

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

Aline Setúbal da Silveira

**CORPO-KALUNGA: FLUXOS MEMORIALÍSTICOS E IDENTITÁRIOS EM *UM
DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES**

NATAL - RN
2022

ALINE SETÚBAL DA SILVEIRA

CORPO-KALUNGA: FLUXOS MEMORIALÍSTICOS E IDENTITÁRIOS EM *UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES

Texto de defesa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Estudos da Linguagem, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Karina Chianca Venâncio.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Silveira, Aline Setúbal da.

Corpo-Kalunga: fluxos memorialísticos e identitários em Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves / Aline Setúbal da Silveira. - 2022.

110f.: il.

Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2022.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Karina Chianca Venâncio.

1. Literatura negro-brasileira - Dissertação. 2. Um defeito de cor - Dissertação. 3. Memória - Dissertação. 4. Identidades - Dissertação. 5. Sujeito diaspórico - Dissertação. I. Venâncio, Karina Chianca. II. Título.

ALINE SETÚBAL DA SILVEIRA

CORPO-KALUNGA: FLUXOS MEMORIALÍSTICOS E IDENTITÁRIOS EM *UM*
DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES

Texto de defesa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Estudos da Linguagem pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA

Presidenta da Banca Examinadora - Prof^ª. Dr^ª. Karina Chianca Venâncio

Examinadora Externa - Prof^ª. Dr^ª. Maria Angélica de Oliveira

Examinador Interno - Prof. Dr. Derivaldo dos Santos

A todos os que a História silenciou.



Kalunga

Marcelo D'Saete, em *Cumbe*
(D'SALETE, 2018)

Quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente.

Conceição Evaristo, em *Becos da memória*
(EVARISTO, 2017b, p. 151)

AGRADECIMENTOS

Em cada página desta dissertação há um(vários) coletivo(s). Alfabetizados nas letras e/ou alfabetizados na vida, cada um, de sua forma, possibilitou que eu iniciasse e suspendesse em reticências esse processo de pesquisa. Evoco nomes-vozes-singularidades no desejo de abraçar cada um(a). Alguns não estão mais nesse plano. De alguns ainda não tive contato físico, adiado em meio a uma pandemia. Outros não sabem da minha existência. Mas a cada nome que imprimo aqui, um sentimento chega a mim. São muitos (re)nascimentos e esperanças que vocês alimentam.

Agradeço aos que fagulham amor no processo de ensinar.

À **Karina Chianca**, por não ter me apontado um único caminho. Por ter me guiado em comunhão e abraçado o meu desejo de pesquisa. Pelos laços de afeto.

À **Maria Angélica de Oliveira** e a **Derivaldo dos Santos** pela presença nas bancas de qualificação e de defesa, e pelas sugestões de leitura e de escrita. Agradeço aos olhares atentos e incentivadores.

À **Carla Maria Cunha** pelas palavras de carinho, obrigada pela amizade e por comemorar comigo cada etapa.

À **Juliane Vargas Welter**, pelos espaços de discussão proporcionados ao longo da docência assistida.

A **João Gomes da Silva Neto** e à **Célia Maria de Medeiros** (Celinha) pelas primeiras orientações de Iniciação Científica durante minha graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas.

A **Henrique Eduardo de Sousa**, por cada recado em pé de página, por incentivar as descobertas literárias e encantar ainda mais o meu olhar.

Agradeço aos meus familiares.

Ao meu avô **Raimundo Nunes Setúbal**, por me apresentar ao universo literário e ampliar o meu mundo de sonhos e de possibilidades. O seu legado inscreve-se em minhas escolhas. A fé, a têmpera, a perseverança e a obstinação do velho Santiago martelam em minhas linhas. Gostaria que o senhor tivesse lido *Um defeito de cor*, fica para um próximo encontro.

À minha avó **Maria Madalena Rocha Setúbal**, a dona Madá, por cada palavra afetiva e por insistir que eu deveria alimentar, também, momentos de descanso.

À minha mãe **Rosângela Rocha Setúbal** e ao meu pai **Guilherme Augusto Medeiros da Silveira**, por vibrarem a cada passo dado, pelo incentivo nos estudos e pelo amor.

Aos meus irmãos. À primogênita **Amanda Setúbal da Silveira**, por me fazer enxergar que é possível. Aos meus caçulas **Júlia Costa da Silveira** e **José Victor Costa da Silveira**, pela alegria do convívio.

Ao amor. À minha amada **Larissa Sarmento de Almeida Celestino**, que segue comigo em passos de elefante no meio de um mundo, por vezes, enfastiado. As nossas crenças me fortalecem. Obrigada pela compreensão na distância e pelas mãos unidas na presença.

Às amigas **Nair Carbajal**, **Morgana de Carvalho**, **Daiane Neri**, **Gabriela Toscano** e **Priscilla Illane**, por aliviarem o peso da caminhada. Pelos brindes à (r)existência.

Ao amigo **Gabriel Sales Duarte Bezerra**, por cada mensagem perguntando como eu estava e pela torcida no cotidiano. Desde a graduação, pelos sorrisos e lágrimas compartilhados.

À amiga **Emilly Valéria Ribeiro Araújo**, pelo incentivo e companhia no PPgEL.

À escritora **Ana Maria Gonçalves**, pela possibilidade de realização desta pesquisa.

Aos **professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL)** da UFRN.

À **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)**, pelo fomento financeiro durante esses dois anos de pesquisa.

RESUMO

Em *Um defeito de cor* (2006), da escritora brasileira Ana Maria Gonçalves, acompanhamos a trajetória memorialística de Kehinde/Luiza, como legado ao seu filho Omotunde/Luiz Gama. O seu corpo-memória pulsa em trabalho de luto. Nas nuances do processo de busca por seu filho, que não se finda, a narradora-protagonista, ex-escravizada, revela ao leitor o movimento simultâneo de uma busca por si. Assim, esta pesquisa tem como objetivo analisar as construções memorialísticas tecidas pela voz narrativa de Kehinde, bem como as (re)construções identitárias da protagonista em fluxo e em diálogo com essas marcas memoriais. Fundamentamos a nossa análise em Abdias Nascimento (2016; 2019), Luciana Brito (2018) e Mônica Lima e Souza (2008), teóricos que suscitam diálogos acerca da diáspora negra e da escravidão no Brasil. Para a categoria analítica de memória, fundamentamo-nos, dentre outros, em Leda Maria Martins (2003), Paul Ricoeur (2007) e Roland Walter (2011). Para a categoria analítica de identidade, fundamentamo-nos, dentre outros, em Frantz Fanon (2008), Paul Gilroy (2012), Stuart Hall (2013; 2014) e W. E. B. Du Bois (2021). A partir da análise empreendida, observamos que a protagonista, em seu fluir narrativo, emerge travessias identitárias, reflexo da experiência do sujeito diaspórico com encontros culturais múltiplos, ora justapostos ora confrontados. Em errância contínua, a memória inscrita representa reconciliação com a perda de si e dos seus.

Palavras-chave: Literatura negro-brasileira. *Um defeito de cor*. Memória. Identidades. Sujeito diaspórico.

ABSTRACT

In *Um defeito de cor* (2006), by the Brazilian writer Ana Maria Gonçalves, the memoirs' trajectory of Kehinde "Luiza" is depicted as a legacy to her son, Omotunde "Luiz Gama". Luiza's grieving process is driven by her body memory. The narrator-protagonist, a former slave, reveals to the reader a quest for herself through the nuances of an endless search for her son. Thus, this paper's goal is to analyze the memorialistic constructions woven by the narrative voice of Kehinde, as well as the identity (re)constructions of the protagonist in flux and in dialogue with these memorial marks. The analysis is based on Abdias Nascimento (2016; 2019), Luciana Brito (2018), and Mônica Lima e Souza (2008), among others, theorists who promote dialogues about the African Diaspora and slavery in Brazil. The research is based on Leda Maria Martins (2003), Paul Ricoeur (2007), Roland Walter (2011), among others, for the analytical category of memory. Frantz Fanon (2008), Paul Gilroy (2012), Stuart Hall (2013; 2014), and W. E. B. Du Bois (2021) were drawn on for the analytical category of identity. From the analysis undertaken, we observed that the protagonist, in her narrative flow, emerges identity crossings, a reflection of the diasporic subject's experience with multiple cultural encounters, sometimes juxtaposed and sometimes confronted. The wandering memory represents reconciliation to the loss of oneself and one's kinsmen.

Keywords: Black-Brazilian literature. *Um defeito de cor*. Memory. Identities. Diasporic subject.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	11
1 ESCRITA-POTÊNCIA: <i>UM DEFEITO DE COR</i>, DE ANA MARIA GONÇALVES	14
1.1 ANA MARIA GONÇALVES	14
1.2 LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA.....	20
1.3 CONFRONTAÇÃO DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA.....	29
1.4 <i>UM DEFEITO DE COR</i>	34
2 FLUXOS MEMORIALÍSTICOS	45
2.1 CORPO-MEMÓRIA	45
2.2 RIOZINHOS DE SANGUE: MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS.....	51
2.3 SOB O SOM DOS TAMBORES: MEMÓRIAS DE RESISTÊNCIA.....	63
2.4 MEMÓRIA E RECONCILIAÇÃO	69
3 FLUXOS IDENTITÁRIOS	74
3.1 MOVÊNCIA IDENTITÁRIA	74
3.2 NOME PRÓPRIO	78
3.3 “NACIONALIDADE”.....	87
3.4 SABERES	91
PALAVRAS (NÃO) FINAIS	96
Referências	100
ANEXOS	108
ANEXO 01 - CORDEL “LUÍSA MAHIN”, DE JARID ARRAES.....	108
ANEXO 02 - BIBLIOGRAFIA INCLUÍDA POR ANA MARIA GONÇALVES NO ROMANCE <i>UM DEFEITO DE COR</i>	110

PALAVRAS INICIAIS

Entre luzes e som, só encontro, meu corpo, a ti.
Velho companheiro das ilusões de caçar a fera.
Corpo de repente aprisionado pelo destino dos
homens de fora. Corpo/ mapa de um país longínquo
que busca outras fronteiras, que limitam a conquista
de mim. Quilombo mítico que me faça conteúdo da
sombra das palavras. Contornos irrecuperáveis que
minhas mãos tentam alcançar.

(NASCIMENTO, 1997 *apud* RATTS, 2006, p. 68).

Um defeito de cor surgia diante de meus olhos nas prateleiras de livrarias. Seu volume assustava, 950 páginas é tempo grande de respiro. Resisti, por alguns anos. Fui feita de movências e acabei traçando as primeiras marcas em suas páginas. Marcas de corpo que não fica impassível diante da voz em fluxo de Kehinde. Lágrimas em fluxo. Então descobri, 950 páginas não são nada para o tempo grande de respiro. Relógio não mede marcação sentida. A arte dialoga com os nossos afetos¹. É espaço íntimo, tempo suspenso.

Esse aflorar da leitura evocou o meu desejo de pesquisa. Exposto o meu sentimento inicial com o romance, daqui por diante o trajeto será coletivo, refletido, nesta escrita, no uso da primeira pessoa do plural. Começaremos então pelo título desta dissertação: “Corpo-Kalunga: fluxos memorialísticos e identitários em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves”. Surge então o questionamento: o que é o corpo-Kalunga? A fim de construir um percurso-resposta, resgatamos as palavras da historiadora Flávia Maria de Carvalho (2010, p. 20),

entre diferentes grupos de africanos de origem banto, a travessia era chamada de kalunga. Na cultura desses povos o dito termo se refere a vários tipos de passagem, podendo ser ao mesmo tempo a representação da viagem de um corpo físico, como uma passagem sobrenatural. Ainda de acordo com o universo cultural banto, a água também era um elemento cercado de interpretações míticas. O mar poderia simbolizar um espaço intermediário entre uma determinada origem e um novo destino, ou um meio onde se realizaria a passagem - kalunga.

No romance, a voz de Kehinde aflui em travessia. Fisicamente, o seu corpo, em lócus de enunciação, encontra-se em alto mar, realizando uma passagem entre Lagos, em África, e Brasil. Simbolicamente, a protagonista também realiza uma passagem sobrenatural, de revelação. O décimo e último capítulo do romance inicia com o provérbio africano “Exu matou

¹ Aqui evoco o pensamento de Adélia Prado, em aula magna intitulada “O poder humanizador da poesia”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8245IULRUio>. Acesso em: 20 ago. 2021.

um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje” (GONÇALVES, 2019, p. 887). Na medida em que Kehinde evoca as suas memórias, alguns acontecimentos do passado vão sendo iluminados para si. É um ciclo de transformação, de renovação e de aprendizado.

As memórias confluem e se irradiam, em tempo não-linear, embora o enredo siga um percurso cronológico. Enxergamos o corpo-Kalunga, individual e coletivo, em movência ao ritmo e ao contra ritmo das águas, em fluidez identitária, em fluidez memorialística. A passagem da protagonista ao longo do oceano, figurando como última viagem do corpo físico, representa ao mesmo tempo a passagem de Kehinde para o plano das lembranças inscritas. Sua morte física e em travessia insere-se no subentendido, ao passo em que seu nascimento se fortalece no processo de busca.

Assim, ao referirmos ao corpo-Kalunga associado à protagonista Kehinde, remetemo-nos ao corpo em travessias física e identitária. Kehinde perpassa atravessamentos físicos: Savalu, Uidá, Ilha dos Frades, São Salvador, Ilha de Itaparica, Cairu, São Luís, Cachoeira Recôncavo, São Sebastião do Rio de Janeiro, Santos, São Paulo, Campinas, Uidá, alto mar. Perpassa, ainda, atravessamentos identitários: Kehinde, Luísa Gama, Luísa Andrade.

As múltiplas travessias da protagonista ao longo do romance estão interligadas, demarcando identidades móveis e inacabadas. Temos, pois, o corpo-Kalunga, em passagem. Explicada a carga semântica do termo referido, nesta dissertação objetivamos analisar, em *Um defeito de cor*, as construções memorialísticas tecidas pela voz narrativa de Kehinde, bem como as (re)construções identitárias da protagonista em fluxo e em diálogo com essas marcas memoriais.

Os pensamentos elaborados no decorrer da escrita encontram-se estruturados em três capítulos. No capítulo um, “Escrita-potência: *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves”, a primeira sessão volta-se para as publicações literárias da autora, bem como seus posicionamentos publicados no Portal Geledés e no The Intercept Brasil, observando a confluência entre o texto literário e a autoria. Na segunda sessão, há o destaque para a produção literária negro-brasileira, ressaltando, em diálogo com *Um defeito de cor*, cinco elementos em interação, apontados por Duarte (2014): a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público. Na terceira sessão, tem-se o confronto de visões estereotipadas, abordadas por Proença Filho (2010), vinculadas a personagens negras na literatura brasileira, e, em seguida, o resgate de algumas produções de precursores da literatura negro-brasileira: Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Cruz e Sousa e Lima Barreto. Esse percurso nos encaminha para o *corpus* desta dissertação, *Um defeito de cor*, título da última sessão do capítulo um, na qual há a referência

ao título da obra literária, ao prólogo, ao foco narrativo, ao enredo e à capa da edição comemorativa de dez anos do romance.

No capítulo dois, “Fluxos memorialísticos”, é resgatada a concepção de oralitura, de Leda Maria Martins (2003), a fim de dialogar com o corpo-Kalunga da protagonista Kehinde, tecendo associação entre os movimentos corporal e mnemônico. Em seguida, são analisadas as memórias traumáticas de Kehinde, vindas à tona feito riozinhos de sangue, imagem tantas vezes retomada ao longo de suas rememorações; e as memórias de resistência afloradas em seu fluir narrativo, gritos contra-hegemônicos feito rufos de tambor. Ao final do capítulo, delineia-se um diálogo entre essas rememorações afluentes e a reconciliação de Kehinde com o seu filho e consigo mesma. Em nossa leitura, o movimento memorialístico atua como meio de cura e possibilidade de reconstituição identitária, percebendo-se coletivo à medida em que se inscreve como legado. Evocamos como aporte teórico Paul Ricoeur (2007) e Roland Walter (2011).

No capítulo três, “Fluxos identitários”, é analisada a movência identitária da protagonista Kehinde, considerando as suas vivências enquanto sujeito diaspórico, submetida a diferentes relações de poder. Para isso, focamos na assunção de nome(s), de nacionalidade(s), de saber(es) e de posicionamento(s) aparentemente conflituosos ao longo de seu fluir narrativo. A fim de fundamentarmos a análise, são evocados os teóricos Stuart Hall (2013; 2014), ao relacionar a multiplicidade identitária com a situação diaspórica; Paul Gilroy (2012) e seu *Atlântico Negro*, ao romper com a relação entre as fronteiras dos estados-nações e supostas fronteiras identitárias; Frantz Fanon (2008), ao resgatar implicações da patologização do mundo colonial para a construção identitária do sujeito da diáspora negra; e Du Bois (2021) e seu conceito de consciência dual.

Realizadas essas primeiras considerações acerca da estruturação deste trabalho, convidamos os leitores ao seguimento da leitura.

1 ESCRITA-POTÊNCIA: *UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES

[...]
 Reservaram para nós
 Os lugares mais sórdidos
 As ocupações mais degradantes
 Os papéis mais sujos
 E nos disseram:
 -Riam! Dançam! Toquem!
 Cantem! Corram! Juguem!

 E nós rimos, dançamos, tocamos
 Cantamos, corremos, jogamos.
 Agora, chega!

(LOPES, 2014, p. 32)

Neste primeiro capítulo, inicialmente, é apresentada ao(à) leitor(a) a escritora Ana Maria Gonçalves, com destaque para a sua participação no campo literário e político para, em seguida, dialogar com o seu contexto de inserção, no qual a emersão de fronteiras enunciativas faz-se presente. A tentativa de sistematização de uma literatura que se anuncia negro-brasileira reflete esse espaço de enunciação fronteiriço. Faz-se salutar, ainda, realizar um movimento de remissão à construção estereotipada de personagens negros(as) em nossa produção literária, bem como a obras literárias e/ou a autores(as) negros(as) brasileiros(as) que foram, em algum momento, obliterados(as) do cânone nacional. Por fim, aportamos no romance *corpus* desta dissertação, *Um defeito de cor* (2006), emergindo diálogos acerca do título, do prólogo, do foco narrativo, do enredo e da capa da obra em destaque.

1.1 ANA MARIA GONÇALVES

A escritora brasileira Ana Maria Gonçalves, nascida em 1970 em Ibiá (MG), trabalhou como publicitária até 2001, quando se mudou para a Ilha de Itaparica (BA) em busca de novos horizontes profissionais. Publicou sua primeira obra literária em 2002, o romance *Ao lado e à margem do que sentes por mim*, lançado em edição artesanal e com tiragem reduzida de mil exemplares, posteriormente disponibilizado pela autora, de forma parcial, em seu antigo blog “100 Meias Confissões de Aninha”². O processo de escrita e de publicação de seu primeiro romance ocorreu em concomitância com o processo de pesquisa para a sua segunda obra literária, *corpus* desta dissertação: o romance *Um defeito de cor*.

Publicado em 2006 pela editora Record, *Um defeito de cor* alçou a escritora Ana Maria Gonçalves ao reconhecimento do público leitor, alcançando notoriedade no cenário literário

² Endereço eletrônico do blog: <http://anamariagoncalves.blogspot.com/>.

brasileiro contemporâneo e, inclusive, no exterior. Gonçalves conquistou o Prêmio *Casa de las Américas*, em Cuba, na categoria Literatura Brasileira, em 2007, portanto apenas um ano após a publicação do romance. Atualmente, este encontra-se em sua 25ª edição (2020).

O acolhimento por uma editora brasileira de grande porte ainda no início de sua carreira enquanto escritora foi motivado, para além da qualidade de sua escrita, pela indicação do escritor Millôr Fernandes. Em entrevista concedida no XXX Seminário Brasileiro de Crítica Literária, em 2016, Ana Maria Gonçalves refere-se ao escritor como um padrinho: “E é quando entra o Millôr, que foi o meu anjo da guarda, meu padrinho.” (GONÇALVES, p. 231, 2017c).

Essa necessidade de apadrinhamento, por um sujeito homem, branco e inserido no círculo literário, reflete o acesso ainda restrito das minorias sociais ao mercado editorial. Ao pensarmos no contexto de publicação de uma determinada obra literária, entendemos que a autoria da obra é relevante, o que nos leva a indagar se a escritora Ana Maria Gonçalves, mulher, negra e com uma escrita-potência que põe à tona os desmandos do colonizador, teria o seu segundo romance, fruto de anos de pesquisa e de reescritas, publicado inicialmente por uma editora de grande porte, sem o apadrinhamento de um escritor com carreira literária já consolidada.

Em entrevista, Gonçalves aborda ainda um terceiro romance, a ser publicado, denominado *Quem é Josenildo?*. Conforme menciona, a narrativa transcorre em 2064, trinta anos após a separação de São Paulo do restante do Brasil. No novo país fundado não há governo centralizado, mas a construção de uma memória coletiva a partir da implantação de um chip na mente de cada cidadão, que progressivamente apaga a memória antiga e, com isso, há o apagamento de toda narrativa relativa à existência de uma sociedade patriarcal e racista. Porém, alguns chips não cumprem com o funcionamento esperado, e um desses é o que se encontra alojado na mente do protagonista Josenildo, um garoto negro. Como resultado, Josenildo busca recuperar a memória que continuamente está sendo dissolvida (GONÇALVES, 2017a).

Além de romancista, Ana Maria Gonçalves é autora de contos publicados nas antologias *As segundas palavras da tribo* (2002) em Portugal, *Il Brasile per le strade* (2009) na Itália e *Uns e outros: contos espelhados* (2017) no Brasil. Nesta antologia brasileira, sob organização dos escritores Helena Terra e Luiz Ruffato, Gonçalves publica o conto “Negrinha! Negrinha! Negrinha!”, promovendo uma releitura do conto “Negrinha”, publicado em 1920 por Monteiro Lobato. Em “Negrinha! Negrinha! Negrinha!”, a protagonista Maria é vítima de racismo na escola, crime amparado e justificado pela diretoria como mera brincadeira entre crianças. O conto promove, assim, a discussão do apagamento do racismo no Brasil, em conjunto com

outras temáticas como a ausência de representatividade em cargos de direção, a desvalorização estética do negro, a culpabilização da vítima e a adoção interracial.

Gonçalves, romancista e contista, também trabalha como dramaturga. Escreveu na íntegra as peças teatrais *Diversos* (2015) e *Tchau, querida!* (2016), e participou da escrita das peças *Chão de pequenos* (2017) e *PretOperItamar - O caminho que vai dar aqui* (2019). A peça *Diversos* recebeu uma leitura dramática na 3ª edição do projeto *Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada*, em 2015, no Rio de Janeiro. Posteriormente foi veiculada no portal Melanina Digital³, sob direção da produtora cultural Sanara Rocha, e retrata conflitos entre casais, perpassando diferenças etárias, raciais e de gênero.

A peça *Tchau, querida!* também recebeu leitura dramática, sob direção de Wagner Moura e encenada em 2016 no Auditório Ibirapuera (São Paulo), na 11ª edição da Balada Literária, evento do cenário literário brasileiro sob criação e curadoria do escritor Marcelino Freire. Participaram do elenco da leitura dramática as atrizes Brenda Ligia Miguel, Heloísa Jorge, Olivia Araújo e Teca Pereira, a pedido da escritora Ana Maria Gonçalves de que todas as atrizes fossem negras. Para o título da peça, Gonçalves teve por mote a conversa grampeada e divulgada entre a então presidenta Dilma Rousseff e o ex-presidente Lula, em 2016, na qual a frase de despedida dita por Lula na ocasião, “Tchau, querida”, foi utilizada violentamente por opositores políticos durante o processo de impeachment de Dilma. Desvelando o poder na construção de narrativas hegemônicas e excludentes, Gonçalves insere o debate acerca do silenciamento de outras narrativas no contexto brasileiro, a exemplo da ditadura militar e da escravidão, e a repercussão desse silenciamento na contemporaneidade.

O texto da peça *Chão de pequenos*, por sua vez, foi escrito de forma coletiva, por Ana Maria Gonçalves, Felipe Soares e Ramon Brant, e publicado no livro *Teatro Negro* (2018), inserido na Coleção *Teatro Contemporâneo* da Editora Javali. A peça estreou em 2017, no Festival de Curitiba, sendo o primeiro espetáculo encenado pela Companhia Negra de Teatro, criada em 2015. *Chão de pequenos* aborda a história de dois jovens negros, Lucas e Pedro, marginalizados em orfanatos e centros urbanos, e perpassa temas como abandono parental, racismo, desigualdades sociais e a importância da afetividade entre os negros.

