. Paulo: DP&A, 2005.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de M. Coutinho Gouveia. Coimbra, Almedina, 1983.

WERNECK, Nelson. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2a. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.