Por fim, o espetáculo cênico-musical *PretOperItamar - O caminho que vai dar aqui* foi escrito por Ana Maria Gonçalves e Grace Passô, sob direção desta e idealizado por Anelis

³ O Melanina Digital é um portal de conteúdo sobre dramaturgias assinadas por criadores negros brasileiros do século XXI. A leitura dramática do texto *Diversos*, de autoria de Ana Maria Gonçalves, encontra-se disponível no endereço eletrônico <https://melaninadigital.com/leituras-dramaticas/>.

Assumpção. Em homenagem ao cantor e compositor brasileiro Itamar Assumpção, o espetáculo estreou em São Paulo, em 2019, ano em que o cantor estaria completando 70 anos.

A escritora, projetada no meio literário a partir do romance *Um defeito de cor*, destaca-se, além de seu trabalho como ficcionista, por sua participação em debates acerca de questões raciais, que perpassam, inclusive, a sua própria produção literária. Não à toa, foi condecorada, em 2013, pelo governo brasileiro, por meio da Ordem de Rio Branco, com o grau de oficial, em virtude de sua atuação e de seu combate antirracistas.

Em 2010, Gonçalves escreveu a matéria “Lobato: não é sobre você que devemos falar”, veiculada no Portal Geledés. A escritora expõe o seu posicionamento sobre as polêmicas suscitadas na época em torno do livro *Caçadas de Pedrinho* (1933), de Monteiro Lobato. Naquele ano, a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) formalizou um processo mediante denúncia de autoria de um servidor da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, relativa à adoção da obra *Caçadas de Pedrinho* na Educação Básica, por veicular estereótipos racistas, principalmente em torno da construção da personagem Tia Anastácia, por meio de comparações a urubu, macaco e feras africanas. Na ocasião, o Conselho Nacional de Educação (CNE) emitiu o Parecer nº 15/2010, sob relatoria de Nilma Lino Gomes, orientando a adoção da obra condicionada à contextualização e inserção de notas explicativas acerca de discussões atuais quanto à presença de estereótipos raciais na literatura (BRASIL, 2010). Porém, o Parecer fomentou debate público e muitos posicionamentos contrários, o que gerou a sua posterior reformulação. Nesse âmbito, Ana Maria Gonçalves declara, em matéria anteriormente mencionada, posição favorável ao Parecer (GONÇALVES, 2010).

No ano seguinte, em fevereiro de 2011, a autora publicou uma “Carta Aberta ao Ziraldo”, referindo-se à arte criada pelo cartunista para estampar a camiseta do bloco carnavalesco carioca, “Que merda é essa?”, na qual o escritor Monteiro Lobato é desenhado enlaçando pela cintura uma mulher negra de biquíni. Gonçalves faz remissão às palavras de Ziraldo: “Para acabar com a polêmica, coloquei o Monteiro Lobato sambando com uma mulata. Ele tem um conto sobre uma neguinha que é uma maravilha. Racismo tem ódio. Racismo sem ódio não é racismo. A ideia é acabar com essa brincadeira de achar que a gente é racista”. (ZIRALDO *apud* GONÇALVES, 2011b). Nessa Carta Aberta, a escritora critica o posicionamento de Ziraldo e a ideia perpassada de que racismo velado não é racismo.

Ainda em 2011, Gonçalves escreveu a matéria denominada “A Caixa Econômica Federal, a política do branqueamento e a poupança dos escravos”, também divulgada no Portal Geledés. A escritora posiciona-se acerca de uma campanha publicitária veiculada pela Caixa Econômica Federal em comemoração, na época, aos 150 anos do banco, na qual o escritor

Machado de Assis é representado por um ator branco⁴. Em seu posicionamento, denuncia o branqueamento de Machado, bem como o fato de todos os outros atores no comercial serem brancos, apagando a presença de negros no Rio de Janeiro de 1908, local e época inseridos no comercial veiculado (GONÇALVES, 2011a).

Na mesma matéria, a escritora faz referência ainda a um segundo comercial, veiculado pela mesma instituição bancária e também referente à comemoração dos seus 150 anos, no qual é retratada, de forma benevolente, uma suposta iniciativa da Caixa Econômica Federal na criação, em 1872, de poupanças destinadas a escravizados de ganho para fomentar a compra de cartas de alforria⁵. Gonçalves denuncia, por trás dessa ação aparentemente benevolente, a tentativa do governo brasileiro de lucrar ainda mais com o sistema escravocrata, uma vez que o dinheiro da poupança poderia ser utilizado pelo próprio banco para empréstimos, ao passo em que reafirma o controle do senhor sobre o escravizado, sendo a abertura da poupança realizada sob consentimento e em nome do “sinhô” (GONÇALVES, 2011a).

Resultado de seus posicionamentos, em 2016 a autora foi convidada a exercer a função de colunista no jornal *The Intercept Brasil*. Em fevereiro de 2017, escreveu a matéria “Na polêmica sobre turbantes, é a branquitude que não quer assumir seu racismo”, na qual remete à obra *A Map to the Door of No Return* (2001), da escritora canadense Dionne Brand, para nos falar acerca da vivência na diáspora negra e a mercantilização da negritude sob os signos criados pela branquitude. Gonçalves aponta o problema estrutural da apropriação cultural por trás do uso e disseminação, nas redes sociais, da hashtag “#VaiTerBrancaDeTurbanteSim!”, devido ao esvaziamento de uma cultura sob propósito unicamente mercantil (GONÇALVES, 2017d).

Em julho de 2017, Ana Maria Gonçalves escreveu a matéria “Depois de 15 anos e muita pressão, Flip finalmente abre espaço para mulheres e negros na programação”. Naquele mês, estava prevista a 15ª Festa Literária de Paraty (Flip), a homenagear o escritor brasileiro Lima Barreto, e inserindo 24 mulheres dentre os 46 convidados. A escritora aponta a importância de fomentar eventos literários mais plurais, ao passo em que questiona a ausência de mulheres, de negros e de indígenas nesses eventos. Gonçalves faz remissão, ainda, à Carta Aberta sob autoria da escritora brasileira Giovana Xavier, que indaga quanto ao apagamento de escritoras negras na Flip de 2016, denominada “a Flip das mulheres” por apresentar um número mais expressivo

⁴ Comercial disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=10P8fZ5I1Wk>. Acesso em: 04 abr. 2021.

⁵ Comercial disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=NWwUSpG2Pv4>. Acesso em: 04 abr. 2021.

de participação feminina em comparação com as edições anteriores; porém, de forma paradoxal, não houve a participação de nenhuma escritora negra (GONÇALVES, 2017b).

Outra matéria publicada por Gonçalves no The Intercept Brasil, em agosto de 2017, denominada “Os privilegiados estão preparados para a verdadeira meritocracia?”, evoca, novamente, a 15ª Flip. Nesta matéria, a escritora destaca a lista de livros mais vendidos durante o festival literário e a percepção de que, em sua maioria, os livros foram de autoria negra: Lázaro Ramos, Scholastique Mukasonga, Djaimilia Pereira de Almeida, Lima Barreto, Chimamanda Adichie e Paul Beatty. Com isso, Gonçalves (2017e) expõe o seguinte raciocínio: quando há oportunidade para o mérito vir à tona, os privilegiados se surpreendem.

A autora foi incluída na série “Autores brasileiros”, promovida pelo Brazilian Publishers, projeto criado em 2008 e resultante de parceria entre a Câmara Brasileira do Livro (CBL) e a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil), a fim de fomentar a divulgação mundial da literatura brasileira contemporânea. Atuou, ainda, como redatora residente na Tulane University (2007), na Stanford University (2008) e no Middlebury College (2009).

Inclusa no terceiro volume da antologia *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011) e na coletânea *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI* (2014), ambas sob organização do pesquisador Eduardo de Assis Duarte, é notável a contribuição de Ana Maria Gonçalves para o cenário literário. Os posicionamentos assumidos pela autora nas matérias anteriormente mencionadas dialogam com o seu fazer literário. Segundo Dalcastagnè (2012, p. 13),

desde os tempos em que era entendida como instrumento de afirmação da identidade nacional até agora, quando diferentes grupos sociais procuram se apropriar de seus recursos, a literatura brasileira é um território contestado. Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele.

Ao contestar uma identidade nacional única, o fazer literário de grupos sociais considerados periféricos frente à cultura hegemônica nacional carregam desejo de afirmação cultural e identitária. Assim, socialmente situada, Ana Maria Gonçalves conduz para o campo literário a sua perspectiva, impressa, por exemplo, no constructo das personagens, no foco narrativo e/ou no enredo. Em *Um defeito de cor* não será diferente. Apesar dos silenciamentos impostos, a protagonista faz-se visível, fala sobre si e sobre o mundo sob um ponto de vista distinto da história oficial do Brasil, desvelando estereótipos construídos pelos colonizadores.

Consoante Bakhtin (2002), é próprio do tecido discursivo do gênero literário romance a natureza dialógica: diálogos com o contexto sócio-histórico de produção, com a autoria, com o campo literário, enfim diálogos que mantêm o romance vivo. Em meio a esse tecido dialógico, há os discursos do plano do narrador e do plano do autor, este refratado na narrativa por meio do(a) narrador(a). Conforme Faraco (2009, p, 50-51, *grifo nosso*),

nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos - na dinâmica da história e por decorrência do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos - diversas interpretações (refrações) desse mundo. [...]. Em outras palavras, a **refração** é o modo como se inscrevem nos signos a diversidade e as contradições das experiências históricas dos grupos humanos.

Assim, o discurso representa sempre uma visão de mundo, que será objeto de representação no romance, daí a importância do ponto de vista assumido ao longo da narrativa, que dialoga com múltiplas contradições e parcialidades. *Um defeito de cor* opera a partir de um lugar de enunciação política identificado com o sujeito negro, e é *corpus* da literatura negro-brasileira.

1.2 LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA

Conforme exposto por Duarte (2014), a produção literária de afrodescendentes conquista maior espaço em meio à diversidade de projetos que perpassam a expressão contemporânea. Segundo o pesquisador, principalmente a partir dos anos 1980, há um distanciamento da tendência de projeto unificador, ou seja, da projeção de um espírito nacional uno que caracterizava o Outro, negro ou indígena, de forma estereotipada. Emerge, assim, o sentimento de comunidade, sobrepondo-se ao sentimento de nacionalidade.

Para caracterizar o que denomina de literatura afro-brasileira, Duarte (2014) destaca cinco pontos em interação: a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público. Quanto à temática, o pesquisador cita os romances *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *Motta Coqueiro* (1877), de José do Patrocínio, que denunciam as consequências da escravidão; o poema *Canto dos Palmares* (1961), de Solano Trindade, e o livro de poemas *Dionísio esfacelado* (1984), de Domício Proença Filho, que emergem feitos gloriosos de quilombolas; a obra *Contos crioulos da Bahia* (1976), de Mestre Didi, as narrativas *Caroço de dendê* (2002) e *Histórias que a minha avó contava* (2004), de Mãe Beata de Yemonjá, e a peça *Sortilégio, mistério negro* (1961), de Abdias Nascimento, que recuperam a memória ancestral, perpassando tradições culturais e/ou religiosas; e os contos “Di Lixão”, “Ana Davenga”, “Quantos filhos Natalina teve?”, “Maria” e “Duzu-Querença”, publicados originalmente na

série *Cadernos Negros* e reunidos na obra *Olhos d'água* (2014), de Conceição Evaristo, que denunciam os dramas vivenciados por negros e negras na contemporaneidade. A temática, assim, é múltipla, e Duarte (2014) ressalta a sua não exaustão.

Em *Um defeito de cor*, essa multiplicidade faz-se presente. Lemos o grito de denúncia contra o sistema escravocrata, ao fazer emergir as violências às quais são submetidos os escravizados, sob os mais diversos mecanismos e instrumentos de tortura: o tronco, a máscara de ferro, o chicote de três pontas, as correntes nos pés, as penas de morte, a mutilação, a castração, o estupro, as queimaduras, dentre outros. Sob a tentativa de escapar das engrenagens desse sistema, cenas de suicídio são descritas como forma de fuga, e a mãe escravizada mata os seus próprios filhos:

ainda a vejo como se fosse naquele dia, vestida com uma roupa tão rasgada que não conseguia esconder os ossos, que chamavam tanta atenção quanto os poucos dentes, os magros pés deformados saindo por baixo de uma saia amarrada na cintura com trapos sujos, e maçãs do rosto que mais pareciam cotovelos. No fundo de duas covas, os olhos de alguém que parecia ter morrido sem saber. [...]. Os filhos da mulher tinham sete e cinco anos, mais um bebê de oito meses, e os quatro tinham passado mais de quinze dias trancados em um cubículo sem luz, sendo alimentados apenas com uma caneca de água de arroz por dia. E isso tudo porque a mulher tinha deixado uma vasilha de leite ferver e se espalhar pelo fogão, fazendo o dono acusá-la de não trabalhar direito para dar atenção aos filhos, que por isso foram castigados. [...] tinham conseguido fugir com ela, que, depois de ter matado as crianças apertando o pescoço delas enquanto dormiam, falhou ao tentar se matar também, cortando o pescoço com a caneca de lata na qual recebia a água de arroz. Sangrou mas não morreu, e quando acordou estava abobada, talvez arrependida do que tinha feito aos filhos, talvez maldizendo o deus que não quis levá-la para junto deles. (GONÇALVES, 2019, p. 395-396).

O heroísmo de personagens às margens da história oficializada também perpassa a temática da obra. Há menção à rebelião ocorrida no Quilombo do Urubu, marco de resistência na Bahia contra o regime escravista. Inicialmente denominados no Brasil de mocambos, apenas em 1740 o quilombo recebeu uma definição pela legislação colonial, na qual o Conselho Ultramarino o definia como “todo núcleo reunindo mais de cinco escravos fugidos, mesmo sem nenhum tipo de edificação” (LOPES, 2011, p. 568). No entanto, importante ressaltar que os quilombos não eram necessariamente constituídos única e exclusivamente por negros escravizados, mas também por indígenas e, inclusive, por brancos que se viam às margens do sistema socioeconômico em voga.

O Quilombo do Urubu, localizado em Salvador, nas imediações da lagoa do Orobú, constituiu “uma negação do modelo econômico, político e social da estrutura escravista-colonialista” (BARBOSA, 2003, p. 90). Este quilombo esteve sob liderança de Zeferina, cuja

“vida pessoal [...] conhecemos muito pouco” (GOMES; LAURIANO; SCHWARCZ, 2021, p. 575), em decorrência de seu apagamento da historiografia oficial. Importante líder local em Salvador, ao organizar a fuga de escravizados e indígenas, Zeferina participou do quilombo do Urubu e tinha “planos maiores: entrar em contato com lideranças de origem nagô, invadir a cidade de Salvador a partir de sua periferia, matar a população branca e garantir a liberdade dos cativos” (GOMES; LAURIANO; SCHWARCZ, 2021, p. 576). Porém, esses planos acabaram frustrados. Em *Um defeito de cor*, a narradora protagonista assim faz menção:

a rebelião do Urubu estava marcada para o dia vinte e cinco de dezembro de um mil oitocentos e vinte e seis, no Natal, quando as pessoas estariam mais preocupadas com as celebrações, relaxando a vigilância. A maioria dos rebelados era nagô, como o Jacinto, comandados por um preto de quem ele não sabia o nome por ser mais seguro assim, e pela sua mulher, a Zeferina, que seriam declarados rei e rainha de um novo império nagô, se tudo tivesse dado certo. (GONÇALVES, 2019, p. 282).

A rebelião programada para 25 de dezembro de 1826 não ocorreu. A narradora relata que em 17 de dezembro do mesmo ano, o quilombo foi invadido por soldados e por capitães do mato, assim denominados os trabalhadores a serviço de senhores de engenho e responsáveis pela captura de escravizados fugitivos. Desprevenidos, “homens, mulheres e crianças lutaram como puderam, aos gritos de ‘morra branco e viva preto’” (GONÇALVES, 2019, p. 283). Embora o Quilombo do Urubu tenha sido dizimado, a narradora inscreve a resistência dos quilombolas, ressaltando que “a força estava na quantidade de gente reunida em busca de liberdade” (GONÇALVES, 2019, p. 282).

Grande parte da narrativa dedica-se, ainda, à organização da Grande Insurreição pelos malês, nome “pelo qual eram conhecidos no Brasil os negros islamizados” (LOPES, 2011, p. 423). Conforme narrado pela protagonista, a rebelião estava prevista para começar no dia 25 de janeiro de 1835. Em referência ao dia anterior ao previsto, assim narra:

por onde passávamos, eu sentia os outros pretos nos olhando como se quisessem dizer que estávamos todos juntos, que eles sabiam que éramos um deles. O Suleimane estava muito confiante, e apontava os carregadores de cadeirinha dizendo que seria a última vez que veríamos aquela cena, que olhássemos bem à nossa volta e prestássemos atenção a todos os trabalhos e humilhações a que os pretos eram submetidos, porque os dias de escravidão estavam acabando. Durante dois ou três dias Alá guiaria nossas mãos e nossas armas, e depois que a vitória estivesse garantida, não haveria um só preto fiel trabalhando como escravo. Ele olhava para os poucos brancos que estavam na rua àquela hora e dizia que muito lhe agradava ver os rostos deles, confiantes, arrogantes, sem saber o que os esperava. Às vezes eu pensava no que poderia acontecer se não desse certo, mas era tão grande a confiança dos muçurumins ao meu lado que eu logo me convencia de que estávamos mesmo sob as graças de Alá [...]. (GONÇALVES, 2019, p. 517).

O envolvimento da protagonista com os muçulmanos organizadores da Revolta dos Malês é extensivamente explorado na narrativa. Embora não compartilhasse a mesma religião, a aproximação com eles e a participação na rebelião justificava-se por laços em comum: o desejo de justiça. Novamente apreendemos, em *Um defeito de cor*, o resgate de vozes histórias marginalizadas: Nicobé Sule, Ahuna, alufá⁶ Pacífico Licutan, Elesbão Dandaró, Sanin, Manoel Calafate, Dassalú, dentre outros. Segundo Reis (2012, p. 283), estes sete líderes muçulmanos foram “envolvidos ou acusados de envolvimento na rebelião”, fundindo-se liderança religiosa e política. Ainda conforme o teórico, Ahuna e Pacífico Licutan, mestres malês de nação nagô, foram os personagens mais importantes. Dandaró, também conhecido por seu nome católico Elesbão do Carmo, foi um comerciante de etnia haussá, líder religioso antes de embarcar para a Bahia. Sanin era um mestre tapa, ou seja, africano de origem nupe na Bahia, e instruiu nagôs, africanos de origem iorubá na Bahia. Manoel Calafate, liberto nagô, era alufá e líder rebelde, em cuja casa o Levante dos Malês iniciou. Nicobé Sule e Dassalú também eram nagôs (REIS, 2012).

Em *Um defeito de cor*, conforme narra posteriormente a protagonista, a Revolta dos Malês foi denunciada antes do início previsto e o propósito de justiça não foi atingido. A violência da repressão é ressaltada: “os pretos apanhados vivos eram fuzilados na hora contra o muro do quartel, e tive a impressão de que os que ainda restavam ilesos, como eu, só esperavam chegar a sua vez” (GONÇALVES, 2019, p. 529).

As tradições religiosas também são destaque no romance, salientando o estabelecimento da Casa das Minas⁷, no Maranhão, como local para celebrar o culto aos voduns⁸ e seu assentamento no Brasil: “havia portas que davam em diferentes cômodos, um para cada família, onde cada vodum tinha seu assentamento, que, na Casa das Minas, era feito em vasos cheios de água” (GONÇALVES, 2019, p. 599). Matriarcal, a Casa das Minas foi fundada pela rainha africana Agontimé, conhecida no Brasil pelo nome de Maria Mineira Naê, conforme pontua a narradora. Consoante Gomes, Lauriano e Schwarcz (2021, 360),

a casa das Minas, terreiro de tradição essencialmente matriarcal, foi fundada no começo do século XIX por Nã Agontimé, rainha africana do Daomé, a qual, após uma série de conflitos sucessórios, foi vendida para comerciantes de escravos [sic] e trazida para a Ilha de Itaparica, onde recebeu o nome de Maria

⁶ Denomina-se alufá o “sacerdote do culto malê” (LOPES, 2011, p. 52).

⁷ Segundo Cacciatore (1977, p. 86), Casa das Minas corresponde à “casa de culto afro-brasileiro, de origem daomeana, muito importante em São Luiz do Maranhão, tendo influído em outros candomblés da região nordeste e norte. Aí são cultuados os voduns. Parece ter sido fundada em 1796 por membros da família real do Daomé, vindos como escravos”.

⁸ Vodum corresponde à “designação genérica de cada uma das divindades de origem daomeana – assemelhadas aos orixás, inquices e encantados – cultuadas no Brasil” (LOPES, 2011, p. 704).

Jesuína. Daí ela se dirigiu para o Maranhão, lá fundando o templo destinado a cultuar os deuses e ancestrais do seu povo, especialmente o seu vodum familiar Zomadônu.

Retomando os pilares estabelecidos por Duarte (2014) para caracterizar o que denomina literatura afro-brasileira, quanto à autoria, o pesquisador salienta que não se deve compreendê-la como dado externo ao texto literário, mas “como uma *constante discursiva* integrada à materialidade da construção literária” (DUARTE, 2014, p. 32, *grifo do autor*). Dessa forma, resgata a interação entre escritura e experiência, ou seja, uma escrita movida também por compromisso comunitário, que perpassa questões identitárias. Há certo entrelaçamento entre o texto literário e as experiências de quem escreve. Nesse diálogo, Duarte (2014) retoma o estatuto de “escrevivência” reivindicado pela escritora Conceição Evaristo para os seus textos. Acerca do neologismo criado, Evaristo (2017a, n.p.⁹) explica:

esse termo nasce fundamentado no imaginário histórico que eu quero borrar, rasurar. Esse imaginário traz a figura da “mãe preta” contando histórias para adormecer a prole da casa-grande. E é uma figura que a literatura brasileira, principalmente no período Romântico, destaca muito. Quero rasurar essa imagem da “mãe preta” contando história. A nossa “escrevivência” conta as nossas histórias a partir das nossas perspectivas, é uma escrita que se dá colada à nossa vivência, seja particular ou coletiva, justamente para acordar os da Casa Grande.

Em entrevista, Ana Maria Gonçalves aproximou o processo de escrita de *Um defeito de cor* do processo de busca de sua própria identidade, e declara: “o livro foi escrito comigo tentando entender as minhas origens, uma história que nos foi negada, a história do negro e da escravidão no Brasil [...]” (GONÇALVES, 2017c, p. 231). O diálogo entre autoria e construção literária possibilita o contínuo rompimento com o discurso colonizador, imerso na produção da escritora e para além dela, como já demonstrado no início deste capítulo ao remetermos a alguns posicionamentos veiculados por Gonçalves.

Assim, a autoria está intimamente relacionada ao ponto de vista assumido no texto literário, terceiro elemento destacado por Duarte (2014). Compreendendo o risco de se conhecer apenas uma única versão da história, contada pelos vencedores, Ana Maria Gonçalves, em entrevista concedida à escritora e jornalista Bianca Santana, declara: “Eu quero ajudar a criar um novo modelo de sociedade, que parta da fissura, do quebrado.” (GONÇALVES, 2017a, n.p.). É a partir desse lugar de fissura que surge, em rasgo, a voz da protagonista e narradora de *Um defeito de cor*, Kehinde. Mulher, preta, ex-escravizada no século XIX, Kehinde, em seu

⁹ Saliento que todas as citações diretas nas quais não faço menção à página justifica-se pelo acesso ao texto em formato digital não paginado.

fluir narrativo, resgata as suas movências, tanto identitárias quanto geográficas, e as violências pelas quais foi exposta sob o jugo do colonizador.

Partir do lugar de fissura coaduna-se com a emersão da história dos oprimidos, que continuamente é apagada da própria História oficializada. O historiador Walter Benjamin (1987b, p. 225), em uma de suas teses *Sobre o conceito da história*, denomina esse movimento de “escovar a história a contrapelo”. A rememoração do passado é condição *sine qua non* para a reparação histórica. Por totalidade entende-se o rompimento com a aparente neutralidade que reveste o historicismo, ou seja, a ruptura com o dito progresso forjado sob a máscara da naturalidade, como uma tocha olímpica destinada a passar unicamente pelas mãos dos vencedores.

Não por acaso, Gonçalves (n.p., 2017f) afirma: “Acho que escrever o livro foi basicamente isso: realizar o desejo do anjo da História, poder ignorar a tempestade e deter-me diante dos acontecimentos com as asas e os olhos bem abertos, recortar uma fatia de tempo que, aparentemente, pertencia ao passado, e revirar suas ruínas”. É o ato de rememorar o passado sob a relação vencedores-vencidos e enxergar, escondida em cada herói oficializado nos discursos ideológicos dominantes, uma geração de subalternos que tiveram suas conquistas apagadas para que o revestimento de herói coubesse ao vencedor histórico. Em sua IX tese, constante em *Sobre o conceito da história* (1940), Walter Benjamin aborda a sua interpretação acerca do quadro *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, comparando o anjo retratado ao anjo da história, que tem o seu olhar voltado à catástrofe do passado, no desejo de juntar aqueles fragmentos. Porém o anjo é impelido pela tempestade, representando o falso progresso da classe dominante/dos vencedores. Ao ignorar a tempestade e revirar as ruínas, passa a se contar a história do ponto de vista dos “vencidos”. Sob a voz narrativa de Kehinde, a violência do sistema colonial é desvelada e denunciada.

Quanto à linguagem, quarto elemento apontado por Duarte (2014) para caracterizar a literatura afro-brasileira, o pesquisador afirma: “a linguagem é [...] um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário. Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil” (DUARTE, 2014, p. 38). Em *Um defeito de cor*, no início de cada um dos dez capítulos constituintes do romance, a autora insere como epígrafe um provérbio africano. Além disso, é constante o emprego de vocábulos de origem iorubá: *abiku*, *candomblé*, *anjonus*, *ialorixá*, *ewi*, *orí*, *ifá*, *vodu-no*, *ibêji*, *babatunde*, *olorum*, *aluá*, *oriki*, *ayo*, *eguns*, *orum*, dentre outros, cuja significação é explicada pela autora em notas de rodapé.

Observamos, ainda, que alguns signos vistos como negativos sob o olhar estereotipado do discurso hegemônico ganham, no texto literário, um outro valor. Por exemplo, em algumas passagens do romance, o signo cabelo é representado como símbolo de resistência à escravidão. A narradora-protagonista Kehinde faz referência a escravizados que trabalhavam nas jazidas de Tijuco e de Vila Rica, em Minas Gerais, e que escondiam pepitas de ouro em seus cabelos na esperança de, um dia, conseguirem comprar suas cartas de alforria.

Quanto ao público do que denomina literatura afro-brasileira, Duarte (2014) explica que seu direcionamento recepcional distingue-se do projeto de uma literatura brasileira que não indaga acerca do alcance das obras literárias. O projeto literário afro-brasileiro, por sua vez, abarca a constituição de um público específico, cujos anseios são levados em consideração pelo escritor em seu ato de escrita. Esse procedimento justifica o constante combate a estereótipos no próprio fazer literário. Nesse sentido, o pesquisador destaca a importância da criação de espaços, para além dos hegemônicos, que possam servir como mediadores para a relação texto literário-recepção, citando “[...] os saraus literários na periferia, os lançamentos festivos, a encenação teatral, as rodas de poesia e *rap*, as manifestações políticas alusivas ao 13 de maio ou ao 20 de novembro¹⁰, entre outros” (DUARTE, 2014, p. 41).

Na abertura da 13ª edição da FestiPoa Literária (2021), direcionada para a trajetória e as obras de Ana Maria Gonçalves e de Sérgio Vaz, a escritora afirmou a importância dos eventos culturais realizados nos ditos espaços periféricos, locais distanciados do *mainstream*, em que a inovação literária surge atrelada a posicionamentos contra-hegemônicos. Gonçalves ressaltou, ainda, que a recepção de sua obra literária por esse público alimenta o seu trabalho, destacando que o ato de escrita também é um ato de resistência (informação verbal)¹¹.

Embora reconheçamos a importância da inter-relação entre a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o direcionamento recepcional para operacionalizar a leitura da produção literária em destaque, conforme abordado por Duarte (2014), nos distanciamos deste autor quanto ao emprego da expressão “literatura afro-brasileira”. Aproximamo-nos, aqui, do argumento utilizado pelo pesquisador Luiz Silva Cuti (2010, p. 35):

¹⁰ A data 13 de maio faz alusão à lei imperial n. 3.353, de 13 de maio de 1888, a chamada Lei Áurea, que em apenas um artigo declarou extinta a escravidão no Brasil, no entanto sem preocupar-se com a inserção dos ex-escravizados no processo social e eximindo os senhores de engenho de quaisquer responsabilidades. Posteriormente, o movimento negro no Brasil instituiu 20 de novembro como o Dia da Consciência Negra, em alusão à data do assassinato de um dos líderes políticos do Quilombo dos Palmares, Zumbi, em 20 de novembro de 1695. Assim, a adoção do dia 20 de novembro como o Dia da Consciência Negra ressalta a ideia de que, no Brasil, o negro não foi libertado pelo branco, mas conquistou (e continua a conquistar) a sua liberdade.

¹¹ Fala da escritora Ana Maria Gonçalves na abertura da 13ª edição da Festa Literária de Porto Alegre (FestiPoa Literária), em 13 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sGeVUzStgeg> Acesso em: 15 maio 2021.

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira [...] é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. “Afro-brasileiro” e “afro-descendente” são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil.

Em diálogo com Cuti (2010), optamos pelo emprego da expressão “literatura negro-brasileira”, de forma a evitar uma ideia de hierarquia cultural, bem como a homogeneização das singularidades literárias dos países africanos ao colocá-las sob rótulo único. Cabe ressaltar ainda que afro-brasileiro ou afro-descendente não representam sinônimos para negro-brasileiro, conforme Cuti (2010) nos alerta, e acrescenta: “não há cordão umbilical entre a literatura negro-brasileira e a literatura africana (de qual país?)” (CUTI, 2010, p. 44), destacando que a tradição de escritores negro-brasileiros, desde Luiz Gama, é escrita.

Trazer à tona o vínculo entre questões identitárias e campo literário, contrapondo-se à pretensa uniformidade da identidade nacional, possibilita revisitar a historiografia literária brasileira, questionando a obliteração de muitos autores. Conforme abordado por Duarte (2005a, p. 115), essa revisitação é “motivada pela emergência de novos sujeitos sociais, que reivindicam a incorporação de territórios discursivos antes relegados ao silêncio ou, quando muito, às bordas do cânone cultural hegemônico”. Assim, é preciso compreender que o campo literário não está dissociado de outros campos do(s) saber(es). Ao resgatar a intersecção entre os movimentos sociais e a articulação de saberes pluralizados e contra-hegemônicos, Gomes (2017) ressalta o papel das lutas emancipatórias e suas reivindicações como forma de criação de políticas de Estado.

Sob essa discussão, destacamos a homologação da lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9.394/96), ao incluir a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira¹² na Educação Básica, “em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras” (BRASIL, 2003); bem como a inclusão do dia 20 de novembro, Dia Nacional da Consciência Negra, no calendário escolar. Acrescenta-se, ainda, a implantação de ações afirmativas para ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio, mediante a Lei 12.711/12 (BRASIL, 2012).

¹² Embora optemos pelo termo negro-brasileira, por razões anteriormente já expostas, a lei nº 10.639, ao remeter à história e à cultura, utiliza o termo “afro-brasileira”. Assim, o emprego deste termo aqui justifica-se unicamente para fazer referência à legislação citada.

Ao focalizar especialmente na trajetória e nas conquistas do Movimento Negro Brasileiro, entendido como “as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo” (GOMES, 2017, p. 23), a pesquisadora Nilma Lino Gomes (2017, p. 15-16) pontua:

[...] entendo ainda mais a trajetória de luta do Movimento Negro Brasileiro e a produção engajada da intelectualidade negra como integrantes do pensamento que se coloca contra os processos de colonização incrustados na América Latina e no mundo; movimento e intelectualidade negra que indagam a primazia da interpretação e da produção eurocentrada de mundo e do conhecimento científico. Questionam os processos de colonização do poder, do ser e do saber presentes na estrutura, no imaginário social e pedagógico latino-americanos e de outras regiões do mundo.

Portanto, a afirmação de um corpo geopolítico encontra-se intimamente relacionada à afirmação de um lugar de enunciação dentro das estruturas de poder. Assim, a trajetória do Movimento Negro Brasileiro abarca um percurso de ruptura epistemológica com a colonialidade do saber. Como reflexo dessa trajetória, apontamos a fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, no Rio de Janeiro, sob liderança do escritor brasileiro e um dos fundadores da Frente Negra Brasileira (1931), Abdias Nascimento.

Conforme abordado por Lopes (2011, p. 483), o TEN “formou a primeira geração de atores dramáticos negros no Brasil e propiciou a criação de uma literatura dramática afro-brasileira”, retirando o negro do papel de submissão atrelado a um destino imutável e resgatando seu papel de atuação. Como desdobramento do TEN houve a criação do jornal *Quilombo* (1949-50), fundado e dirigido também por Abdias Nascimento, e que abraçava as manifestações artísticas negras (LOPES, 2011). Sob as iniciativas mobilizadas pelo programa da organização e divulgadas no jornal, cabe destacar a reivindicação por ensino gratuito às crianças, o incentivo ao ingresso de negros em instituições universitárias e de ensino secundário, e o contínuo combate ao racismo em íntimo diálogo com as dimensões culturais e de ensino (GOMES, 2017, p. 30-31).

Outro marco importante da trajetória do Movimento Negro Brasileiro no campo artístico foi a criação dos *Cadernos Negros*, série de antologias de contos e poemas que teve sua primeira publicação em 1978, possibilitando, a partir do contato entre os escritores, o surgimento do movimento literário e editorial *Quilombhoje* em 1980. Segundo Cuti (2010, p. 125), o *Quilombhoje* foi “constituído inicialmente pelos escritores Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina e Aberlardo Rodrigues”, e apenas em 1983, já contando com a atuação de outros participantes, assumiu a publicação anual dos *Cadernos Negros*. Esta série de antologias possibilitou a estreia no campo editorial literário de muitos escritores brasileiros, como

Conceição Evaristo, Jamu Minka, Paulo Colina, Sônia Fátima da Conceição, Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro, Henrique Cunha Jr., Abílio Ferreira, Carlos Correia Santos, Sergio Ballouk, dentre outros (DUARTE, 2014).

A partir dos apontamentos, é possível percebermos a ênfase do Movimento Negro na educação. Segundo Sueli Carneiro (2002, p. 210),

é significativo o crescimento do número de militantes negros adquirindo títulos acadêmicos, resgatando a condição do negro como sujeito do conhecimento, especialmente o conhecimento de si próprio. Passamos de objeto de estudo a sujeitos do conhecimento, fazendo com que a Universidade comece a se constituir como um importante campo estratégico de atuação.

Coadunando-se com a emersão dos saberes produzidos pela intelectualidade negra e a consequente reconfiguração do âmbito universitário, é preciso, pois, transgredir fronteiras, conforme nos ensina a pesquisadora bell hooks (2017). Sob essa atitude transgressora, tem-se a confrontação da historiografia literária. O pesquisador Domício Proença Filho (2004, p. 161), ao discorrer sobre a presença do negro na literatura brasileira, demarca o distanciamento entre a “literatura sobre o negro” e a “literatura do negro”, estando a primeira vinculada a uma visão distanciada sob a ótica do negro como objeto, e a segunda abraçando o negro como sujeito.

1.3 CONFRONTAÇÃO DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA

Embora Proença Filho (2004) rejeite a denominação “literatura negra” e opte por fazer referência à presença de personagens negras na literatura brasileira, independente da autoria, posicionamento este distante do adotado na presente dissertação, acreditamos que resgatar algumas das visões estereotipadas que figuram em tramas narrativas de obras literárias nacionais vai ao encontro da necessária confrontação da historiografia literária. Iremos, pois, retomá-las.

A primeira delas é a do escravo nobre, cuja nobreza ocorre às custas de seu branqueamento. Conforme exemplifica o pesquisador, esse estereótipo encontra-se presente nos romances *A Escrava Isaura* (1872), de Bernardo Guimarães, e *O Mulato* (1881), de Aluísio de Azevedo. Em *A Escrava Isaura*, a protagonista é descrita como “[...] bonita e civilizada como qualquer moça branca” (GUIMARÃES, 1875, n.p.). Já em *O Mulato*, o protagonista Raimundo é descrito como mulato de olhos azuis; o narrador assim destaca: “[...] o que mais impressionava de sua fisionomia, o que mais se prendia e fixava na memória de quem o observasse, eram seus grandes olhos azuis” (AZEVEDO, 1881, p. 50).

O segundo estereótipo apontado por Proença Filho (2004) diz respeito ao negro vítima, presente no poema “O navio negreiro” (1868), de Castro Alves. Em seus versos, há remissão a

Cristóvão Colombo e a José Bonifácio de Andrada e Silva, denominando-os, inclusive, de heróis do Novo Mundo: “[...] Levantai-vos, heróis do Novo Mundo! / Andrada! arranca esse pendão dos ares! / Colombo! fecha a porta dos teus mares!” (ALVES, 2007, p. 16). Não há menção ao negro escravizado como herói ou atuante na luta contra o sistema escravocrata, o poeta caracteriza-o como vítima e denuncia o seu sofrimento: “Hoje... cúm’lo de maldade, / Nem são livre p’ra morrer... / Prende-os a mesma corrente / - Férrea, lúgubre e serpente - / Nas roscas da escravidão.” (ALVES, 2007, p. 15).

Proença Filho (2004) destaca também o estereótipo do negro infantilizado, visualizado nas peças teatrais *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, e *O cego* (1845), de Joaquim Manuel de Macedo. Na primeira peça citada, o personagem Pedro, escravizado doméstico, caracteriza-se sempre em atitude de servir aos seus senhores; o vocativo “moleque” é utilizado com frequência para referir-se a ele e, inclusive, como autorreferência (ALENCAR, 1858). Na segunda peça, o personagem Daniel, servo condutor do protagonista cego Paulo, refere-se a si como cão fiel e assinala repetidas vezes a fidelidade eterna que terá perante Paulo; por sua vez, este refere-se a Daniel como “amigo”, embora seja delineada uma relação de mando e escravização (MACEDO, s.d.).

O pesquisador apresenta ainda a possibilidade de o estereótipo acima exposto estar associado à animalização da personagem, como ocorre no romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, no qual a escravizada Bertoleza é descrita como “crioula suja [...] abandonada como uma cavalgada” (AZEVEDO, 2014, p. 140), “preta fedorenta” (AZEVEDO, 2014, p. 144), “feia, gasta, imunda, repugnante” (AZEVEDO, 2014, p. 185). Suas ações constroem-se em torno das obrigações impostas pelo proprietário João Romão, portanto, seu (não) lugar é de subalternidade, e a única forma de fuga que encontra é o suicídio.

Distanciando-se do negro infantilizado e subserviente, Proença Filho (2004) demarca o estereótipo do escravo demônio, possível de ser visualizado no romance *A família Medeiros* (1892), de Júlia Lopes de Almeida. Nesta obra, o feitor Honorato assim refere-se aos escravizados: “[...] os demonio dos negro são mêmo o diabo!” (ALMEIDA, 1892, p. 311). O narrador reforça essa caracterização: “[...] eram homens enraivecidos e capazes de tudo para satisfazerem os seus fins” (ALMEIDA, 1892, p. 144). Embora não mais em atitude de submissão e passividade, o negro continua sendo incluído como personagem secundário.

Outro estereótipo ressaltado por Proença Filho (2004) é o do negro pervertido, erotizado e delineado como objeto sexual. Em *O cortiço* (1890), a personagem Rita Baiana é caracterizada de forma lasciva, como “mulata assanhada” (AZEVEDO, 2014, p. 54), “volúvel como toda mestiça” (AZEVEDO, 2014, p. 58), “feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de

serpente, muito de mulher” (AZEVEDO, 2014, p. 68), “demônio” (AZEVEDO, 2014, p. 69), “sem a menor sombra de escrúpulos” (AZEVEDO, 2014, p. 120). No romance *Bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, as descrições do protagonista Amaro, escravizado fugido, giram em torno de suas características físicas, sendo descrito de forma hipersexualizada e animalizada, como “uma fera desencarcerada” (CAMINHA, 1895, p. 7), “um pedaço de bruto [...] um animal inteiro” (CAMINHA, 1895, p. 11), “uma massa bruta de músculos” (CAMINHA, 1895, p. 13), com um “desejo veemente - uma sede tantállica de gozo proibido, que parecia queimar-lhe por dentro as vísceras e os nervos” ante a visão do marinheiro Aleixo (CAMINHA, 1895, p. 14).

A partir dos apontamentos, visualizamos na produção literária de alguns autores brancos, especialmente do final do século XIX, a construção de personagens negras coadunando-se com a ideia de inferioridade racial. Tal fato é reflexo do pensamento (pseudo)científico do século XIX, que tinha por base a relação de superioridade/inferioridade entre raças, em observância a características fenotípicas. Conforme abordado por Schwarcz (2012, p. 20), “foi só no século XIX que os teóricos do darwinismo racial fizeram dos atributos externos e fenotípicos elementos essenciais, definidores de moralidades e do devir dos povos.”.

O historiador Kabengele Munanga (2020, p. 30) afirma que “o racismo científico foi de certo modo institucionalizado com a fundação da Sociedade de Antropologia em Paris, em 1859”. A ideia de hierarquia biológica começou a imperar, no bojo do racismo científico. Munanga (2020) cita alguns dos trabalhos publicados nesse período e que reforçam o pensamento de íntima associação entre conduta moral e capacidade intelectual, de um lado, e, de outro, características físicas. Dentre os trabalhos publicados, encontram-se o do médico alemão Franz Gall, o do antropólogo e cirurgião francês Paul Broca e o do fisiologista francês Georges Cabanis. Com isso, legitimava-se a inferioridade do negro colonizado, associando a cor da pele, dentre outros atributos, à imoralidade e à incapacidade intelectual e política. Justificava-se, assim, o defeito da cor, impresso e denunciado no título do romance de Ana Maria Gonçalves, bem como a estrutura colonialista e racista.

Em um segundo movimento, cabe destacarmos a produção literária negro-brasileira e situar os seus precursores, que rejeitavam e questionavam em suas produções as visões estereotipadas sustentadas pelo racismo dito científico. O poeta Luiz Gama é evidenciado pela pesquisadora Zilá Bernd como “um verdadeiro divisor de águas na literatura brasileira, na medida em que funda uma linha de indagação sobre a identidade, a qual será trilhada até hoje pela poesia negra do Brasil” (BERND, 1992, p. 17), tendo a obra *Primeiras trovas burlescas de Gertulino* (1859) sob enfoque. Em versos de seu poema “Lá vai verso”, Luiz Gama inscreve

sob a voz do eu-lírico: “Quero que o mundo, me encarando, veja / Hum retumbante *Orpheo de carapinha* [...]” (GAMA, 1859, p. 18, *grifo do autor*).

Destaca-se, no mesmo ano, a publicação do romance *Úrsula* (1859), da escritora Maria Firmina dos Reis, sendo considerado o “primeiro romance abolicionista da literatura brasileira” (DUARTE, 2005b, p. 144). Conforme aborda Duarte (2014, p. 56),

ao contrário do tom ufanista que marca o nacionalismo patriótico presente na maioria dos escritos da época - de que são exemplos as obras de José de Alencar e Gonçalves Dias -, Maria Firmina articula de forma crítica as ações do enredo, de modo a descartar os personagens negros e a condenar explicitamente a escravidão. Em lugar de colocar o senhor de escravos como herói, faz dele o vilão.

No entanto, apesar do destaque, o nome da escritora permaneceu ausente de muitos compêndios da historiografia literária brasileira. A título de exemplo, e segundo Mendes (2006), Maria Firmina dos Reis é excluída de obras de José Veríssimo¹³, Ronald de Carvalho¹⁴, Lúcia Miguel Pereira¹⁵, Afrânio Coutinho¹⁶, Antonio Candido¹⁷, Massaud Moisés¹⁸, Alfredo Bosi¹⁹ e Luciana Stegagno Picchio²⁰. Porém a crescente revisitação de obras e de escritores obliterados do cânone literário tem fomentado novas pesquisas, reflexo disso é a publicação da obra *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*, em 2018, sob organização de Constância Lima Duarte, Luana Tolentino, Maria do Socorro Vieira Coelho e Maria Lúcia Barbosa.

A produção literária de Cruz e Sousa, como precursora da literatura negro-brasileira, também merece destaque. Conforme registra Bosi (2002, p. 243),

Cruz e Sousa, enquanto descendente de escravos [*sic*] africanos, reagiu dramaticamente à opressão dos prejuízos pseudocientíficos. Mas essa reação pessoal carecia de uma argumentação cerrada e discursiva e se situava à margem da cultura objetiva do tempo. De todo modo, apesar da sua impotência, o poeta encontrou formas verbais que exprimissem a sua reação existencial e a comunicassem alcançando produzir uma linguagem poeticamente contra-ideológica.

¹³ VERISSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4. ed. Brasília: UNB, 1963.

¹⁴ CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. 11. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1958.

¹⁵ PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção. (1870-1920). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

¹⁶ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 3. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

¹⁷ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). 5. ed. São Paulo: USP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1955. 2 v.

¹⁸ MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**: das origens ao romantismo. São Paulo: Cultrix, 2001.

¹⁹ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

²⁰ PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

Em seu poema em prosa “Adeus!”, publicado no livro *Evocações* (1898), o escritor inscreve na voz do eu-lírico: “Qualquer cousa de prodigioso fazia flammejar os teus olhos negros, negros, negros até à fadiga, até ao pezadello, até à saciedade, negros, intensamente negros [...] até a uma nova e inédita interpretação visual da côr negra” (SOUSA, 1898, p. 99-100). A partir do excerto, inferimos a linguagem contra-ideológica pela repetição lexical reforçando a cor negra e pela emersão da necessidade de uma nova interpretação, distanciando-se da interpretação corrente à época permeada pelo racismo pseudocientífico.

Posteriormente, no início do século XX, o escritor Lima Barreto publica o romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1909). Imprimindo a voz narrativa em primeira pessoa, o protagonista do romance, negro, faz emergir cenas de exclusão social perpassadas pelo racismo, em diálogo com o contexto da Primeira República e da pós-abolição. Em uma dessas cenas, Isaiás Caminha, dirigindo-se ao balcão da estação de trem para realizar sua refeição, sofreu a seguinte reprimenda: “Aqui não se rouba, fique sabendo!” (BARRETO, 1917, p. 27), ao passo em que um rapaz alourado, ao seu lado, é rapidamente atendido. Diante dessa situação, o narrador-protagonista indigna-se: “o contraste feriu-me, e com os olhares que os presentes me lançaram, mais cresceu a minha indignação” (BARRETO, 1917, p. 27). Há a denúncia, assim, das dificuldades enfrentadas pela população negra, que continuava a sofrer as consequências do sistema escravocrata.

Conforme nos aponta Cuti (2010, p. 80),

Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Cruz e Sousa e Lima Barreto são exemplos do isolamento estético-literário no quesito subjetividade negro-brasileira. Este isolamento impediria, ainda por décadas, no bojo do século XX, o início de uma específica consciência coletiva no campo literário.

Porém, embora suas produções literárias não se definissem como literatura negro-brasileira à época, são lidas hoje, *a posteriori*, como precursoras deste fazer literário. As transformações político-sociais, em diálogo com a indústria cultural, reverberaram no campo literário, e novos sujeitos passaram a reivindicar novos espaços, abraçados pela paulatina reconstrução de um público leitor.

Ao olharmos para a produção literária brasileira dos últimos anos, as vozes carreadoras de narrativas contra-hegemônicas rompem continuamente o silenciamento imposto pelo cerco epistemológico. Se as editoras de grande porte ainda publicam majoritariamente obras literárias sob autoria de grupos sociais dominantes, outras editoras menores invadem a cena e fomentam o diálogo mais amplo. No cenário brasileiro, a título de exemplo, destacamos a criação das editoras Kapulana, em 2012, Veneta, também em 2012, e Malê, em 2015. Editoras

nacionais voltadas para publicação de obras de outras searas também acompanham esse movimento, a exemplo das editoras Contracorrente, criada em 2017, e Jandaíra, criada em 2014 sob a antiga denominação Pólen.

Percebemos ainda que os periódicos nacionais voltados para produções acadêmicas na área da literatura têm proposto seções temáticas de forma a abarcar a pluralidade de existências e de expressões artísticas. A exemplo, citamos a revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*²¹, periódico do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, da Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), que propôs a seção temática denominada “Edição Independente”, relativa ao número do primeiro quadrimestre de 2021²², e direcionada para as obras literárias publicadas de modo alternativo ao da indústria literária.

Esses apontamentos coadunam-se com o exposto pelo pesquisador Homi K. Bhabha (2013, p. 24-25, *grifo do autor*):

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes - mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante [...].

A emersão do “limite” epistemológico etnocêntrico como fronteira enunciativa faz-se presente no romance de Ana Maria Gonçalves, solapando uma suposta homogeneidade nacional. *Um defeito de cor*, conforme veremos, possibilita a transgressão de imaginários hegemonicamente criados.

1.4 UM DEFEITO DE COR

O título do romance remete-nos ao artigo de opinião “Emancipação”, de autoria do escritor brasileiro e abolicionista Luiz Gama. Este artigo foi publicado no jornal *Gazeta do Povo* em 1 de dezembro de 1880 como resposta às críticas dos proprietários de terra direcionadas ao escritor e jornalista José do Patrocínio, que ocupou a tribuna do Teatro de São Luiz, em São Paulo, para proferir discurso abolicionista. Na ocasião, Gama afirma: “Em nós,

²¹ Em virtude da falta de financiamento, esse importante periódico encerrou as suas atividades em maio de 2021.

²² Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/2212>

até a cor é um defeito, um vício imperdoável de origem, o estigma de um crime; e vão ao ponto de esquecer que esta cor é a origem da riqueza de milhares de salteadores, que nos insultam [...]” (GAMA *apud* FERREIRA, 2011, p. 151, *grifo nosso*).

Ainda em relação ao título, no decorrer da narrativa, a protagonista Kehinde faz referência ao que se denomina “dispensa do defeito de cor”, afirmando que a cor “[...] não permitia que os negros, pardos e mulatos exercessem qualquer cargo importante na religião, no governo ou na política.” (GONÇALVES, 2019, p. 337). Contrariando essa posição subalterna, Kehinde ascende econômica e socialmente, tecendo a construção de uma história dissonante da oficializada, a começar pelo espaço de enunciação e protagonismo de uma mulher ex-escravizada.

Sob o afloramento dessas vozes outras, a pesquisadora Regina Dalcastagne (2007, p. 19) nos aponta para algumas estratégias narrativas utilizadas por escritoras e escritores a fim de “[...] validar suas representações no campo literário brasileiro [...], considerando ainda a recepção dessas representações em meio aos estudos literários.”. Conforme destaca, apesar da busca incansável do romance contemporâneo na direção de pontos de vista plurais, escritoras e escritores que se distanciam de um lugar de fala majoritário no sistema literário tendem a adotar estratégias narrativas como forma de angariar melhor recepção, reflexo de um sistema ainda excludente. Uma dessas estratégias, de acordo com a pesquisadora, é a valorização da autenticidade discursiva.

A partir desse pensamento, é possível visualizarmos a construção do prólogo de *Um defeito de cor* como estratégia narrativa adotada por Ana Maria Gonçalves para validar suas representações no campo literário brasileiro, ao considerarmos tanto o plano de autoria quanto o plano narrativo. A escritora reserva algumas páginas, anteriores à narrativa em si, para construção do prólogo denominado “Serendipidades!”. Utilizando a primeira pessoa, e em diálogo com o leitor, Ana Maria Gonçalves explica inicialmente o significado atrelado ao emprego do vocábulo “serendipidade”. Para isso, retoma um trecho do romance *The Last Voyage of Somebody, the Sailor* (1991), do escritor americano John Barth, no qual o narrador utiliza a palavra “Serendip” vinculada à ideia de acaso; bem como faz referência ao primeiro uso do vocábulo “serendipity”, em 1754, pelo romancista inglês Horace Walpole, que explica “[...] uma vez li um romance bastante apalermado, chamado *Os três príncipes de Serendip*: enquanto suas altezas viajavam, estavam sempre a fazer descobertas, por acaso e sagacidade, de coisas que não estavam a procurar” (WALPOLE *apud* GONÇALVES, 2019, p. 9, *grifo da autora*).

É sob essa explicação relativa à significação do vocábulo que Gonçalves (2019, p. 9, *grifo da autora*) afirma: “*Um defeito de cor é fruto da serendipidade*”; portanto, é consequência de um acaso. Somos, então, remetidos ao início da trajetória de descobertas que motivaram a escrita do romance, pontuada, conforme destaca Gonçalves, por uma série de serendipidades. A primeira delas em janeiro de 2001, no interior de uma livraria, quando, na ocasião, o livro *Bahia de Todos os Santos - guia de ruas e mistérios*, do escritor brasileiro Jorge Amado, cai da prateleira nas mãos de Ana Maria Gonçalves, conforme salienta. Em determinado trecho do livro, Jorge Amado questiona o leitor acerca do conhecimento sobre o alufá Licutã, um dos líderes da Revolta dos Malês, ocorrida na Bahia em 1835. Motivada, então, por essa indagação, Gonçalves resolve empreender uma pesquisa sobre o assunto.

Daí tem-se o deslocamento da escritora para a Bahia, que entende a necessidade de estar *in loco* para a escrita e divulgação da pesquisa. Porém, no local, Gonçalves constata a abundância de material já publicado acerca do assunto e abandona a ideia de escrever um livro sobre os malês. Nesse ínterim, começa a escrever o seu primeiro romance, *Ao lado e à margem do que sentes por mim*, entremeado por questões autobiográficas, publicando-o posteriormente. A seguir, lhe ocorre uma segunda serendipidade.

Em Ilha de Itaparica, na Bahia, a escritora adentra a residência de uma moradora e percebe várias pilhas de papéis e revistas sustentando a mesa da sala. Aproximando-se, atenta para a escrita em português antigo, uma palavra chama-lhe a atenção: “Licutan”. Reavivando o impulso anterior de pesquisar e escrever sobre os malês e, incluído, o alufá Licutã, Gonçalves imagina que aqueles documentos trariam descobertas que impulsionariam a sua escrita. Dessa forma, solicita à moradora o empréstimo do material e justifica, assim, a escrita do romance *Um defeito de cor*, aproximando-o do manuscrito encontrado. Importante salientar que todo esse fio de serendipidades é explanado ao leitor sob a voz da própria escritora, que busca posicionar-se como responsável pela divulgação da história-narrativa que consta nos chamados manuscritos. Embora estes, segundo Gonçalves nos conta, façam referência, de alguma forma, à Revolta dos Malês, a história centra-se na trajetória de uma ex-escravizada, de nome Kehinde.

Ana Maria Gonçalves, ainda no prólogo, escreve: “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 [...]” (GONÇALVES, 2019, p. 16). E acrescenta, ainda: “Espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois muitas vezes, durante a transcrição, e principalmente durante a escrita do que não consegui entender, eu a senti soprando palavras no meu ouvido.” (GONÇALVES, 2019, p. 17). Tal construção nos aponta para a ficcionalidade do próprio

prólogo, inclusive como estratégia narrativa a fim de valorizar uma suposta autenticidade discursiva.

Essa estratégia acentua-se quando Gonçalves aproxima a protagonista Kehinde da africana Luísa Mahin tida como mãe do abolicionista e poeta brasileiro Luís Gama. A escritora pontua:

[...] esta **pode** não ser uma simples história, **pode** não ser a história de uma anônima [...]. 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. [...]. O que você vai ler agora **talvez** seja a história da mãe deste homem [...]. Mas também **pode** não ser. E é bom que a dúvida prevaleça até que, pelo estudo do **manuscrito**, todas as possibilidades sejam descartadas ou confirmadas, levando-se em conta o grande número de coincidências, como nomes, datas e situações. Torço para que seja verdade, para que seja ela própria a pessoa que viveu e relatou quase tudo o que você vai ler neste livro. Não pela história, que não desejo a ninguém, e logo você vai saber por quê. (GONÇALVES, 2019, p. 16-17, *grifo nosso*).

Nota-se, inclusive, que a escritora utiliza o vocábulo “manuscrito” para referir-se à narrativa, aproximando-a novamente do próprio manuscrito encontrado. Ao mesmo tempo, abraça o ficcional ao inscrever a dúvida acerca da veracidade, embora resgate na própria narrativa acontecimentos e figuras históricas.

Em entrevista, Gonçalves destaca ainda que a inspiração em Luiza Mahin para composição da protagonista Kehinde deu-se a partir da leitura de dois poemas escritos por Luiz Gama, nos quais sua suposta mãe é citada, bem como do trecho de uma carta destinada ao escritor Lúcio de Mendonça, datada de 25 de julho de 1880, na qual Gama inscreve:

Sou filho natural de uma negra, africana livre, da costa da Mina (Nagô de Nação) de nome Luísa 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 ativa, generosa, 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 e em 1861, na Corte, sem que a pudesse encontrar. [...]. Nada mais pude alcançar a respeito dela. (GAMA *apud* MOURA, 2013, p. 253).

No romance *Um defeito de cor*, a protagonista Kehinde, que se intitula em alguns momentos da narrativa como Luísa Gama, nasceu em Savalu, no reino de Daomé, no litoral da África Ocidental incluso na costa da Mina. Na narrativa, ao desembarcar no litoral brasileiro como escravizada, a protagonista negou o batismo com nome cristão. Trabalhou por algum tempo como quitandeira, conseguiu comprar a sua carta de alforria e tornar-se africana livre, participou da Grande Insurreição (também conhecida como Revolta dos Malês) e foi presa na Bahia. A aproximação entre a personagem ficcional e uma figura histórica pouco reconhecida em narrativas oficiais reforça o “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987b, p. 225). De modo semelhante, a escritora brasileira Alzira Rufino, em sua obra *Eu, mulher negra, resisto* (1988), insere essa figura histórica em seu poema denominado “Luiza Mahin” (RUFINO, 1988, p. 17):

Filha de gêge
na escravidão
Luiza Mahin
sofria os negros

Luiza de gêge
mulher em luta
todo dia toda noite
em espadas

Mahin dos Malês
posição ao sol couraça

Luiza revolta a noite
vermelho o chão da Bahia

A escritora brasileira Jarid Arraes também dedica espaço, em seu fazer literário, a essa figura histórica, em cordel intitulado “Luísa Mahin”²³ (ARRAES, 2020, p. 87-92). Apesar de Rufino e de Arraes também trazerem o protagonismo de Mahin para a cena literária, Gonçalves não apenas insere o diálogo com a figura histórica em sua escrita, como também a emerge sob a voz narrativa em primeira pessoa.

Em dissertação intitulada “Luiza Mahin entre ficção e história”, Aline Gonçalves (2010), ao analisar as representações de Luiza Mahin nos romances *Malês, a insurreição das senzalas* (1933), de Pedro Calmon, e *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, destaca que no romance de Calmon a descrição elaborada acerca de Mahin ocorre sob voz narrativa em terceira pessoa e de forma negativa, sob adjetivações pejorativas, distanciando-se da representação no romance de Gonçalves.

²³ Cordel em anexo a esta dissertação (anexo 01).

Cabe destacar que o processo de busca, mencionado por Luís Gama em sua carta, é construído, em *Um defeito de cor*, sob protagonismo e voz de quem ora se intitula por Kehinde, ora por Luísa Gama, ora por Luísa Andrade da Silva. Assim, a busca descrita não é do filho por sua mãe, mas da mãe por seu filho. E apesar das inúmeras travessias da protagonista, o processo de busca pelo filho não se finda, é contínuo e suspenso em reticências. O ponto final da narrativa não finaliza o que se tem para contar, mas o narrar de Kehinde é desaguar em si e para fora de si, refletindo sobre a busca pelo outro como processo de intersecções identitárias²⁴ próprias, no qual o não se achar dialoga com o não se enquadrar em identidade estanque. Conforme anuncia a voz narrativa: “[...] durante toda a vida, tive que lidar com duas sensações bastante ruins, a de não pertencer a lugar algum e o medo de me unir a alguém que depois partiria por um motivo qualquer” (GONÇALVES, 2019, p. 164).

A existência de uma lista bibliográfica²⁵ ao final do romance reforça a estratégia de reconfiguração do discurso historiográfico. Nesta seção, denominada bibliografia, Gonçalves (2019, p. 949) declara: “Esta é uma obra que mistura ficção e realidade”; e elenca, então, livros teóricos, obras literárias e acervos documentais. Depreendemos, assim, a construção de intertextualidade entre o texto literário e textos historiográficos.

Segundo o teórico Wolfgang Iser (2002, p. 957), “como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário”. Na mediação entre o imaginário e o real, o texto ficcional envolve uma seleção de elementos contextuais, tanto de ordem sociocultural quanto de ordem literária. No entanto, esses elementos de referência são transgredidos, ou seja, reintegrados em nova estruturação semântica no interior do texto literário. A partir dessa perspectiva, é possível observarmos os textos constantes na lista bibliográfica, selecionada por Ana Maria Gonçalves, como campos de referência, porém reintegrados em *Um defeito de cor* de forma a produzir uma nova articulação.

No que tange a interação entre o metaficcional e o historiográfico, Hutcheon (1991, p. 147) declara: “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e

²⁴ O termo interseccionalidade foi inaugurado por Kimberlé Crenshaw em seu artigo “Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics” (1989). Crenshaw pensa a construção identitária de forma articulada com as estruturas de poder, considerando o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe, dentre outros sistemas opressores. A teórica Akotirene (2019) utiliza o termo “avenidas identitárias”, reflexo de “opressões cruzadas” (AKOTIRENE, 2019, p. 19-20).

²⁵ Ver anexo 02.

teleológico”. A trajetória de Kehinde e as suas travessias são deixadas como herança, ao mesmo tempo escrita e oralizada, em diálogo com o Provérbio Africano que nos convida a adentrarmos no capítulo final de *Um defeito de cor*: “Mesmo o leito seco de um rio ainda guarda o seu nome” (apud GONÇALVES, 2019, p. 731).

Em suas reminiscências, Kehinde demarca o começo de toda a história a ser contada: durante a segunda década do século XIX, à época com seis anos de idade. O acontecimento inicial ocorre em Savalu, África, aos pés do iroco, tida como a primeira de todas as árvores, ligando-se assim aos valores ancestrais (PRANDI, 2001). Surpreendidos pelos guerreiros do rei Adandozan, rei de Abomé - capital do Reino de Daomé - entre 1797 e 1818 (LOPES, 2011), Kehinde, sua avó Dúrójaiyé e sua irmã Taiwo sofrem a perda de dois membros da família, a mãe Dúróorîke e o irmão Kokumo, acusados de bruxaria e assassinados pelos guerreiros. Tal acontecimento marca o primeiro deslocamento sofrido pela protagonista, em direção à Uidá, cidade litorânea, em companhia de sua irmã e de sua avó.

Na cidade de Uidá, às margens do mar, Kehinde e Taiwo, ainda crianças, vislumbram-se com a chegada de duas canoas, repletas de caixas e de baús. Formam-se, assim, duas fileiras de pretos, desde a entrada de um forte até o mar. Toda a descrição tecida pela protagonista imprime um tom de admiração ante a chegada dos brancos estrangeiros, associando a ideia de grandiosidade à alvura da pele. Logo depois, Kehinde relata: “Foi então que um dos brancos parou de caminhar e olhou para nós, e logo todos ao redor fizeram o mesmo. Ele apontou para nós e falou qualquer coisa ao ouvido do Chachá, e imediatamente um dos pretos já estava nos segurando pelos braços [...]” (GONÇALVES, 2019, p. 38).

Ao ter conhecimento da captura das netas, a avó Dúrójaiyé imediatamente roga para acompanhá-las, e assim as três são destinadas à venda no litoral do Brasil. No entanto, a avó e a irmã suspendem o respirar terreno no interior do tumbeiro²⁶, não por ausência de resistência, mas por silenciamento imposto pelo viés colonizador. Kehinde desembarca sozinha na Ilha dos Frades, na Bahia, e de lá é deslocada para a capital São Salvador, local de armazenamento de escravizados para venda. No armazém, a protagonista vê-se obrigada a inventar um nome cristão, apresentando-se como Luísa. Após ser comercializada na capital, sofre o quarto deslocamento geográfico, em direção à Ilha de Itaparica.

Nesta Ilha, irá trabalhar, inicialmente, na casa-grande como escrava de companhia da sinhazinha e, posteriormente, na fundição e no engenho, convivendo tanto na senzala pequena quanto na senzala grande. Ela pontua o abismo existente entre os dois universos: “um outro

²⁶ Conforme exposto por Lopes (2011, p. 684), a denominação “resulta de adjetivação do substantivo ‘tumbeiro’ - transportador de cadáveres, indivíduo responsável pela condução de mortos à tumba ou sepultura”.

mundo dentro do mesmo, sendo que o de fora, a senzala grande, era muito mais feio e mais real que o de dentro, a senzala pequena” (GONÇALVES, 2019, p. 111). No local, Kehinde presencia e sofre diversas violências, dentre elas a sexual, sendo estuprada pelo sinhô José Carlos, e acaba engravidando.

A protagonista revela que, após o estupro, vivencia um período de letargia, a sua mente não conseguia processar as histórias que lhe eram contadas, e um único desejo se sobressaía no decorrer daquele tempo: o de dormir. Paradoxalmente, o que a acorda e o que é retido em suas reminiscências é um sonho. Um sonho com a sua avó, no qual “ela ficava parada, gargalhando, enquanto tecia um enorme tapete com o desenho de uma cobra que já estava quase completa, só faltando um pedaço do rabo.” (GONÇALVES, 2019, p. 173). A imagem da cobra representa os vodúns da família Danbiran, cultuados por sua avó. Conforme revelado no início da narrativa, Dan “é o nome da serpente sagrada”, pois de suas entranhas “teve início o grande império do povo iorubá” (GONÇALVES, 2019, p. 20). Consoante Cacciatore (1977, p. 99), Dã corresponde à “serpente sagrada do Daomé (atual Benin), princípio da mobilidade e da eternidade, representada engolindo a própria cauda, formando um círculo sem princípio nem fim”. Assim, a serpente sagrada surge nos sonhos da protagonista, anunciada pelas mãos e pela gargalhada de sua avó, como mensageira de um caminho sendo tecido. O plano onírico emerge transmitindo, para Kehinde, uma força de vingança, daí a denominação do subcapítulo, “A vingança” (GONÇALVES, 2019, p. 173).

Vingança direcionada a quem? Isso nos é evidenciado logo em seguida: “[o sinhô José Carlos] estava gritando muito e não deixava que ninguém entrasse no quarto, nem mesmo a sinhá. Depois se soube que, no meio da noite, o membro dele fora picado por uma cobra que tinha se alojado entre as cobertas” (GONÇALVES, 2019, p. 174). O conhecimento científico dos médicos da capital e as receitas dos senhores de engenho e dos comerciantes revelam-se insuficientes para curar o sinhô. Por trás de sua narrativa, a protagonista põe em xeque qualquer forma única de conhecimento válido.

Kehinde demarca a satisfação dos escravizados, naquele momento, diante do acontecido: “a Esméria me levava notícias dele, e acho que ela estava sempre sorrindo, que lhe dava certo prazer o rumo que as coisas foram tomando.” (GONÇALVES, 2019, p. 174). Ao mesmo tempo, inscreve em suas reminiscências a dissimulação dos poderosos. Os doutores e boticários, sob aparente e falsa solidariedade, preocupavam-se em impressionar os companheiros com a eloquência de suas falas, mais do que em achar um tratamento para o agravo do sinhô: “quando conseguiam convencer, eram aplaudidos pela plateia, que apoiava ou não a opinião do doutor, conforme tivesse gostado ou não do discurso. Os ruins de fala eram

logo vaiados e nem chegavam ao final da conferência, que era como eles chamavam aquele palavreado [...]” (GONÇALVES, 2019, p. 177).

A denúncia da hipocrisia encontra-se presente, também, na descrição do velório do sinhô, em subcapítulo intitulado “A festa” (GONÇALVES, 2019, p. 180), na qual os convidados “ficaram comendo e bebendo o tempo todo [...]” (GONÇALVES, 2019, p. 181) e, diante do cheiro putrefato do corpo, “levavam ao nariz lenços embebidos em colônias, próprias ou das que a casa manteve à disposição” (GONÇALVES, 2019, p. 182). Além disso, a aparente tristeza da sinhá Ana Felipa revela-se com falsidade aos olhos de Kehinde: “ela expulsava sabe-se lá de onde uma lágrima furtiva, que logo tratava de enxugar, demorando-se mais do que o necessário com o lenço preto cobrindo o canto dos olhos” (GONÇALVES, 2019, p. 182).

Logo após a morte do sinhô, a sinhá Ana Felipa se desloca para São Salvador, levando consigo alguns escravizados, incluindo Kehinde, que dá à luz ao seu primeiro filho, o Banjokô. Em São Salvador, a protagonista é alugada para uma sinhá inglesa e tem contato com outros costumes, inclusive recebendo um tratamento diferenciado do que recebia anteriormente na fazenda. Depois, é colocada na rua como escrava de ganho, passando a fabricar e vender biscoitos. Nessa mudança, aproxima-se de negros muçulmanos organizadores da Revolta dos Malês, bem como do padre católico Heinz, que se posicionava contra o sistema escravocrata e ajudava a esconder em sua residência os escravizados que fugiam. Na capital, Kehinde associa-se ainda a uma cooperativa, a fim de comprar a sua carta de alforria e contribuir para a compra de outras cartas de alforria, incluindo os escravizados que não eram de ganho e, assim, não tinham possibilidade de se associarem.

É ainda na capital que ocorre o falecimento de seu filho Banjokô, bem como o seu relacionamento com o comerciante português Alberto e posterior nascimento do segundo filho, o Omotunde. No entanto, sob clima de revoltas federalistas, Kehinde, embora tenha conseguido comprar a sua carta de alforria em São Salvador, é acusada de se envolver em rebeliões contra o governo e o sistema escravocrata. Vê-se, assim, impelida a fugir para a Ilha de Itaparica, buscando paradoxalmente um refúgio no local em que permaneceu tantos anos como escravizada, deixando o filho na capital sob os cuidados do pai.

O distanciamento entre mãe e filho acaba se estendendo, uma vez que a protagonista, em movimento de resgate da tradição e dos cultos vodúns de sua avó, se desloca para São Luís, Maranhão, e posteriormente para Cachoeira, município do Recôncavo Baiano. Porém, informada do desaparecimento do filho e da forte probabilidade de ele ter sido vendido como escravo pelo próprio pai para saldar antigas dívidas, Kehinde vê-se obrigada a retornar a São Salvador. Tem-se o início da sua busca infinda por Omotunde nos mercados clandestinos de

venda de escravizados, acelerando o ritmo de seus sucessivos deslocamentos no Brasil: São Sebastião do Rio de Janeiro - Santos - São Paulo - Campinas - Santos - São Salvador. Por fim, o processo de busca a faz desaguar em Uidá e posteriormente em Lagos, África.

No continente africano, Kehinde é recebida como “retornada”, adotando a identidade de “brasileira”, apesar das violências sofridas no Brasil. Ao longo da narrativa, a mobilidade do processo identitário estabelece relação com a própria mobilidade geográfica, e essa fluidez da protagonista em suas identificações encontra-se intimamente relacionada, também, com o embate e (re)construção de memórias coletivas, a partir do sentimento de pertencimento e/ou de exclusão compartilhado.

A pesquisadora Zilá Bernd, ao destacar o que denomina de “componentes estruturantes” da poética negro-brasileira de autoria feminina, pontua o “resgate das vozes das antepassadas”, a “construção de uma identidade dinâmica e relacional” e a “reconstrução da memória social a partir dos vestígios das memórias transatlânticas” (BERND, 2012, p. 267). É possível visualizarmos essas características no romance *Um defeito de cor*.

Kehinde, em seu fluir narrativo, rememora os ensinamentos perpassados por sua avó, salientando, dentre eles, “a importância de cultivar e respeitar os nossos antepassados” (GONÇALVES, 2019, p. 61). Não por acaso, a arte de capa da edição comemorativa dos dez anos de publicação da obra nos remete ao vínculo de afeto entre duas mulheres negras, uma mais velha e outra mais nova, e metaforicamente o trançar dos cabelos é passível de ser associado ao trançado das raízes ancestrais. Destacamos, abaixo, a arte respectiva:



Figura 1 - Capa por Evelyn Grumach do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves

Sob o viés colonialista, baseando-se no traço fenotípico de cor de pele, os negros são desumanizados, recebendo o estereótipo de incivilizados. Teorias raciológicas amparam uma produção discursiva de superioridade dos brancos e de inferioridade congênita dos negros, impondo e vinculando determinismos biológicos e geográficos. Desde o século XV, tido como o século das grandes descobertas, com a expansão europeia, veicula-se descrições de habitantes do interior da África associando-os a animais, com base na teoria dos climas que correlacionava temperaturas muito baixas ou muito altas à selvageria. Por outro lado, a zona temperada, compreendendo, dentre outros, o território europeu, era relacionada ao desenvolvimento da civilização. Relatos de viajantes europeus difundiam uma imagem estereotipada do negro encontrado no continente africano, ignorando distinções físicas e culturais (MUNANGA, 2020, p. 24-31). A dimensão afetiva é apagada, como se os negros fossem incapazes de sentir. Daí tem-se o “defeito de cor” implantado no imaginário branco, amparado por explicações científicas à época.

A arte de capa do romance, acima retratada, vem contrariar esse imaginário ao veicular o afeto entre duas mulheres negras. Ao ampliarmos para o enredo, ressaltamos ainda uma inversão semântica do “defeito” impresso no título, visto que as personagens negras, ao longo da obra, aproximam-se do campo do afeto, e Kehinde assume o protagonismo na narrativa. Assim, há uma ambiguidade impressa no título, diante da possibilidade de remeter o leitor tanto a um discurso eurocêntrico cristalizado, quanto ao rompimento desse discurso. Ampara-se, dessa forma, um teor irônico imerso no discurso literário, com possibilidade de provocar a subversão de discursos solidificados historicamente.

Ao inscrever toda a sua trajetória como forma de preservação e de herança futura ao seu filho perdido Omotunde, já com mais de oitenta anos em um tempo de enunciação por volta de 1897, escutamos a voz ancestral de Kehinde. Em relação à construção identitária e sua dinamicidade, as identificações aparentemente excludentes residem em conjunto na protagonista, sujeito diaspórico, com a quebra de um suposto ‘eu’ coerente, e em diálogo com a reconstrução da memória social. Nos capítulos seguintes desta dissertação, iremos nos deter, respectivamente, na análise da articulação entre o rememorar de Kehinde e o resgate da memória coletiva contra-hegemônica, bem como nas (re)construções identitárias da protagonista em fluxo e em interação com essas marcas memoriais.

2 FLUXOS MEMORIALÍSTICOS

A memória do mar me atravessa
 está cravada em mim
 como os ferros da grande árvore inesquecível,
 são meus poros,
 são as voltas da muzenza contornando os cemitérios
 – e, é claro, são mistérios.

(ONAWALE, 2011, p. 47)

Neste segundo capítulo analisamos a construção memorialística em *Um defeito de cor*, sob o foco narrativo em primeira pessoa. Fundamentando essa análise, destacamos o resgate de Kehinde tanto de memórias traumáticas, inscrevendo as violências perpassadas sob jugo colonizador, quanto de memórias de resistência. Em suas reminiscências há, assim, um jogo duplo e interseccionado. Interpretamos que, no romance, os fluxos memorialísticos impressos pela protagonista representam trabalho de luto, como forma de reconciliar-se com a perda, tanto do outro quanto de si. Assim, a categoria de memória analisada no presente capítulo dialoga com a categoria identitária analisada no capítulo subsequente.

2.1 CORPO-MEMÓRIA

O oitavo capítulo de *Um defeito de cor* inicia com o seguinte Provérbio Africano: “Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens” (*apud* GONÇALVES, 2019, p. 569). Kehinde, em sua voz, ecoa o olhar para trás que tanto dialoga com o diante de si. Realiza, pois, trabalho de escavação de memórias, por tantas vezes soterradas, pois “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem [mulher] que escava” (BENJAMIN, 1987a). Assim, o comprometimento com suas reminiscências é o jorro de palavras que, fluidas, perpassam os interstícios da História que se anuncia sedimentada.

Segundo Benjamin (1987b, p. 224, *grifo nosso*), “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma **reminiscência**, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Nesse sentido, as reminiscências são fluidas e dialogam com o sentir do sujeito, não com verdade infalível. O momento do perigo, para Kehinde, não é a possibilidade de uma morte física, mas é a possibilidade da não articulação de um passado. Daí o ímpeto de relampejar a(s) sua(s) reminiscência(s). A memória individual, nesse caso, aflui à memória de um coletivo, submetido a um lugar descentrado no imaginário nacional, mas que nesse espaço literário ocupa o protagonismo.

Extrapolando o domínio da escrita, a narradora inscreve a memória em seu corpo-voz. Assim, contraria a restrição do local de memória vinculado à grafia. Conforme nos aponta Martins (2003, p. 78), nas tradições performáticas “a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente”. A oralitura, termo cunhado por Martins (2003) para fazer referência à “presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (MARTINS, 2003, p. 77), faz-se presente no corpo-voz de Kehinde.

Na impossibilidade de abandonar as cicatrizes, a protagonista narra seus percursos. Conforme inscreve Seligmann-Silva (2008, p. 66), “narrar o trauma [...] tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer”. Movida por esse desejo, Kehinde realiza um movimento de retorno, tanto memorialístico quanto físico, ao tentar retornar ao Brasil (pseudo) liberta das agruras do sistema escravocrata. Há embutido um desejo de renascer fora da ótica de visão do colonizador. A protagonista, sobrevivente da violência escravocrata, sente a ânsia de narrar, como um processo de autorresgate. Seligmann-Silva (2008, p. 66) pontua: “dentre os sonhos obsessivos dos sobreviventes consta em primeiro lugar aquele em que eles se viam narrando suas histórias, após retornar ao lar”. No entanto, para Kehinde, sujeito diaspórico, o retorno ao lar como espaço fixo não é propiciado. A fluidez de suas palavras-memórias jorram na fluidez das águas do oceano, no kalunga-mar. O seu lar é a travessia.

No que denomina de “catástrofes históricas”, Seligmann-Silva (2008, p. 67) afirma que “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade”. Ao longo de sua narração, Kehinde aflora vozes silenciadas, que carregam narrativas nunca antes escutadas. Uma delas surge a partir de Kuanza, filho de ex-escravizado, quase centenário e considerado louco, por contar histórias que, aos olhos dos outros, “só podiam partir de ideias não muito sãs” (GONÇALVES, 2019, p. 615). Kuanza representa, assim, “um sobrevivente buscando a atenção e escuta de um outro” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67). Significativamente, o subcapítulo recebe o nome do personagem, relegado ao esquecimento e ao espaço da exclusão da loucura e da velhice pela sociedade ocidental, mas avultado por Kehinde ao inscrever seu desejo em recontar essa história: “preciso te contar sobre um crioulo chamado Kuanza” (GONÇALVES, 2019, p. 614).

Sob a perspectiva do poder hegemônico instituído pelo branco, o louco e o negro são o outro marginalizado, uma vez que se distanciam do eu centralizado que se autoconsagra como autêntico. O ex-cêntrico Kuanza busca a ex-cêntrica Kehinde, e há favorecido um processo de escuta mútuo, uma vez que ambos não se centralizam em suposta autenticidade. Assim a protagonista narra o encontro entre eles, em Cachoeira de São Félix, na Bahia:

sem levantar os olhos do chão e com uma voz tão baixa que tive que me aproximar bastante para conseguir entender, ele respondeu que esperava por mim. Eu não tinha ideia do que ele poderia querer comigo quando perguntou se eu tinha letras. Até hoje não sei como ele tinha tal informação, que confirmei. Pedindo desculpas por estar incomodando, ele disse que o pai tinha deixado muitas letras para ele e que nem mais se lembrava de tudo que elas diziam, pois havia muitos anos que não encontrava alguém que soubesse ler. Depois de parecer envergonhado de fazer aquilo, perguntou se eu, por obséquio, podia ficar com os papéis e depois contar o que diziam (GONÇALVES, 2019, p. 614-615).

A sensação impressa no modo em que descreve os trejeitos de Kuanza, de olhos no chão, de voz miúda, do recorrente desculpar-se quase pela própria existência, é uma tentativa de ocupar um espaço interdito, de conquistar um direito negado: o de ser lido. Para ser lido (e subentende-se aí a própria existência), Kuanza pede licença. E mais do que isso, busca o direito de escutar, paradoxalmente pela voz de outrem, a herança de seu próprio pai, as memórias inauditas. Impresso em um maço de papéis, comparado pela protagonista a “valioso tesouro” (GONÇALVES, 2019, p. 616) tamanho era o cuidado que Kuanza o carregava, esse legado fazia-se imprimir importância na existência de alguém tido por louco. Kuanza é destituído duplamente, pelo modelo colonial, de sua humanidade: preto e louco. Aliás, teorias biologizantes demarcam o corpo negro como portador de diferenças biológicas que justificam a sua carência de humanização.

Conforme abordado por Frantz Fanon (2008), o racismo promove sofrimento psíquico. O homem preto, alijado do corpo social, atravessa um difícil processo de tentar constituir-se como indivíduo. Assim, para Kuanza, os papéis deixados pelo pai representam uma via de esperança, uma possibilidade de configurar-se como indivíduo ao reconhecer um “nós”. Segundo Kilomba (2019, p. 42-43), “ouvir é [...] o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que ‘pertencem’. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que ‘não pertencem’”. Ao ter os papéis do pai lidos/ouvidos por Kehinde, Kuanza sente pertencer, e rompe com seu mutismo. Agora é Kehinde quem, simbolicamente, escuta. Em sua narrativa, a protagonista demarca a visível mudança de postura assumida por Kuanza em encontro posterior, quando de posse de seu tesouro: “com o tronco reto e os olhos levantados, quase mirando as nuvens, o que me fez perceber o quanto aquilo era importante para ele” (GONÇALVES, 2019, p. 616).

Motivada por tal postura e pela antiguidade dos escritos, Kehinde trata-os então como Kuanza, “com medo de que se esfrelassem ao simples toque, ou mesmo em contato com o ar” (GONÇALVES, 2019, p. 616). Exigia, pois, trabalho atento para evitar a deterioração.

Visualizamos a tessitura de um diálogo entre os escritos do pai de Kuanza e os papéis do manuscrito mencionado por Ana Maria Gonçalves no prefácio de *Um defeito de cor*. As pilhas de papéis destinadas, inicialmente, ao lixo conduzem à escrita do romance, e são descritas pela escritora como “o meu tesouro” (GONÇALVES, 2019, p. 16). De forma similar, os escritos constituem-se tesouro para Kuanza.

Uma citação insere-se ao final do prefácio do romance: “As sementes da descoberta flutuam constantemente à nossa volta, mas só lançam raízes nas mentes bem preparadas para recebê-las.” (HENRY apud GONÇALVES, 2019, p. 17). Nesse sentido, tanto o manuscrito encontrado pela escritora quanto os papéis de Kuanza, desvalorizados por muitos, representam sementes da des-coberta, revelam histórias que por tantas vezes foram (e continuam sendo) escondidas. As mentes bem preparadas, os leitores e ouvintes dispostos a enxergarem e escutarem, colherão essas histórias e as plantarão em outros férteis terrenos, expandindo as suas raízes, que resistem apesar das tentativas de silenciá-las. Em ambos os manuscritos, há impressos rastros do passado a partir dos quais frutificam processos de rememoração, salvando o passado do esquecimento. No cerne da narrativa, a protagonista Kehinde será uma das mentes preparadas que disseminará a semente da (re)descoberta.

Embora as histórias tenham sido deixadas escritas, a memória inscreve-se corporalmente. Kuanza, nome de rio, se sente “como um rio, pois todos os rios correm para o mar, e o mar leva as pessoas a todos os lugares que existem” (GONÇALVES, 2019, p. 616). Essa ascendência de rio-mar emerge a partir da memória (e do direito à memória ancestral). É o corpo que fluida em processo de escuta. Kuanza sai da represa e, nos sonhos de Kehinde, surge deslizando pelas águas:

e o mais interessante era que não usava embarcação nenhuma, mas sim aquelas folhas de papel que guardava com tanto cuidado. Colocava uma delas sobre as águas e logo ela se espichava, formando um tapete comprido e fino assentado sobre o mar como se fosse sobre a terra, suficientemente firme para sustentar o corpo do Kuanza. Ao chegar ao fim de uma folha ele deitava outra, que também se espichava até se perder de vista, levando-o mais adiante, e assim até à África. (GONÇALVES, 2019, p. 617).

As folhas de papel não representam mais a sua materialidade, tão frágil, que ao menor toque poderiam se desintegrar. Agora elas são meio de movência, não pelo material físico, mas pelo que inscrevem no corpo. Rompe, assim, com a lógica cartesiana, do papel que se desfaz em contato com a água. No plano onírico, o papel forma um tapete firme sobre o mar, tão extenso que se perde de vista. A visão não é capaz de alcançar, as palavras-significantes impressas no papel não contém toda a dimensão afetiva das reminiscências. Cada folha se

espicha porque está para além de si mesma, mas certamente esse papel lido sob o olhar do colonizador não sustentaria o corpo de Kuanza.

Kehinde, solicitada por Kuanza a escrever novamente a história contida nos papéis, revela:

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 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 (GONÇALVES, 2019, p. 617).

A protagonista constrói, assim, aproximação entre os escritos do pai do Kuanza, deixados a ele como herança, e a sua própria história deixada como herança ao seu filho. A memória inscreve-se também de forma oral. Kehinde, oralmente, e como se estivesse contando sua história ao seu filho, conta-a à Geninha, que a escreve. Quanto aos escritos do pai do Kuanza, a protagonista lê-los apenas na presença de Kuanza, e extrapola o domínio da leitura, compreendendo que ele tem “muitas coisas a acrescentar ao que estava escrito” (GONÇALVES, 2019, p. 618) e enxergando-o como o guardador “[d]as lembranças e [d]os tesouros do pai” (GONÇALVES, 2019, p. 622). Faz-se significativo, portanto, os papéis deixados pelo pai de Kuanza terem desabrochado em presença física de quem “lê” e de quem “escuta”, da boca ao ouvido, no poder da Palavra que não está impressa, uma vez que:

duas pessoas pelo menos são necessárias para que haja comunicação. A palavra emana de um indivíduo para atingir um outro. Ela deve ser pronunciada, carregada de som, transmitida de boca a orelha. Para haver transmissão, a presença real, viva, é indispensável. [...]. O som, a comunicação, a transmissão do conhecimento não se adquirem por leitura, por raciocínio lógico, apenas a nível consciente e intelectual. A palavra carrega a experiência, o hálito, a história pessoal, os gestos, a respiração, dos mais antigos aos mais novos, de geração a geração. (SANTOS; SANTOS, 1993, p. 43-44).

Apesar de não ser letrado, Kuanza é sentido por Kehinde como sabedor de um conhecimento apagado ou relegado ao esquecimento. Ao reconhecer isso, salva-se alguém da loucura imposta pelo colonizador: “depois de todo o tempo que passei montando esta história, remendada pelas lembranças dele, percebi que [o Kuanza] era muito lúcido” (GONÇALVES, 2019, p. 623).

Na tentativa de cumprir com o que foi solicitado, Kehinde explica que a correspondência enviada por navio a fim de divulgar a história do pai de Kuanza foi perdida:

confesso que fiquei triste, pois tinha empregado muito tempo e esforço para recordar e escrever toda a história, em cumprimento à promessa feita ao

Kuanza. Pensei até em escrever de novo, mas depois desisti, achando que era aquilo mesmo que o destino queria. Se aquela história tivesse que ser contada novamente, algum dia um nkisi²⁷ trataria de soprá-la no ouvido de alguém (GONÇALVES, 2019, p. 777).

Valoriza-se, assim, a transmissão oral dos saberes. Tal qual a história soprada por um *nkisi*, soprá-la ao ouvido de alguém é soprar experiência, respiração, vida transmitida. Conforme abordado por Martins (2003, p. 67), “a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória [...], bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória”, dentre estes os “repertórios orais e corporais” (MARTINS, 2003, p. 67). De forma significativa, quando a protagonista, já idosa, traz à tona as suas memórias, destinadas ao filho Omotunde, encontra-se cega. Tal fato pode ser lido como mais uma forma de compreender que a memória não se grafa apenas a partir da visão. Consoante Martins (2003, p. 64), na visão ocidental,

o domínio da escrita torna-se metáfora de uma ideia quase exclusiva da natureza do conhecimento, centrada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra. A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento. Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se ciscunscribe, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes.

Extrapolando a memória restrita ao campo de visão, Kehinde emerge o corpo e a voz como ambientes de memória. Tal qual o seu corpo em movimento, a palavra proferida “não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, kinesis, movimento dinâmico, e carece de uma escuta atenciosa” (MARTINS, 2003, p. 67). A voz da protagonista, ambiente de memória, carrega o poder emanado de Palavra e, absorvida pela escuta, é capaz de gestar: “[o aparelho auditivo e os órgãos reprodutores femininos] são capazes de fazer gestar algo decisivo pela penetração, no interior dos indivíduos, de um elemento vital desencadeador do processo” (LEITE, 1997, p. 105). Nesse processo de gestar, Kehinde organiza as suas reminiscências, que a invadem ora sob natureza traumática ora sob natureza de resistência, em movimento de autocura.

²⁷ Conforme explicado em nota de rodapé no próprio romance, nkisi é “força mágica, divindade, na língua quicongo” (GONÇALVES, 2019, p. 501).

2.2 RIOZINHOS DE SANGUE: MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS

Os riozinhos de sangue surgem à memória de Kehinde nos tempos em que viviam sob o grande iroco, a Árvore Sagrada. Sua avó Dúrójaiyé, sua mãe Dúróorîke, sua irmã Taiwo e seu irmão Kokumo ainda estavam no ayê²⁸. O iroco representa, assim, segurança. Era um lar, a simbologia da casa onírica que nos fala Bachelard (2003, p. 92): “uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção”. Essa força é reforçada pelo sagrado associado ao iroco (PRANDI, 2001).

Mas esse lócus de proteção é invadido, violentado. Essa é a primeira memória traumática evocada pela protagonista. “Um pio triste de um pássaro escondido entre a folhagem da Grande Árvore” (GONÇALVES, 2019, p. 21) anuncia à sua avó presságio de algo ruim. Tal imagem aproxima-se da história do Iroco que ajudou Ajé, a feiticeira, a vingar o filho morto (PRANDI, 2001).

Prandi (2001), em *Mitologia dos Orixás*, nos transmite a seguinte história: o Iroco homem veio ao ayê junto com as suas duas irmãs, Ogboí, a mulher comum que tinha dez filhos, e Ajé, a feiticeira que tinha apenas um filho-passarinho. O Iroco morava em uma árvore frondosa, enquanto suas irmãs moravam em casas comuns. Certo dia, Ogboí precisou viajar e deixou os seus dez filhos ao cuidado da irmã. Ao voltar, estavam todos bem. Em outra ocasião, Ajé precisou viajar e deixou o seu filho-passarinho aos cuidados da irmã Ogboí. Os filhos de Ogboí reclamaram de fome, expressando o desejo de comer um pássaro. Então a sua mãe foi à floresta na tentativa de caçar algum pássaro, porém em sua ausência os filhos comeram o filho-pássaro de Ajé. Ao retornar, Ajé, ao saber do acontecido, desesperada foi à procura de seu irmão Iroco, que a recebeu e a abrigou em sua morada-árvore. Em vingança, Iroco causou a morte de cinco filhos de Ogboí, que passou a oferecer sacrifícios ao irmão, poupando os seus outros cinco filhos. Conforme Prandi (2001, p. 169), “Ogboí é a mãe de todas as mulheres comuns, mulheres que não são feiticeiras, mulheres que sempre perdem filhos para aplacar a cólera de Ajé [...]”.

Podemos observar que Ana Maria Gonçalves, em *Um defeito de cor*, tece intertextualidades contra hegemônicas, ao veicular histórias que não são conhecidas e/ou valorizadas sob olhar ocidentalocêntrico. O pio triste do pássaro no iroco, ouvido pela avó de Kehinde, carrega consigo uma mensagem, sentida pela anciã. É preciso aplacar a cólera de Ajé. Nesse momento, guerreiros do rei Adandozan surgem e, encolerizados após acusarem Dúrójaiyé de feitiçaria, assassinam o Kokumo:

²⁸ Ayê significa “mundo, terra, tempo de vida” (CACCIATORE, 1977, p. 41).

eu lembro que o riozinho de sangue que escorreu da boca do Kokumo quase alcançou o tronco do iroco, e as formigas tiveram que se desviar dele. Elas andavam com as costas carregadas de folhas, e quando chegavam à margem do riozinho, se desviavam e seguiam ao longo dele, com pressa para alcançar o final, cruzar na frente e seguir adiante. (GONÇALVES, 2019, p. 23).

O riozinho no diminutivo e o foco nas formigas que tentam se desviar parecem reforçar o tempo de infância da narradora e, com isso, acentuam o trauma, pelos acontecimentos contrastarem com o ser infante. A infância é evocada com a dança dos abikus, que vão ao encontro de Kokumo, rindo, cantando e brincando em roda. Novamente, há sobreposições de contrastes, Kehinde relampeja o assassinato de sua mãe, pelos mesmos guerreiros. O riozinho de sangue da mãe corre ao lado do de Kokumo, e ambos os fluxos se juntam até extrapolar o campo de visão da protagonista:

O riozinho da minha mãe primeiro correu lado a lado com o do Kokumo, depois se juntou a ele e o espichou um pouco mais. As formigas foram obrigadas a dar uma volta maior, subindo pelo tronco do iroco. Quando não consegui mais acompanhar o trajeto delas foi que percebi que já era noite e eu ainda tinha a mão presa à da Taiwo, nós duas muito quietas, não sabendo que providências tomar. (GONÇALVES, 2019, p. 25).

A memória traumática funde-se com elementos da natureza de tal forma que, sem sabermos ainda qual é o tempo da narração, fica a impressão de que a protagonista é criança e descreve tudo no momento presente ao lado da cena. Nesse sentido, a memória é performática, há fabulações poéticas no narrar de Kehinde, de maneira que uma reminiscência traumática precisa ser reencenada. A cena revive-se em suas palavras sopradas, no lócus de apreensão do sensível. O sangue jorrado torna-se O riozinho de sua mãe, e que se junta, aflui, a outro riozinho que a toca, o do seu irmão. Assim como as folhas do pai do Kuanza sobre o mar, o riozinho se espicha. O diminutivo não imprime apenas uma significação de pequenez, mas também de afeto à junção dos riosinhos, que mudam inclusive o trajeto das formigas, porque na narração de Kehinde nenhum elemento está apartado. O silêncio, representado pela quietude de si e de sua irmã, alarga o trauma.

Ao longo da narrativa, a imagem do riozinho de sangue repete-se e se atualiza. A cada memória traumática, Kehinde parece evocar uma outra, ligada à sua primeira vivência traumática da qual se recorda: a sua mãe que perde o filho, a sua avó que perde a filha e o neto, ela mesma que perde a sua mãe e o seu irmão. Todos fios interligados. Todos afluentes para depois desaguar em um oceano em comum. A sua casa, o seu espaço onírico da infância, é violentado, e exige uma travessia, a saída forçada de um lugar a outro. Terão, após essa, muitas outras travessias em sua memória, a maioria motivadas por eventos traumáticos, que inscrevem-

se em sua fluidez identitária²⁹. Talvez a mais extensamente descrita seja a imposta no sufocamento do tumbeiro.

A escuridão e cerceamento do tumbeiro configura local de trauma, demarcando para a protagonista que todos ali confinados iriam “virar carneiros no estrangeiro” (GONÇALVES, 2019, p. 44). O exíguo era tal que Kehinde assim descreve: “devíamos estar parecendo um imenso tapete, deitados no chão sem que houvesse espaço entre um corpo e outro, um imenso tapete preto de pele de carneiro” (GONÇALVES, 2019, p. 47). Cabe destacar que o termo carneiro, recorrente em legislações municipais que regulamentam os cemitérios públicos, pode ser lido como espécie de jazigo. A construção imagética nos aponta para essa leitura: corpos dispostos horizontalmente. A continuação da descrição sinestésica do espaço, realizada pela protagonista, reforça a associação com o jazigo: “o cheiro de sangue” (GONÇALVES, 2019, p. 46), o silêncio “que mais parecia um pano escuro, grosso e sujo” (GONÇALVES, 2019, p. 45), a “sensação de calor e sufoco” (GONÇALVES, 2019, p. 47). Mas o espaço é tão contíguo entre um corpo e outro que Kehinde imagina que, aos olhos de quem visualiza, até os corpos são apagados. Não há individuações, parece que tudo é uma “coisa” só: um tapete. Um imenso tapete, reforçando a imensidão de pessoas escravizadas, destituídas de sua humanidade. Um imenso tapete preto, porque a cor é demarcação.

O signo “carneiro” também carrega consigo uma simbologia cristã. O cordeiro é o animal oferecido em sacrifício a Deus para livrar a humanidade de seus pecados. O próprio Jesus Cristo é comparado ao cordeiro: “Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo” (BÍBLIA, João, 1, 29). O cordeiro vincula-se, assim, à ideia de imaculidade, pureza, sem pecados. O carneiro, por outro lado, se distancia do cordeiro porque este é o animal filhote, e aquele é o animal adulto. Ainda na concepção do cristianismo, a infância liga-se à pureza. Por extensão, enquanto o cordeiro carrega a simbologia de imaculidade, o carneiro associa-se à mácula, impureza, defeito. Assim, a imagem evocada por Kehinde, de imenso tapete preto de pele de carneiro, carrega consigo a forma que os escravizados (pretos) eram vistos pelo colonizador, tanto desumanizados (tapete) quanto maculados (pele de carneiro). Essa leitura sustenta-se pelo próprio título do romance: *Um defeito de cor*.

O subtítulo “A morte” (GONÇALVES, 2019, p. 50) acentua o trauma no tumbeiro, e, embora divisando os verbos no pretérito, Kehinde parece senti-lo novamente: “por dentro já nos sentíamos um pouco mortos” (GONÇALVES, 2019, p. 51-52). É no interior do navio tumbeiro que Kehinde sente o vínculo com Taiwo, sua irmã, sendo esmorecido: “foi logo depois

²⁹ Essa questão será aprofundada no capítulo subsequente.

de uma noite terrível, com o navio jogando de um lado para outro, que a Taiwo começou a se separar de mim” (GONÇALVES, 2019, p. 54). A descrição do espaço, do “mar com raiva” (GONÇALVES, 2019, p. 54), da noite de tempestade, dos “gritos de desespero” (GONÇALVES, 2019, p. 54) gerados pelo movimento do navio acentuam o medo sentido pela protagonista diante da possibilidade da partida de sua irmã.

Seu vínculo com a Taiwo não é o mesmo vínculo que tinha (tem) com o Kokumo, embora ambos sejam de afeto. Com a irmã, sente uma extensão de seu próprio ser: “[penso] em nós duas como se fossêmos uma só” (GONÇALVES, 2019, p. 34). A morte de sua irmã é uma perda de si mesma, vínculo fortificado pela natureza ibêji³⁰ de ambas³¹. “A desesperança” (GONÇALVES, 2019, p. 54), registrada em subtítulo, sobressai após a morte da avó, também no interior do tumbeiro: “a minha avó morreu poucas horas depois de terminar de dizer o que podia ser dito, virando comida de peixe junto com a Taiwo” (GONÇALVES, 2019, p. 61). Kehinde imprime, assim, o mero descarte dos corpos de sua avó e de sua irmã.

Ainda no interior do tumbeiro, ocorre a primeira cena de suicídio, inserido no narrar de Kehinde como uma das formas de resistência dos negros ante a violência do sistema escravocrata. Embora apresente-se como resistência, referenciamos nesta seção pois a memória inscreve-se de forma doída:

Uma mão na entrada e outra na saída da volta que a corda dava no pescoço, esticada de maneira a não permitir a passagem de ar nenhum. O Benevides tinha se matado, e muita gente disse que ele tinha feito o certo, que antes virar carneiro de bicho do mar, pois provavelmente seria lançado ao mar, do que carneiro de branco no estrangeiro. (GONÇALVES, 2019, p. 50-51).

Contrariando uma visão cristã de suicídio associado ao pecado, Kehinde focaliza, em seu narrar, o suicídio como forma de fuga da opressão e da angústia de ser escravizado, particularizando a violência ao nomear o sujeito, Benevides. Ao mesmo tempo, revela em seguida a habitualidade do ato: “na manhã seguinte, três outros homens apareceram mortos, tinham se enforcado durante a noite” (GONÇALVES, 2019, p. 51). Naquelas circunstâncias, o suicídio do escravizado representava prejuízo financeiro para o colonizador, que condenava-o por meio da valoração de pecado moral e religioso. Para os escravizados, por outro lado, representava ato de coragem e de honra, a última esperança para a liberdade. No contexto escravocrata, Gilroy (2012, p. 140), remete-nos à morte do escravizado “como libertação do terror e da escravidão e como uma oportunidade para encontrar liberdade substantiva”.

³⁰ Ibêjis referem-se a gêmeos.

³¹ Essa questão será explorada no capítulo subsequente.

A segunda cena de morte voluntária narrada por Kehinde contextualiza-se no espaço do trabalho compulsório:

Na segunda-feira o Afrânio se matou. [...]. Mesmo não sendo amiga do Afrânio, pois nem mesmo cheguei a conversar com ele, senti bastante a sua morte. Ele se matou no mar, com o facão que levava para limpar os peixes antes da salga, os que nós todos comíamos às sextas-feiras e às vezes aos sábados também. Ele pegou o facão e, antes que alguém pudesse fazer qualquer coisa, foi sangue espirrando para um lado e a cabeça dele caindo para o outro. (GONÇALVES, 2019, p. 123-124).

Em ambos os casos, o suicídio é possibilitado pelos próprios instrumentos do colonizador: a corda e o facão. Tanto Benevides quanto Afrânio utilizam esses instrumentos, de tortura e de trabalho compulsório, de forma indesejada pelo colonizador e dão fim à própria vida. Destacamos ainda o elemento água que permeia ambas as cenas. Os dois corpos são lançados ao mar. Consoante Canario (2011, p. 43), a água, em muitas culturas africanas como banto e iorubá, é vista “como elemento de ligação entre vivos e mortos”. O pesquisador complementa:

alguns africanos escravizados relacionaram o processo de travessia do oceano Atlântico (a grande Kalunga) para o continente americano (o mundo dos brancos) como uma passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Dessa forma, ao se suicidarem, não estariam os africanos escravizados fazendo a viagem de retorno ao convívio com seus amigos, familiares e ancestrais na sua terra natal? Essa forma de pensar pode ter levado alguns escravos (*sic*) a cometer o suicídio como uma forma de fuga de um mundo não mais desejado. (CANARIO, 2011, p. 43).

Nesse sentido, o suicídio representa uma tentativa de passagem inversa, o corpo retornando ao mar é uma tentativa de retorno ancestral e de evasão do contexto colonizador. Uma terceira cena marcante, nesse caso de tentativa de suicídio, já mencionada no primeiro capítulo desta dissertação, é a da mãe escravizada que mata os seus próprios filhos e se autoviolenta na tentativa de se matar, porém não consegue. O filicídio e a tentativa de suicídio de mães escravizadas são ficcionados em outras obras literárias. No romance *Amada* (1987), da escritora estadunidense Toni Morrison, a construção da personagem Sethe é inspirada na trajetória da escravizada Margaret Garner, que em 1856, após tentativa falha de fuga, mata a sua filha e tenta matar a si e a seus outros dois filhos.

Os pesquisadores Radünz e Siuda-Ambroziak (2021) relatam dois processos-crimes acervados no Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul de mães escravizadas que mataram os seus filhos e tentaram suicídio: Maria, em 1819, em Porto Alegre, e Leopoldina, em 1881, em Rio Pardo. Tanto o filicídio quanto o suicídio representam tentativas últimas de resistência ao sistema escravocrata. Em ambos os processos-crimes, o estado de loucura foi

utilizado como argumento para justificar os atos cometidos. Mas essa loucura é um sintoma social e simbólico do contexto sócio-histórico, que acomete os indivíduos que já tiveram a sua humanidade violentada pelas próprias engrenagens do sistema.

O poeta brasileiro Mello Moraes Filho [1844-1919], em seu poema “A Feiticeira”, publicado em 1881, retrata uma mãe escravizada, associando-a a Medéia, figura mitológica grega responsável por matar seus próprios filhos como forma de vingança ao seu marido. No poema, o eu-lírico descreve o ato da mãe preta como forma de libertar os filhos dos horrores vinculados ao sistema escravocrata:

É noite! É meia noite! A selva brava
Resona ao vento solto na folhagem;
Tudo é paz e descanso; só a escrava
Sente a atracção do abysmo e da voragem!

Um passo, um passo mais, ao prado aberto
Ella pede o veneno, a morte às flores.
Horror! ser mãe e ver-se n'um deserto!
Viva - orphão seu filho aos seus amores!...

O'que longo penar! Grilhões pesados
Do captiveiro arrasta a vida inteira;
Em torno, a prole vil dos desgraçados;
Pr'a tornal-a feliz - foi feiticeira.

[...]

Ao candieiro aceso da senzala,
Ergue-se e espreita a solidão infinda;
A feroz crueldade o céu abala
E o odio no seu peito augmenta ainda!

A porta abriu: ninguem seu plano entrava;
Ella sabe: a planície é vasta e núa;
Escolhe plantas a Medéa escrava,
Banhando o rosto negro à luz da lua.

[...]

Porque tanta vingança?.. A feiticeira,
Rindo na barca da escravidão perdida,
Levar quizera á natureza inteira
D'esse vinho que estanca a sede à vida.

Porém, silencio! Eil-a, eil-a que torna...
Uma velha... a infancia... ai! pobresinhas!
Do seio um philtro arranca, ao labio entorna
D'alvorada da dôr - das criancinhas.

Depois, sumiu-se; entrou n'esse aposento
Dos captivos do eito, ó sina horrenda!
Da justiça de Deus o algoz cruento,
- A negra feiticeira da fazenda!

(MORAES FILHO, 1881, p. 129-131)

Em *Um defeito de cor*, Kehinde descreve a mãe escravizada que mata os seus filhos de forma fragmentada: as roupas rasgadas, os ossos proeminentes, os poucos dentes, os pés deformados, os trapos sujos, as maçãs do rosto comparadas a cotovelos, os olhos no fundo de duas covas. São fragmentações de alguém não nomeada, que teve a sua humanidade e a sua maternidade negadas pelo colonizador, e que presencia os seus próprios filhos sendo tratados como mercadorias. Após a morte dos filhos, o seu estado abobado revela, aos olhos de Kehinde, arrependimento, porque essa mãe não é destituída de sentimentos, como o discurso colonialista inflama. Revela, também, raiva, raiva de um deus que não permitiu o seu próprio suicídio e assim impediu um retorno espiritual com seus filhos.

Em território brasileiro, o primeiro lócus de violência rememorado pela protagonista é “o mercado” (GONÇALVES, 2019, p. 67): “o espaço era grande e arejado, aberto para a rua com três enormes portas em forma de arcos que tomavam quase toda a parede da frente” (GONÇALVES, 2019, p. 67). O espaço adquire, assim, uma descrição de magnitude, que logo é contrastada com a forma que os escravizados são recebidos: “[o branco que parecia ser dono daquele local] apalpou nossas carnes, alisou nossas peles e provou o gosto deixado no dedo, abriu nossas bocas e olhou os dentes, e, por fim, fez sinais de aprovação” (GONÇALVES, 2019, p. 67). A animalização é ressaltada; Kehinde sente-se vista de forma fragmentada, carnes, peles, bocas, dentes. O caráter recebido de mercadoria é diretamente referido no subtítulo “A venda” (GONÇALVES, 2019, p. 70).

No espaço da senzala, distanciando-se da historiografia tradicional, que nos remete aos escravizados de forma genérica, a narradora particulariza suas experiências e opressões sob o sistema escravista. Kehinde relata o estupro sofrido, remetendo ao discurso proferido pelo sinhô José Carlos: “a virgindade das pretas que ele comprava pertencia a ele” (GONÇALVES, 2019, p. 170), revelando que sob a ordem escravista o corpo da escravizada é de propriedade do senhor. Ao descrever a cena de estupro, Kehinde tece a seguinte associação: “[...] os movimentos do membro dele dentro da minha racha, que mais pareciam chibatadas” (GONÇALVES, 2019, p. 171). A escolha vocabular fortifica a violência, além de desconstruir uma possível visão romântica que possa permear, no imaginário coletivo, a relação entre senhores de engenho e escravizadas.

Cabe destacar que, em *Um defeito de cor*, não apenas o corpo das mulheres escravizadas são de propriedade do sinhô, mas o corpo de homens escravizados também são violados. Devido à tentativa de evitar que Kehinde fosse estuprada, o escravizado Lourenço, à época noivo de Kehinde, é estuproado e castrado:

Eu olhava aquilo e não conseguia acreditar que estava acontecendo de verdade, que o Lourenço, o meu Lourenço, o meu noivo, também tinha as entranhas rasgadas pelo membro do nosso dono, que parecia sentir mais prazer à medida que nos causava dor. O monstro se acabou novamente dentro do Lourenço, uivando e dizendo que aquilo era para terminar com a macheza dele, e que o remédio para a rebeldia ainda seria dado, que ele não pensasse que tudo terminava ali. O sinhô José Carlos então se vestiu e gritou para o Cipriano, perguntando se o castrador de porcos já tinha chegado. O Cipriano respondeu que sim, que já estava tudo preparado. Um velho que eu nunca tinha visto na ilha, que talvez fosse da capital, entrou carregando uma faca com a lâmina muito vermelha, como se tivesse acabado de ser forjada, virou o Lourenço de frente, pediu que dois homens do Cipriano o segurassem e cortou fora o membro dele. Eu olhava e via tudo como num sonho. Se o sentido da visão não era o mais confiável, os que captavam os sons e os cheiros eram, e durante muito tempo a lembrança que tive do Lourenço foi a de um grito abafado e agoniado, seguido de um chiado e o cheiro de carne queimada. (GONÇALVES, 2019, p. 172).

Ao destacar que o Lourenço era o seu Lourenço e, reforça, o seu noivo, Kehinde contraria a visão da sociedade escravista na qual os escravizados são ausentes de afeto. Além disso, ao utilizar o vocativo “monstro” para referir-se ao sinhô, a protagonista inverte o plano da animalidade, associado aos escravizados sob a ótica do colonizador. O monstruoso, sob a voz de Kehinde, deixa de ser definido a partir de aspectos biologizantes, como arquiteta o discurso civilizador ocidental, e passa a ser definido a partir das próprias ações do sujeito. A demarcação ocidental da fronteira entre civilização e barbárie sofre o seu abalo. Ao mesmo tempo, a protagonista denuncia as violências infligidas aos escravizados e o próprio sistema escravocrata. A figura do castrador de porcos reforça essa violência.

A violência do sistema colonial não se restringia às atitudes do sinhô, conforme Kehinde deixa entrever em suas reminiscências. Após receber a notícia, por parte do capataz Eufrásio, de que a escravizada Verenciana estaria grávida e supostamente do sinhô José Carlos, a sinhá Ana Felipa arranca o globo ocular da escravizada:

Mandou que os homens segurassem a Verenciana com toda a força, arrancou o lenço da cabeça dela, agarrou firme nos cabelos e enfiou a faca perto de um dos olhos. Enquanto o sangue espirrava longe, a sinhá dizia que olhos daquela cor esverdeados, não combinavam com preto, e fazia a faca rasgar a carne até contornar por completo o olho, quando então enfiou os dedos por dentro do corte, agarrou a bola que formava o olho e puxou, deixando um buraco no lugar. (GONÇALVES, 2019, p. 106).

Posteriormente, conforme relato de Kehinde, a sinhá ordenou aos escravizados da senzala pequena que no desjejum do marido fosse acrescentado um dos olhos de Verenciana ao pote de geleia vermelha. Tal cena descrita dialoga com o relato do sociólogo Gilberto Freyre: “Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco”

(FREYRE, 2003, p. 421). A atitude da sinhá, ao arrancar os olhos de Verenciana, coaduna-se com o imaginário de lascívia da mulher negra. Arrancando os seus olhos subentende-se que o olhar do desejo é arrancado também.

Outro estereótipo que faz-se presente no imaginário brasileiro, e que Ana Maria Gonçalves indiretamente dialoga em *Um defeito de cor*, é o da mãe-preta que acalenta a criança branca. O antropólogo francês Pierre Verger (1977, p. 9 *apud* NASCIMENTO, 2016, p. 67) declara:

especialmente durante o período da escravidão, raramente se poderia encontrar uma criança branca que não tivesse sido criada por uma ama negra, que a amamentava, ninava-a para dormir em seus braços ou na rede, e ensinava a ela as primeiras palavras em português estropiado. Indubitavelmente a criança aprendia a falar, mais frequentemente, com a ama ou com a criada-de-quarto, do que com os próprios pais.

Conforme expressa Roncador (2008, p. 131)³², "o mito da mãe-preta [no campo literário] torna-se um tropo privilegiado de nostalgia - nesse caso, a expressão saudosa pelo legado cultural do patriarcado". Tal mito, ao veicular o afeto entre a mãe negra e o menino branco, carrega a utopia de harmonia interracial brasileira. Além de ocultar tensões raciais, o estereótipo oculta também a "crueldade da prática da maternidade transferida" (RONCADOR, 2008, p. 148), dada a castração do direito de ser mãe e de cuidar de seus próprios filhos.

Consoante Telles (2018, p. 99), "personagens recorrentes em pinturas, na literatura de ficção e de memórias, as amas de leite foram representadas como símbolos do carinho e devoção a seus senhores no interior de uma escravidão doméstica, idealmente doce e benevolente". Vejamos, a seguir, uma dessas pinturas que retratam o imaginário da época, tão em voga ainda hoje:

³² A teórica faz referência aos escritores José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, José Américo de Almeida, Augusto dos Anjos, Joaquim Nabuco, Cassiano Ricardo, Raul Bopp, Manuel Bandeira e Jorge de Lima.



Figura 2 - *Nhozinho no colo da mucama* (s.d.), de autoria desconhecida

A escritora Conceição Evaristo (2005, p. 202-203) denuncia o apagamento da representação literária da mulher negra como mãe de seus filhos: “quanto à mãe-preta, aquela que causa comiseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus, mata-se no discurso literário a sua prole, ou melhor, na ficção elas surgem como mulheres infecundas e portanto perigosas”. Evaristo acrescenta que, rompendo com essa invisibilização, emerge a produção literária de escritoras negras.

Em *Um defeito de cor*, Gonçalves esfacela a imagem da mãe preta subserviente que acalenta a criança branca. O rompimento com o estereótipo reflete-se nos sucessivos abortos sofridos pela sinhá Ana Felipa, que não consegue gerar uma criança apesar das diversas tentativas. Kehinde, por outro lado, dá à luz a quatro filhos: Banjokô, Omotunde, João e Maria Clara. O nascimento de Banjokô, o seu primeiro filho, fruto do estupro cometido pelo sinhô José Carlos, ocorre logo depois que a sinhá fica viúva. A protagonista relata a aproximação de Ana Felipa com o seu filho, dessa vez não apenas esfacelando o imaginário da mãe preta, mas deslocando-o:

Quando voltei a ajudar a Esméria, a sinhá às vezes chegava na porta da cozinha com a desculpa de perguntar alguma coisa ou dar uma ordem, e ficava longos minutos olhando para o Banjokô deitado sobre uma esteira de palha trançada pelo Sebastião. Depois, com a justificativa de que ele poderia atrapalhar nosso serviço, começou a pedir à Antônia que o levasse para o quarto dela, onde fechava a porta e dizia que precisava descansar, que não queria ser incomodada. Esquecendo-se disso, a Antônia uma vez entrou no quarto e a viu sentada na poltrona com ele no colo. A poltrona ficava de costas para a porta, mas ela teve quase certeza de que a sinhá estava tentando dar o peito a ele, que resmungava baixinho e se calava quando ela começava a cantar. (GONÇALVES, 2019, p. 191)

Observamos, assim, a construção da sinhá que anseia corresponder às idealizações ocidentais para a mulher branca. Por outro lado, essa correspondência é interdita dada a impossibilidade de gestar e de amamentar. Com isso, Gonçalves confronta um imaginário estereotipado, e realiza uma inversão no plano semântico, ao delinear a mulher branca que tenta amamentar o filho da escravizada.

Embora Kehinde não exerça na narrativa um papel da “mãe-preta” que nina os da casa grande, a memória traumática inscreve-se, pois a sinhá, no intuito de aproximar-se de Banjokô, utiliza de algumas estratégias para interditar o vínculo entre a protagonista e o seu filho. A primeira delas foi alugar Kehinde a um casal de ingleses, limitando o contato com o filho aos domingos. A segunda foi colocá-la como escrava de ganho. Essas estratégias inseridas na narrativa acentuam o (não) status que a protagonista e os escravizados recebiam, de mera mercadoria.

Devido às condições que são fornecidas ao seu primogênito Banjokô, a protagonista começa a visualizar a relação próxima entre a sinhá e o seu filho como algo positivo para ele:

Era ela quem ficava o tempo todo com ele, quem se importava com o que tinha comido, quem brincava e educava, e, na situação em que eu estava, era mesmo a melhor opção para o menino. A pele dele não tinha escurecido muito, e, com o cabelo aparado baixo e vestido à moda dos brancos, meu filho bem que passava por um mulato claro, igual a tantos que eram respeitados na cidade. (GONÇALVES, 2019, p. 267).

A interdição do afeto entre mãe e filho, arquitetada pelo colonizador, faz com que Kehinde interiorize uma superioridade dos cuidados direcionados pela sinhá a Banjokô. Ao mesmo tempo, a protagonista imprime a percepção de que a relação da sinhá com o seu filho é amparada tanto pela situação imposta a si quanto pela aparência de Banjokô que poderia dialogar com o ideal brasileiro de branqueamento. Esse ideal é retratado, de forma alegórica, em 1895 pelo pintor espanhol Modesto Brocos, radicado no Rio de Janeiro desde 1872:



Figura 3 - *A redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos y Gomez

Na figura, há a representação de três gerações: à esquerda, a avó; ao centro, a filha e o neto. À direita, possivelmente, o suposto genro, branco. Essas três gerações são representadas a partir de diferentes gradações de cor de pele. A avó, com as mãos e a face direcionadas para cima, surge em expressão de agradecimento aos céus, sendo observada por seu suposto neto, branco. Para Nascimento (2016, p. 84), “o processo de miscigenação, fundamentado na exploração sexual da mulher negra, foi erguido como um fenômeno de puro e simples genocídio. [...]. Com o crescimento da população mulata, a raça negra iria desaparecendo sob a coação do progressivo clareamento [...]”. A mestiçagem surge, assim, como símbolo de uma identidade brasileira (MUNANGA, 2019), fundamentada no mito da integração e da harmonia social, sob modelo assimilacionista.

Sob a voz narrativa de Kehinde, Banjokô, fruto do estupro da mulher negra escravizada pelo sinhô branco, ao passar-se por mulato claro, poderia ascender socialmente. A pele não muito escura, o cuidado em manter o cabelo aparado, as vestes semelhantes às utilizadas pelos brancos, cuidadosamente escolhidas pela sinhá. Todos esses signos imprimiam respeito ante a sociedade escravista, conforme subentende-se a partir da relação construída pela narradora. Esse suposto branqueamento possibilitava a aproximação de seu filho com a sinhá e, em consequência, o distanciamento da mãe.

Se, por um lado, o afeto interdito pelo colonizador imprime memórias traumáticas no narrar de Kehinde, por outro lado o afeto alimentado a contrapelo, lembrado pela protagonista, configura-se em memórias de resistência.

2.3 SOB O SOM DOS TAMBORES: MEMÓRIAS DE RESISTÊNCIA

A imagem do som dos tambores, utilizada no nomear desta seção, não é tão frequente na narrativa quanto a imagem dos riosinhos de sangue, associada às memórias traumáticas na seção anterior. Porém o som dos tambores também está presente nas reminiscências de Kehinde, especialmente ao referir-se às oferendas aos orixás: “todos estavam alegres e cantavam e dançavam para seus orixás, com os tambores batendo ora para um, ora para outro. [...] Fiquei de longe admirando e sentindo enorme paz, e foi com extrema alegria que entrei na roda quando ouvi o toque para Oxum” (GONÇALVES, 2019, p. 578).

Na Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana (LOPES, 2011, p. 662), para o verbete tambor consta a seguinte significação:

nome genérico de todo instrumento de percussão membranófono. A música africana, na origem e na Diáspora, compreende enorme variedade de tambores, e em geral seus nomes se estendem às danças que geram e acompanham; por exemplo: *bamboula*, carimbó, conga, tumba etc. Quando usados ritualisticamente, tornam-se sagrados, já que o som que emitem é portador de energia vital, de axé, servindo como veículo de contato entre o mundo dos vivos e o das entidades sobrenaturais.

O toque do tambor adquire, assim, um significado para além do material. Transmitir a energia do axé constitui transmissão de comunidade de afeto. Para a cosmopercepção iorubá, o “axé é a autoridade emanada de uma vontade coletiva, do consenso atingido por uma comunidade” (SODRÉ, 2019, p. 89), distanciando-se da ideia de poder no Ocidente, que implica em subordinação. O axé não envolve forças assimétricas, mas princípio de interação. Por isso que, sob o som dos tambores, Kehinde realça que a alegria e a cantoria eram compartilhadas por todos. Em outro momento de oferenda, a protagonista destaca a simbologia da “roda formada por todos” (GONÇALVES, 2019, p. 677). A roda sugere o movimento cíclico, com interpenetração entre a ordem dos vivos e dos mortos, que constituem em conjunto um universo.

Por isso que a força da palavra também é resistência, também carrega axé. A avó é ponto de partida na narração de Kehinde, ocupa o papel de primeira contadora de histórias em sua memória viva: “a minha avó nasceu em Abomé, a capital do reino de Daomé, ou Dan-home, onde o rei governava da casa assentada sobre as entranhas de Dan. Ela dizia que esta é uma

história muito antiga, do tempo em que os homens ainda respeitavam as árvores [...]” (GONÇALVES, 2019, p. 20). Dúrójaiyé, a sua avó, aproxima-se dos tradicionalistas, “os grandes depositários da herança oral” (BÁ, 2010, p. 174), os que preservam “a ligação entre o homem e a Palavra” (BÁ, 2010, p. 168), posto que a Palavra conserva e destrói. Kehinde valoriza a transmissão das palavras de sua avó, a sua ancestral, e cada Palavra é herança. Em sua palavra, a avó de Kehinde, por sua vez, dotada de “memória prodigiosa” (BÁ, 2010, p. 175), conserva e transmite o seu patrimônio. Ao falar sobre o início do império do povo iorubá, erguido sobre a barriga de Dan, Dúrójaiyé combate as ideias colonialistas.

Após Kehinde e Taiwo serem capturadas pelos brancos colonizadores, a avó insiste em ir junto, prevendo a necessidade de resguardar a palavra sagrada, sendo Kehinde uma depositária de sua herança e assumindo ela mesma, posteriormente, a transmissão oral. Kehinde não põe em dúvida a verdade das palavras de sua avó, uma vez que a mentira é interdita a quem transmite a palavra, e os anciãos “velam zelosamente pela autenticidade daquilo que transmitem” (BÁ, 2010, p. 181). De forma significativa, Kehinde, por sua vez, irá transmitir esse conhecimento ao final de sua vida.

Outra personagem envolvida com a transmissão da palavra é a Nega Florinda, embora se aproxime mais do que Hampaté-Bá denomina de trovadores, “contadores de história e animadores públicos”, uma vez que “a tradição lhes concede o direito de travestir [a verdade] ou de embelezar os fatos” (BÁ, 2010, p. 178). Por outro lado, embora as histórias contadas por Nega Florinda tenham pequenas diferenças aos ouvidos de Kehinde em relação às histórias contadas por sua avó, é possível lermos essa mudança como estratégia de resistência, pois Nega Florinda transmite as narrativas tradicionais não em solo africano, mas na presença também do colonizador. A personagem realiza o que Bá denomina de “pôr na palha”, ou seja, improvisar algo na história quando não é possível dizer a verdade diante do poder colonial (BÁ, 2010, p. 183):

Era a história do teiú e da tartaruga, que viviam em um lugar onde há muito tempo não chovia, fazendo com que todos passassem fome. Para sobreviver, o teiú se arriscava para roubar o inhame que crescia dentro de uma rocha mágica vigiada por um homem muito bravo, e foi enganado pela fada da cabeça pelada. Mas no final deu tudo certo e a fada foi punida, apanhando muito do dono da roça, que quebrou seu casco em vários lugares. Arrependida, a fada recebeu ajuda da barata, que coseu o casco e o deixou daquele jeito, com as marcas da rachadura. 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, 2019, p. 82).

Ao assumir o final “verdadeiro” como o final que lhe foi transmitido por sua ancestral, fica subentendido que a protagonista percebe a história do colonizador como mentirosa. Ao

mesmo tempo, atribui à Nega Florinda o conhecimento acerca do final verdadeiro e à sinhá o desconhecimento. Kehinde também enxerga em Nega Florinda a transmissão da herança ancestral, ao compará-la a egunguns³³, e ressaltar o seu tempo de vida: “era muito velha e parecia saber todas as histórias do mundo, desde que o mundo era mundo, como ela mesma dizia” (GONÇALVES, 2019, p. 81).

A Agontimé, apresentada a Kehinde pela Nega Florinda, representa na narrativa outra personagem que exerce um papel ancestral para a protagonista, relacionado à transmissão da tradição oral, fazendo-a, inclusive, se conectar com a sua avó:

Quando ela começou a falar, assim que também se sentou em uma esteira diante de nós, foi como se sumisse, como se fosse feita só de palavras, como se conseguisse se esconder por trás do sentido das palavras, fazendo com que elas tivessem uma força e uma presença muito maiores do que qualquer pessoa que eu tinha conhecido até então pudesse dar a elas. A mulher se apresentou a nós como Maria Mineira Naê e disse que em África tinha outro nome, Agontimé. Foi então que eu percebi que estava frente a frente com a rainha de Abomé, sobre quem muitas vezes tinha ouvido a minha avó falar, realçando a sua bondade com o povo e a dedicação aos voduns. Da história que ouvi em seguida, sou capaz de me lembrar de cada entonação da voz dela, de cada detalhe. (GONÇALVES, 2019, p. 130-131).

Embora tenha se passado décadas entre o tempo enunciado e o tempo de enunciação, Kehinde imprime a lembrança inclusive da entonação das palavras proferidas por Agontimé. São conhecimentos corporizados, o que Santos (2021) denomina de *corazonar*, distanciando-se do racionalismo cartesiano. Se é o corpo que apreende a experiência e a memória, conhecimentos que transmitem ao sujeito empírico algo sobre si permanecem marcados em sua lembrança. Para Santos (2021, p. 149), “[emoções, afetos e sentimentos] são indispensáveis para converter a resistência num imperativo ou num desafio inevitável. O compromisso ativo ocorre sempre em contextos afetivos, emocionais”. Nesse sentido, a construção de laços afetivos, sob a voz de Kehinde, representa resistência.

Esses laços afetivos perpassados sob a transmissão oral são irradiados principalmente pelas personagens mulheres, conforme exposto a partir de Dúrójaiyé, de Nega Florinda e de Agontimé. Sobre isso, Kehinde nos apresenta em seu narrar uma explicação, a partir do ensinamento fornecido pela ialorixá³⁴ Mãezinha:

com palavras muito bem escolhidas e voz tranquila, a Mãezinha parecia receber inspiração especial ao falar de uma força que nós, mulheres, temos à disposição e devemos aprender a usar. Ela contou que, quando o mundo foi criado, Olodumaré, o Deus Supremo, mandou três divindades à terra: Ogum,

³³ Segundo Cacciatore (1977, p.110), egunguns são “espíritos, almas dos mortos ancestrais”.

³⁴ Denomina-se ialorixá a “sacerdotisa dirigente de um candomblé” (CACCIATORE, 1977, p. 143).

o senhor do ferro, Obarixá, o senhor da criação dos homens, e Oduá, a única mulher e a única que não tinha poderes. Por causa disso, Oduá foi se queixar a Olodumaré e recebeu dele o poder do pássaro contido em uma cabaça, o que fez dela uma Iyá Won, a nossa mãe suprema, a mãe de todas as coisas e para toda a eternidade, a que dá continuidade a tudo que existe ou venha a existir. Olodumaré disse a Oduá que, a partir de então, o homem nunca mais poderia fazer nada sem a colaboração da mulher. Com o poder dos pássaros, as mulheres receberam de graça e de nascimento o axé, que é uma energia que os homens têm que cativar. (GONÇALVES, 2019, p. 578).

Para além da transmissão oral, nessa rede de afeto as mulheres também ocupam nas reminiscências da protagonista papel importante, sendo Esméria a primeira pessoa a acolhê-la no espaço violento da senzala: “surgiu então uma terceira [mulher], mais velha e gorda, vestindo saia e blusa sujas de carvão, que me ofereceu um bom pedaço de bolo e um copo de leite. [...]. Enquanto comia, com gosto e fome, ela me olhava com pena e carinho [...]”. A Esméria assume, assim, uma figura de protetora, representando a continuação de vínculos familiares para além dos consaguíneos, conforme Kehinde imprime posteriormente, após a morte da personagem, em subcapítulo intitulado “órfã”: “ela tinha sido importante para mim, como mãe, avó e grande amiga. A Esméria representava tudo isso, tudo o que tinha perdido antes de chegar ao Brasil” (GONÇALVES, 2019, p. 624). Conforme exposto por hooks (2019, p. 105), a construção de lares por mulheres negras, ainda que sejam simples lares como a cabana de escravizados, constitui “espaços de acolhimento e cuidado face à dura e brutal realidade da opressão racista e da dominação machista”. É Esméria quem apresenta à protagonista o espaço da cozinha e, posteriormente, da senzala pequena, e estende uma esteira ao lado da sua para Kehinde dormir.

Na senzala grande, também visualizamos sob a voz da narradora a configuração de espaço de acolhimento por mulheres negras:

Eu não sabia o que fazer ou onde ficar, enquanto, no escuro, todos entravam para as diversas baías, onde cada um já tinha o seu lugar. O Eufrásio pôs um pouco de óleo no lampião e eu pude enxergar a Rosa Mina. Fui até ela e perguntei se podia me indicar um lugar para dormir. Não sei se me reconheceu de imediato, mas disse que eu podia ficar na pequena baía onde, além dela, dormiam mais quatro mulheres, a Ignácia, a Felicidade, a Liberata e a Policarpa. A porta foi trancada assim que entramos, e a Rosa Mina indicou o canto onde ficava a esteira dela, dizendo que ia dividi-la comigo [...]. (GONÇALVES, 2019, p. 113).

Essa rede de solidariedade dialoga com o que Nascimento (2019) denomina de quilombismo. Na defesa de sua sobrevivência e manutenção de sua existência, os negros, em esforço coletivo, buscam erigir “uma sociedade fundada na liberdade, na justiça, na igualdade e no respeito” (NASCIMENTO, 2019, p. 288). Na intenção de conquistar a liberdade, tem-se a fuga em direção ao espaço dos quilombos. Dentre as estratégias de sobrevivência física, a fuga

inscreve-se na narrativa sob a voz de Kehinde. Ainda cativa no engenho, a protagonista presencia uma rebelião na Fazenda Nossa Senhora das Dores, vizinha à do sinhô: “vimos surgir no meio da mata, na direção do outro engenho, alguns grupos de pretos correndo de cães e de tiros, gritando palavras como liberdade, morte aos brancos e justiça.” (GONÇALVES, 2019, p. 143-144). Impulsionados pelos gritos e pela ação dos primeiros insurgentes da fazenda vizinha, alguns escravizados do mesmo engenho de Kehinde buscam a fuga. A protagonista relata que, no primeiro momento, três conseguem escapar das balas: Aprígio, Manuel Tupe e um terceiro desconhecido de Kehinde. Por outro lado, quatro homens ficam ao chão:

não sabíamos se já estavam mortos, pois ninguém estava autorizado a se levantar para cuidar de preto fujão. Olhando para um deles, que tinha tombado perto de mim, o corpo caído de costas e se debatendo, meu peito foi ficando apertado com a visão do riozinho de sangue, ao mesmo tempo em que nascia uma revolta muito grande pela nossa condição. Apesar da pouca idade, acho que foi naquele momento que tomei a 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, 2019, p. 144).

Aqui visualizamos uma tomada de consciência por parte de Kehinde, a compreensão de que a mudança só operaria a partir do coletivo. Dentre os planos alimentados pela protagonista ainda na senzala, estava o de fugir com Lourenço para um quilombo: “comecei a fantasiar a idéia de fugir com o Lourenço e morar em algum quilombo, talvez até como marido e mulher” (GONÇALVES, 2019, p. 154). Em sua fala, Kehinde associa o quilombo com a possibilidade de vivência afetiva, de constituição de família e de morada. Além disso, permeava no imaginário de Lourenço o quilombo associado ao ideal de liberdade e de autossustento voltado para um coletivo: “ele achava que a vida era muito melhor nos quilombos, onde ninguém era dono de nada ou de alguém, tudo era de todos e cada um mandava em si, dividindo o que plantava e colhia e o que produzia com as artes das próprias mãos.” (GONÇALVES, 2019, p. 158). A construção do quilombo destoava, dessa forma, do espaço da senzala, no qual tanto Kehinde quanto Lourenço deveriam obedecer aos mandos de um dono, e tudo o que plantava, colhia e produzia não os pertencia. Assim, os quilombos representam lócus de resistência.

Segundo Abdias Nascimento (2019, p. 281),

A multiplicação dos quilombos faz deles um autêntico movimento amplo e permanente. Dando a impressão de um acidente esporádico no começo, rapidamente se transformou de um imprevisto de emergência em metódica e constante vivência dos descendentes de africanos que se recusavam à submissão, à exploração e à violência do sistema escravista. [...]. Genuínos focos de resistência física e cultural.

Sob a voz da protagonista de *Um defeito de cor*, enxergamos a associação do espaço do quilombo como resistência cultural, “uma passagem secreta para a África” (GONÇALVES, 2019, p. 159). Ao imprimir memórias de resistência em seu fluir narrativo, Kehinde desmistifica a visão do negro escravizado como ser passivo e submisso às agruras da escravidão.

Em esforço de libertação, além da constituição de espaços como os quilombos, nos quais os escravizados recusavam-se à submissão, Kehinde faz referência à sua participação na Revolta dos Malês:

Já estávamos cansados, correndo de um lado para outro havia mais de três horas, ainda longe do destino e sem saber se teríamos forças para chegar até lá. E mesmo se tivéssemos, era bem possível que não houvesse tempo para um descanso antes de seguirmos para o Recôncavo. 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 das vizinhanças. (GONÇALVES, 2019, p. 528-529)

A descrição da cena ressalta a força coletiva do levante, buscando ruptura com a ordem colonial. Ao mesmo tempo, faz-se ler a discrepância entre colonizados, correndo e com armas de fogo sem munição, e colonizadores, com seus cavalos, quartéis e amparo balístico. Embora evidenciada a desigualdade, entre os colonizados havia esperança e certeza de luta.

Consoante Carneiro (2005, p. 150),

se, como afirma Foucault, a todo poder opõe-se resistência, essa se dará em primeiro lugar em estratégias de sobrevivência física, posto que o anjo da morte do biopoder³⁵ impõe, para a racialidade dominada, o manter-se vivo como o primeiro ato de resistência. Portanto, ao permanecer vivo, seguem-se os desafios de manutenção da saúde física, de preservação da capacidade cognitiva e por fim o de compreender e desenvolver a crítica aos processos de exclusão racial e, finalmente, encontrar e apontar os caminhos de emancipação individual e coletiva. Poucos são capazes de completar a totalidade desse percurso ou de percorrer essa difícil trajetória: de sobreviver fisicamente, libertar a razão sequestrada e estabelecer a ruptura com a condição de refém dos discursos da dominação racial.

³⁵ O conceito de biopoder elaborado por Foucault (1976) compreende duas dimensões articuladas: uma individualizante e a outra coletiva (a biopolítica), e determina a regulamentação do corpo, implicado nisso o gerenciamento da vida.

Em *Um defeito de cor*, a protagonista utiliza de inúmeras estratégias de sobrevivência física, desde o interior do tumbeiro para se salvar de doenças. Manter-se viva consistiu, assim, em ato inicial de resistência. No espaço da senzala foi preciso preservar a sua saúde física, o que foi alcançado muitas vezes com a assistência de outros escravizados, como a Esméria que lhe fornecia comida. Atuando na preservação de sua capacidade cognitiva, Kehinde aproxima-se de Nega Florinda, de Agontimé, de Mãezinha, de Mãe Assunta e de outras personagens envolvidas na transmissão dos saberes orais africanos. Além disso, ciente da importância de aprender a ler e de aprender a língua portuguesa em solo colonizador, frequenta as aulas do muçurumim Fatumbi, contratado para ensinar a sinhazinha no espaço da casa-grande. A compreensão e o desenvolvimento da crítica aos processos de exclusão racial emergem desde cedo, em especial no convívio com outros escravizados na senzala grande, dada a violência direcionada contra si e contra os de seu convívio. Esse processo implica em caminhos de emancipação, a exemplo da participação na Revolta dos Malês, conforme já referido. Todo esse caminho memorialístico sob a voz de Kehinde a direciona para um movimento de reconciliação.

2.4 MEMÓRIA E RECONCILIAÇÃO

Em *Um defeito de cor*, depreendemos uma forte interpenetração entre passado e presente. Já ao final de sua narração, Kehinde declara ao seu filho, ouvinte ausente:

Você deu alguma importância quando contei que o Maboke, aquele tata kisaba³⁶ que alugava um cômodo na casa da dona Balbiana, disse que os espíritos dos mortos perseguem seus assassinos, atrapalhando a vida deles por todo o sempre ou até que seja feito um trabalho de limpeza? Se você disser que sim, reconheço que minha culpa é maior do que eu imaginava, pois não me importei. Não pensei que aquele homem que tinha tentado me assaltar na estrada para o sítio onde morávamos em São Salvador estivesse incluído nesse tipo de espírito. Isto é, nunca me vi como uma assassina, apenas como uma pessoa se defendendo de outra. [...]. [o Maboke] teve uma visão comigo, quando ficou sabendo de tudo que tinha acontecido e do quanto aquele espírito já tinha me prejudicado. Ainda continua prejudicando, mas sei que logo vamos acertar as nossas contas. Vou procurar por ele no Orum, pois acho que a minha culpa por ter tirado a vida dele já foi expiada há muito tempo. E ele ainda prejudicou você, te afastando de mim, dificultando a sua vida por causa das decisões erradas que eu tomava, às vezes até sem saber por quê. Será que isso explica nossos desencontros? (GONÇALVES, 2019, p. 947).

Ao refletir sobre os desencontros que a impossibilitaram de reencontrar Omotunde, a protagonista apresenta uma possível motivação para os entraves advindos, fruto de um fato ocorrido em seu passado há cerca de seis décadas antes do momento de enunciação e narrado

³⁶ Conforme Gonçalves (2019, p. 690), “Tata kisaba: colhedor de folhas, curandeiro”.

em subcapítulo intitulado “Caminho interrompido” (GONÇALVES, 2019, p. 444). Essa interrupção acaba por revelar ao leitor uma ambiguidade. À época, retornando para casa, Kehinde tem o seu caminho interrompido por dois homens que a assaltam, e a protagonista acaba matando um deles com uma faca que trazia a tiracolo. Ao final de suas reminiscências, Kehinde anuncia que o caminho foi interrompido também de outra forma, a partir do espírito do morto. O fato fortalece o vínculo entre ayê-terra e orum-céu, bem como passado e presente não fronteiriços, transmitindo a ideia de tempo cíclico.

De forma significativa, o oroboro da serpente que morde a sua própria cauda é recorrente ao longo da narrativa. Consoante Chevalier e Gheerbrant (2020), o oroboro, ou seja, essa imagem da serpente fechando-se sobre si e mordendo a sua cauda, simbolicamente faz remissão a um ciclo de evolução, marcado por movimento, continuidade, autofecundação e eterno retorno. Para Bachelard (2003, p. 215), “a serpente que morde a cauda não é um fio enrolado, um simples anel de carne, é a *dialética material* da vida e da morte [...]”. Sob essa dialética, inscrevem-se os fluxos memorialísticos.

O retorno operado por Kehinde já ao fim de sua vida, a partir do resgate do vivido, possibilita a busca de um sentido para a sua existência. Sobre a travessia empreendida em último esforço na busca de seu filho, Kehinde declara:

eu tinha certeza de que precisava vir, precisava te contar tudo que estou contando agora. Se vai chegar às suas mãos, também não sei, mas me lembro muito da história que foi vivida pelo pai do Kuanza, guardada pelo filho e escrita por mim, para depois sumir no meio da travessia desse mar. Se alguém vai contá-la a alguém qualquer dia desses eu não sei, mas fiz o que tinha que ser feito (GONÇALVES, 2019, p. 945).

Observamos que a memória inscrita pela protagonista assume uma força de testamento, sua última manifestação em vida, de transmissão de legado ao seu filho ausente. Imprime-se aí a dialética do oroboro, da vida e morte. Perseguida pelo trauma da ausência do filho, a busca por ele é ao mesmo tempo uma tentativa de estabelecer contato consigo mesma. Em tom confessional, o seu corpo-memória imprime uma justificação diante do aparente abandono do filho: “para que você saiba de tudo que fiz na esperança de te encontrar, meu pequeno Omotunde” (GONÇALVES, 2019, p. 406).

Associado à angústia de não ter construído uma memória em comum com o seu filho, em virtude da separação forçada, Kehinde intenta preencher lacunas e responder a perguntas não proferidas por Omotunde, porém imaginadas:

Será que você gosta de ler? O que será que você gosta de comer? Será que encontrou uma boa esposa? Teve filhos? Quantas? 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, 2019, p. 662).

Além da homenagem ao seu filho, suas memórias demarcam um legado da resistência do sujeito da diáspora negra. Consoante Walter (2011, p. 18),

A memória – compreendida como complexo processo de memorização e esquecimento que caracteriza a relação entre as experiências pessoais e as histórias compartilhadas de comunidades e seus modos de transmissão – é a transportadora da identidade diaspórica. Não existe diáspora sem memória: esquecer as conexões translocais diaspóricas significaria a última dispersão da identidade diaspórica. [...] a memória mais do que o território é a base da formação identitária em culturas diaspóricas como a dos afrodescendentes [...].

Assim, em busca da construção de si, a protagonista volta-se para uma memória coletiva. Os fluxos memorialísticos possibilitam uma recomposição, tanto dos traumas quanto das resistências. bell hooks (2019, p. 99) fala que a memória “pode servir de catalisador para a autorrecuperação”. A teórica faz remissão ao romance *Praisesong for the Widow* (1983), da escritora estadunidense Paule Marshall, no qual a protagonista Avey, ao rememorar sua trajetória, realiza uma reconexão com suas tradições culturais após décadas de distanciamento de sua ancestralidade e de obcecação pelo capitalismo. Em aproximação, no romance de Ana Maria Gonçalves, Kehinde empreende um movimento de retorno ao mesmo tempo em que emerge os conflitos identitários que a assolam, perdendo-se ao longo de sua narração.

Conforme abordado por Walter (2008, s/p),

Nomear de forma imprópria é um meio primário de gerar dissonância cognitiva. Definições externas impostas forçadamente sobre uma episteme cultural geram dissonância identitária. Desde o início de sua diásporização nas terras americanas, o africano/afro-descendente tinha e continua tendo que lidar com estas dissonâncias enquanto resultado de um conjunto de violências corporais, mentais e epistêmicas. O motivo de voltar ao passado é que no negreiro, na plantação e em outros lugares do sistema escravocrata originou a produção de epistemologias que violentaram os corpos, as mentes, as experiências e culturas africanas/afro-descendentes. Desta forma, o resgate de eventos e pessoas do passado na literatura afro-descendente das Américas deve ser visto enquanto quilombismo cultural que tenta estabelecer uma consonância cognitiva e identitária mediante a transformação da “não-história” esquizofrênica em memória coletiva sedimentada que explica as trilhas do passado que levam ao presente.

Na direção de um quilombismo cultural, o navio como espaço de enunciação dialoga com o desejo de renascer por sua reconfiguração simbólica, contrastando com o tumbeiro que aprisionou Kehinde ainda em sua infância. O navio como lócus ao final de sua vida representa ímpeto de reconstrução, no desejo e na realização de inscrever o seu legado, o que o distancia do tumbeiro surgido no início de sua vida, que pretendia o seu apagamento e destruição. Dessa forma, a memória introduz um meio de cura, rompendo com a máscara de silenciamento.

Sobre a máscara de silenciamento, Kilomba (2019, p. 33) afirma: “sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura”. Oprimir a boca e impedir a enunciação do escravizado consiste em projeto colonialista, no qual o colonizador não está disposto a ouvir o que o sujeito colonial tem a falar: segredos que, se não revelados, serão mantidos distantes da consciência do sujeito branco. A invisibilidade de uma história a contrapelo, e de memórias a contrapelo, sustenta a invisibilidade do colonizado. Kehinde, em sua narrativa, rompe a máscara de silenciamento, ao escutar vozes oprimidas, ao construir espaços de enunciação para articulação de histórias sob a ordem colonialista, ao lançar a sua própria voz em alto mar, ao falar em seu próprio nome.

Conforme nos aponta Ricoeur (2007, p. 370-371):

No caminho que passa pela morte do outro - outra figura do desvio -, aprendemos sucessivamente duas coisas: a perda e o luto. Quanto à perda, a separação como ruptura da comunicação - o morto, aquele que não mais responde - constitui uma verdadeira amputação do si mesmo, na medida em que a relação com o desaparecido faz parte integrante da identidade própria. A perda do outro é, de certa forma, perda de si mesmo [...]. A etapa seguinte é a do luto [...]. No final do movimento de interiorização do objeto de amor perdido para sempre, delineia-se a reconciliação com a perda, no que consiste, precisamente, o trabalho do luto.

Em *Um defeito de cor*, a amputação de si, presença-ausência marcada em Kehinde com o sentimento de estar à deriva, reflete o desaparecimento de Omotunde, do qual não pôde despedir-se à época, e a perda de tantas pessoas próximas como a sua irmã Taiwo. Entendemos que a comunicação com seus mortos/desaparecidos se constrói de forma paulatina, o corpo-memória possibilita crescente interiorização dos sentimentos advindos com a separação física, promovendo espaço-voz de reaproximação com os outros e consigo. O seu pretenso destinatário, Omotunde, carrega um coletivo. Nesse movimento de entranhar-se em suas memórias, a serem articuladas para esse destinatário, individual e coletivo, Kehinde reconcilia-se com a perda, tanto com a perda física do outro, representado pelo filho, pelas irmã e avó, e por tantos outros de seu vínculo; quanto com a perda de um sistema simbólico de identificação que é deturpado sob discurso colonizador. Ao ir em busca dos rastros e inscrevê-los como

legado a Omotunde, a protagonista busca a continuidade, rompendo com a ideia de fim na morte física. A palavra envolve cura psicológica ao possibilitar o resgate de seu trajeto, com todos os conflitos advindos.

Da mesma forma que os fluxos memorialísticos transpõem o plano individual ao resgatarem outros rios interseccionados consigo, os fluxos identitários de Kehinde, conforme analisados em capítulo subsequente, também implicam jogos de troca e de (re)pertencimentos, reconfigurados à medida em que suas reminiscências são trazidas à tona.

3 FLUXOS IDENTITÁRIOS

Desenho em mim meu Atlântico.

(GUIMARÃES, 2020, p. 25)

Neste capítulo analisamos a construção das dinâmicas identitárias perpassadas por Kehinde em *Um defeito de cor*. Para isso, focamos na assunção de nome(s), de nacionalidade(s), de saber(es) e de posicionamento(s) aparentemente conflituosos ao longo de seu fluir narrativo. Como reflexo de sua experiência diaspórica, no romance *Um defeito de cor*, a protagonista Kehinde/Luísa constrói sua identidade de forma múltipla, recusando os modelos simbólicos lidos como dominantes do poder colonial e/ou aproximando-se deles, em movência que não se finda.

3.1 MOVÊNCIA IDENTITÁRIA

O pesquisador Stuart Hall (2013, p. 29) afirma: “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas”, e realiza o seguinte questionamento:

Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que a “identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como podemos “pensar” as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura? (HALL, 2013, p. 30).

Ao pôr o conceito de identidade unificada sob rasura, Hall (2014) emerge em seu diálogo o descentramento do sujeito, que se identifica (ou não) com as diversas práticas discursivas em processo de movência. Segundo o pesquisador, as identidades estão “constantemente em processo de mudança e transformação”, uma vez que são “construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (HALL, 2014, p. 108). Diacronicamente, as identidades modificam-se. Além disso, mobilizam-se consoante a diversidade dos contextos sincrônicos.

Em suas lembranças, Kehinde expressa que, ainda no interior do túmulo, ao vislumbrar a beleza da Ilha dos Frades, local em que o navio aportou, teve “vontade de nascer de novo naquele lugar [...]. Nascer de novo e deixar na vida passada o riuinho de sangue do Kokumo e da minha mãe, os meus olhos nos olhos cegos da Taiwo, o sono da minha avó” (GONÇALVES, 2019, p. 62). O desejo de um novo nascimento dialoga com o desejo de experiências outras em novo território, e ao mesmo tempo com o desejo de se desvencilhar de eventos traumáticos. Porém, essa vontade não se expressa de forma desvinculada dos seus contatos anteriores, uma vez que, associado ao desejo do novo nascimento, a protagonista

imprime um segundo: “[...] ter comigo os amigos de Uidá” (GONÇALVES, 2019, p. 62). Há a percepção de uma recriação identitária conforme novas experiências são articuladas, e simultaneamente há um movimento de retorno para as pessoas que fisicamente ficaram em outro lócus de vivência. O olhar de Kehinde, sujeito diaspórico descentrado³⁷, parte de um espaço intersticial, em alto mar. Se, por um lado, a desterritorialização implica em perda, distanciamento de seus amigos e de seus familiares, por outro lado, implica em potência de um novo nascimento.

Aproximando-se desse movimento analítico, Paul Gilroy (2012) questiona o vínculo construído entre as fronteiras dos estados-nações e as fronteiras de identidades pretensamente homogêneas. Propondo o que denomina de “Atlântico negro”, Gilroy utiliza a imagem do navio, “sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” (GILROY, 2012, p. 38), associando-o à dinâmica das identidades negras no Atlântico. Contesta, assim, a construção de identidades mutuamente exclusivas, apontando a dupla consciência, manifestada nos escritos de Du Bois, como importante característica vinculada à diáspora negra.

O historiador norte-americano Du Bois, em *As almas do povo negro* (2021), traz à tona a sensação do que denomina consciência dual:

essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade - é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio.” (DU BOIS, 2021, p. 23).

Em *Um defeito de cor*, a protagonista revela: “a pior de todas as sensações, mesmo não sabendo direito o que significava, era a de ser um navio perdido no mar [...]” (GONÇALVES, 2019, p. 61). A sensação de ser um navio perdido coaduna-se com a sensação de desenraizamento de sua terra, de seu local de origem. O deslocamento forçado exige, assim, reinvenções identitárias. Não à toa, o seu lócus de enunciação é no interior de um navio, em movimento ao longo do oceano Atlântico. Se por um lado podemos associá-lo à ideia de sujeito à deriva, sem raízes fixas e totalitárias que impliquem na construção de identidade coesa, por outro lado a profundidade do oceano dialoga com a profundidade da construção da própria protagonista.

³⁷ Baseando-nos em Hall (2019), o sujeito descentrado se afasta da ideia de sujeito unificado em identidade estável, ou seja, da concepção de identidade vinculada ao sujeito centrado do Iluminismo. Assim, a “perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 2019, p. 10). O processo diaspórico reforça o deslocamento e/ou fragmentação do sujeito, uma vez que encontra-se em diálogo com quadros de referência múltiplos, resultando no descentramento/desestabilização de identidade fixa.

Ao vislumbrar sua imagem no espelho pela primeira vez, Kehinde afirma:

Eu sabia que tinha a pele escura e o cabelo duro e escuro, mas me imaginava parecida com a sinhazinha. Quando abri os olhos, não percebi de imediato que era a minha imagem [...]. Eu era muito diferente do que imaginava, e durante alguns dias me achei feia, como a sinhá sempre dizia que todos os pretos eram, e evitei chegar perto da sinhazinha. (GONÇALVES, 2019, p. 85).

Assim, o processo de identificação ocorre em relação dialógica: para Kehinde, enxergar-se como feia resulta da sua não semelhança com a sinhazinha. Enxerga-se, assim, pelos olhos dos outros. Fanon (2008, p. 30) afirma: “aquilo que se chama de alma negra é frequentemente uma construção do branco”. O sujeito branco projeta sobre o outro tudo o que é indesejável; em consequência, os negros, confrontados com o imaginário branco, é forçado a um estado alienatório, “a desenvolver uma relação consigo mesma/o através da presença alienante do ‘outro’ branco” (KILOMBA, 2019, p. 39). A fim de construir uma representação mental do outro como dessemelhante e inferior à sua, a branquitude produz certos símbolos que devem ser reprimidos e projetados como algo negativo e pertencente ao plano exterior. Essa é uma forma de controle do corpo negro. Um desses símbolos é o cabelo africano, “que acabou se tornando um símbolo de ‘primitividade’, desordem, inferioridade e não civilização” (KILOMBA, 2019, p. 127). Ao destacar o seu cabelo e caracterizá-lo como duro e escuro, a protagonista Kehinde visualiza-o sob a ótica do colonizador, no pólo da feiúra, uma vez que encontra-se em discrepância do padrão da beleza, que é o da branquitude. A dissonância entre sua imagem e o objeto de desejo, a imagem da sinhazinha, leva à experiência de falta. Se, por um lado, o espelho possibilita à protagonista enxergar o seu corpo pela primeira vez, em sua totalidade, por outro lado essa experiência ocasiona no primeiro momento uma repulsa à sua imagem, a negação de seu semblante.

A violência simbólica na qual é imposta reforça o desejo de fugir de sua própria imagem por meio do distanciamento físico da sinhazinha, em busca de amenizar a contraposição compulsória entre a imagem de si, feia, e a imagem da outra, bonita. Conforme abordado por Brah (2011), a construção da diferença que possui o racismo como elemento basilar implica em imposição de fronteiras rígidas entre grupos, como reflexo da hierarquização forçada.

O pesquisador János Riesz (2007, p. 78, *tradução nossa*) destaca que as imagens vinculadas à literatura do período colonial, consoante a ideologia dominante, são marcadas por padrões binários: “nós - os outros; selvagens - civilizados; natureza - história; lei - costume; nação - tribo; soldados - rebeldes; pessoas - horda; arte - folclore; religião - superstição;

conquistadores - saqueadores, etc.”³⁸. Tais padrões repercutem tanto no colonizador quanto no colonizado. O polo pretensamente dicotômico de beleza - feiúra insere-se neste imaginário.

No romance de Gonçalves, o personagem Amleto Ferreira³⁹ reflete essa violência simbólica. Descrito por Kehinde como “um mulato claro de meia-idade, de modos muito empinados, usando chapéu alto, bengala encastoadada e casaco preto muito bem passado” (GONÇALVES, 2019, p. 248), Amleto apresenta-se à protagonista como filho de inglês e representante dos negócios de um importante barão. As suas atitudes evidenciam demarcação de superioridade, fazendo questão de conferir o bilhete carregado por Kehinde, à época escrava de ganho, para atestar que ela recebeu da senhora a permissão de sair às ruas para trabalhar. A partir do relato de Kehinde, depreendemos que o personagem esforça-se na tentativa de aproximação dos signos, símbolos e imagens de brancura. Significativamente, esconde a sua ascendência:

ele vivia dizendo para quem quisesse ouvir que era filho de mãe portuguesa e pai inglês, mas a mãe era uma pobre coitada, uma preta forra que ele fazia de tudo para manter escondida. Dizia-se órfão e tratava muito mal a mulher, quando, morta de saudade, ela resolvia aparecer para dar uma olhada no filho e nos netos. Para disfarçar, ele dizia que era uma velha ama de leite por quem tinha muita consideração, mas todos na casa sabiam a verdade. Por sorte, ele tinha nascido mulato claro e inteligente, e usava de mil artimanhas para parecer mais claro ainda. Dormia com o cabelo untado de babosa e preso com touca, e toda manhã passava horas no toucador, disfarçando as origens africanas. (GONÇALVES, 2019, p. 338-339).

Ao branquear-se e disfarçar as suas origens, negando inclusive os seus traços hereditários, o personagem busca manter a sua ascensão social em uma sociedade em que o colonizado necessita do aval do colonizador. O corpo negro carrega um signo de exclusão e de imperfeição, o que enseja um processo autodestrutivo. Ao lado da tentativa de apagar características físicas, dormindo com o cabelo untado e clareando a sua pele, há em Amleto um apagamento psíquico, ao afirmar-se como filho de portuguesa e de inglês.

Na obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008 [1952]), o psiquiatra martinicano Frantz Fanon lança o olhar sobre a patologização do mundo colonial e as implicações deste para o negro antilhano. Segundo Fanon, confrontado com o racismo, o negro passa a introjetar um complexo de inferioridade e, no desejo de uma suposta superioridade, inicia-se uma busca de

³⁸ No original, “nous - les autres; sauvages - civilisés; nature - histoire; droit - coutumes; nation - tribus; soldats - rebelles; peuple - horde; art - folklore; religion - superstition; conquérants - pillards, etc.” (RIESZ, 2007, p. 78).

³⁹ Ana Maria Gonçalves insere em sua narrativa um personagem homônimo ao personagem de *Viva o povo brasileiro* (1984), do escritor João Ubaldo Ribeiro. A intertextualidade é ressaltada ao observarmos a inclusão do romance de Ribeiro na lista bibliográfica elaborada por Gonçalves e incluída em *Um defeito de cor*. Essa intertextualidade extrapola o mero nomear do personagem, uma vez que a construção do Amleto Ferreira de Gonçalves também estabelece diálogo com a construção do Amleto Ferreira de Ribeiro.

ascensão que dialoga com o falar, pensar e agir como branco. Daí advém a sua afirmação: “o negro quer ser branco” (FANON, 2008, p. 27), para sair do que denomina “zona de não-ser” (FANON, 2008, p. 26) e conquistar a humanidade que lhe foi relegada. Ao interiorizar o complexo de inferioridade imputado pela nação civilizadora sobre os valores culturais do povo colonizado, o negro, buscando distanciar-se dessa suposta inferioridade, passa a assimilar os valores culturais do colonizador. Nesse sentido, ao rejeitar o (não) ser negro, entendendo-se como zona de não-ser uma vez que destituída de humanidade pelo viés colonizador, o sujeito sente-se como branco.

Após um longo percurso de confronto com as violências simbólicas do colonizador, Kehinde começa a demarcar a sua imagem sob outra ótica de valoração, por meio da comparação com os traços de sua mãe: “[...] até o dia em que comecei a me achar bonita também, pensando de um modo diferente e percebendo o quanto era parecida com a minha mãe.” (GONÇALVES, 2019, p. 86). O símbolo de Oxum, *olori*⁴⁰ de Kehinde, é o espelho, e “é através do espelho que Oxum pode observar o que está atrás de si, sua ancestralidade” (SANT’ANNA; SILVA, 2021, p. 53). Na cena descrita, a protagonista contempla e valoriza a sua ancestralidade. Inconscientemente, mobiliza-se a procurar em sua imagem o que seria um desejo materno. Porém, os dois pensamentos, aparentemente inconciliáveis, de identificação e de não identificação subsistem no mesmo ser: ora a autoimagem refletida se distancia do ideal de beleza, ora aproxima-se. Segundo Bachelard (1998, p. 23), “ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando?”. Em Kehinde emerge uma consciência dual, resultante tanto do conflito psicológico perpetrado pela internalização de um discurso dominante, quanto pela ruptura entre o eu de experiências traumáticas e o eu que se imagina fora do trauma. Essa experiência de si enquanto criança negra irá refletir-se em sua vida adulta, atravessada pelo ideal de branqueamento. Nesse movimento, a protagonista irá percorrer caminhos que a levam a negar-se. Estabelece-se, assim, uma “relação persecutória com o corpo negro” (NOGUEIRA, 2021, p. 124).

3.2 NOME PRÓPRIO

Utilizando o pronome em primeira pessoa, a protagonista de *Um defeito de cor* inicia a sua narração:

Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando essa história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao

⁴⁰ Olori é o “orixá pessoal, ‘dono da cabeça’ de uma pessoa, do seu eu psíquico.” (CACCIATORE, 1977, p. 201).

destino. O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji e nasci por último. Minha irmã nasceu primeiro e por isso se chamava Taiwo. (GONÇALVES, 2019, p. 19).

A ideia de destino vincula-se, assim, ao próprio nomear. Apresentando-se como Kehinde, a narradora, de imediato, ressalta uma aparente obviedade conectada ao seu nome próprio: ser uma ibêji, assim denominados os gêmeos entre os povos iorubás, e ter nascido por último. Segundo Cacciatore (1977, p. 145), ibêji está ligado ao “princípio da dualidade, representado pelos gêmeos, na África, sendo estes sagrados”.

A cosmopercepção no culto aos orixás reforça a íntima relação de um ibêji com o outro. Prandi (2001) destaca a história dos ibêjis que foram transformados em estatueta. Após um deles se afogar em uma cachoeira, “o ibeji que ficou começou a definhir, tão grandes eram a sua tristeza e solidão, melancólico e sem interesse pela vida” (PRANDI, 2001, p. 369). Após solicitar a volta do irmão a Orunmilá, o conhecedor do destino dos homens, e dada a impossibilidade, Orunmilá transformou ambos os ibêjis em imagens de madeira, devendo ficar juntas sem a possibilidade de se separarem. O fato de Kehinde ser uma ibêji, e estar, portanto, sempre em relação com a sua irmã Taiwo, reforça que a protagonista, em si, é um sujeito inacabado. Não há uma completude em si mesma, mas carrega o signo do duplo, precisa do outro para a própria constituição identitária. Até o seu nome próprio é dado em função do outro.

Conforme abordado por Ribeiro (1996, p. 47-48), na sociedade iorubá “nada existe até ser nomeado e os nomes não são apenas termos abstratos, escolhidos ao acaso, e sim palavras carregadas de significado”. Diferencia-se, portanto, da escolha do nome próprio no ocidente, mais próxima de uma ocasionalidade. Nesse caso, os nomes próprios Kehinde e Taiwo carregam significados atrelados às suas circunstâncias de nascimento: “Kehinde, literalmente, *o último a chegar é*, entre os gêmeos, o espírito mais velho, que vem ao mundo em segundo lugar, enquanto Taiwo, literalmente, *vai experimentar a vida*, é o espírito mais novo, que chega ao mundo em primeiro lugar.” (RIBEIRO, 1996, p. 48, *grifo da autora*).

Dessa forma, manter o seu nome após aportar no Brasil, já na condição de escravizada, representou para Kehinde preservar o vínculo, em especial, com a sua irmã Taiwo, morta no traslado do tumbeiro:

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 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, 2019, p. 63).

No trecho em destaque, imbuí-se a importância atribuída ao nomear, carregando consigo uma proteção. Abdicar de seu próprio nome seria, aos olhos da avó e da tradição iorubá, abdicar de seus próprios vínculos, culturais e familiares. O nome é visto, assim, como algo a ser zelado contra as imposições do colonizador. Modificando o seu nome, Kehinde estaria se afastando de Taiwo, e seria como sujeito incompleto com apenas metade da alma. Ao falar da alma de forma compartilhada, a “alma que nos pertencia” (GONÇALVES, 2019, p. 63), apartando-se da visão de alma individual, a protagonista fortalece a percepção de construção identitária sempre em relação ao outro.

Ao pular no vasto mar e, assim, fugir do batismo cristão, Kehinde busca preservar não apenas o seu nome, mas, com ele, seus laços familiares e religiosos. A fuga representa ato de resistência à ordem instituída, ímpeto de afastar-se de uma cultura religiosa que não lhe é suficiente e, ao mesmo tempo, uma busca de autoafirmação, apesar das tentativas de anulação empreendidas pelo branco opressor. Dessa forma, a ação de fugir do batismo cristão pode ser lida, simultaneamente, como defesa e busca identitária, interpenetrando os planos individual e coletivo.

Para manter a proteção, referida por sua avó, a protagonista rejeita a aparente “salvação” de sua alma, discurso sustentado pelo sistema escravocrata, e resiste nesse momento às forças de alienação e de extermínio com as quais é confrontada, carregando consigo a fé nos orixás e nos voduns, conforme pontua: “ir para a ilha e fugir do padre era exatamente o que eu queria, desembarcar usando o meu nome, o nome que a minha avó e minha mãe tinham me dado e com o qual me apresentaram aos orixás e aos voduns.” (GONÇALVES, 2019, p. 63).

Novo percalço apresenta-se à protagonista quando é vendida como peça escravizada no armazém em São Salvador. Indagada acerca de seu nome, a fim de registro de venda, ela declara: “eu disse que me chamava Kehinde” (GONÇALVES, 2019, p. 72). Questionada novamente, em iorubá, qual era o seu nome de batismo, ela reforça: “eu repeti que meu nome era Kehinde” (GONÇALVES, 2019, p. 72). Nesse momento, um dos empregados exige o seu nome cristão, demarcando a impossibilidade de ter sido batizada, no Brasil, com nome africano. Ela, então, adota uma nova estratégia de sobrevivência: inventar um nome cristão. Lembrando-se do nome Luísa, mencionado por uma outra escravizada que foi batizada ao aportar na Bahia, rapidamente o adota para, exclusivamente, apresentar-se àqueles que a escravizaram: “para os

brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde” (GONÇALVES, 2019, p. 73). O sobrenome do sinhô, “Gama”, inscreve-se violentamente.

Portanto, enquanto escravizada, inventar e omitir para encaixar-se nos anseios colonizadores era, para Kehinde, uma forma de sobreviver. Ao mesmo tempo, a protagonista nega a abdicação de seu próprio nome, para si e para os seus: “mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto.” (GONÇALVES, 2019, p. 73). Contrariando, pois, o discurso cristão ocidental, que pregava o branqueamento do nome como suposta salvação da alma, ela pontua a ligação entre o seu nome africano e o lócus do sagrado e do que não se revela ao sistema escravista.

Ao dar à luz ao seu primeiro filho, fruto do estupro cometido pelo sinhô, Kehinde reforça a importância do nomear: “Sente-se e fique comigo, ou Banjokô, o meu filho, era um *abiku omi*, como fiquei sabendo alguns meses depois, um abiku da água, dos que quase sempre nascem antes da hora” (GONÇALVES, 2019, p. 187, *grifo da autora*). Abiku, conforme explicado em nota de rodapé, significa “criança nascida para morrer” (GONÇALVES, 2019, p. 19). Na tentativa de prolongar suas vidas na terra, são dados aos abikus nomes especiais. Assim a narradora explica a escolha do nome de seu filho, Banjokô, cujo significado, “sente-se e fique comigo”, salienta esse desejo.

No subcapítulo denominado “A cerimônia” (GONÇALVES, 2019, p. 203), nos é apresentada a cerimônia de nome de Banjokô. Em seu fluir narrativo, Kehinde pontua explicações: “Entre os iorubás, uma cerimônia de nome também significa que a criança está sendo apresentada aos orixás e aos amigos, que, a partir de então, formam uma grande família” (GONÇALVES, 2019, p. 204). Sob a voz narrativa, visualizamos a exposição de uma cultura multifacetada, levando o leitor à percepção do diverso e à contestação de um modelo de rigidez cultural responsável historicamente por aniquilar as singularidades culturais de negros e de povos originários.

Uma vez que a protagonista e seu filho, até então, constituíam o único laço de parentesco sanguíneo vivo, ela expressa a necessidade de formar uma família mais ampla, reagindo contra o próprio sistema escravocrata, que interditou a constituição de núcleos familiares formados por negro-africanos, por meio do homicídio e/ou da violenta separação entre os membros.

Apresentar Banjokô ao babalaô, sacerdote responsável pela cerimônia, consistiu em tarefa urgente para Kehinde, antes que seu filho fosse batizado a mando da sinhá. Durante a cerimônia, são escolhidos ainda o segundo e o terceiro nomes, recebendo o nome completo de Banjokô Ajamu Danbiran. Da mesma forma que explicou o significado de seu primeiro nome, a protagonista demarca o significado dos outros dois: “o segundo nome significava ‘aquele que

brotou depois de uma luta’, e o terceiro era uma homenagem a Dan, vodum cultuado pela minha avó, e que, no caso, era também uma homenagem a ela.” (GONÇALVES, 2019, p. 207).

Novamente, o resgate familiar e de uma história própria surge atrelado à nomeação. Consoante Bá (2010, p. 11), “para o africano, a invocação do nome de família é de grande poder. Ademais, é pela repetição do nome da linhagem que se saúda e se louva um africano”. Ajamu carrega o desabrochar da resistência; Danbiran, a ancestralidade. Inscreve-se, assim, uma herança indelével. Embora Banjokô tenha, posteriormente, recebido um batizado católico, Kehinde faz referência a esse fato de forma distanciada: “A sinhá, na qualidade de madrinha, informou ao padre que ele era filho de Luísa Gama e pai desconhecido, batizado com o nome de José Gama em homenagem ao padrinho, São José.” (GONÇALVES, 2019, p. 212). Mais uma vez, inscreve-se o sobrenome do colonizador no corpo do colonizado, como registro de posse, ao mesmo tempo em que apaga o crime de estupro. O aparente distanciamento com o qual narra o batizado forçado de seu filho revela que tal batismo, para Kehinde, não possui validade, assim como o nome escolhido pela sinhá.

A fim de corroborar essa análise, destacamos o seguinte trecho, sob a voz da protagonista: “o meu filho não era católico, apesar de ser batizado e ter um nome cristão, pois sempre estaria ligado aos orixás e ao *Orum*, por ser um *abiku*.” (GONÇALVES, 2019, p. 337, *grifo da autora*). Notabiliza-se, assim, o vínculo entre o nome africano Banjokô e seu destino na condição de *abiku*, ligado ao céu ou firmamento, também conhecido por *Orum*. Da mesma forma em que fugiu de seu batismo católico ao chegar na costa brasileira, Kehinde apaga um possível significado, construído pelo colonizador representado pela figura da sinhá, por trás do batismo de seu filho.

Após o nascimento de seu segundo filho, fruto do relacionamento com o português Alberto, de imediato a protagonista reforça a importância do nomear: “Pensei também no nome que daria ao bebê. Havia um nome no ar que eu ainda não tinha conseguido entender, e se o Alberto insistisse em dar o nome de branco de Luiz, eu concordaria, mas também daria outro nome, um nome africano, um nome de *abiku*.” (GONÇALVES, 2019, p. 401, *grifo da autora*).

Semelhante a como procedeu com Banjokô, Kehinde preocupa-se com a realização da cerimônia de nome de seu segundo filho, que nos é descrita em novo subcapítulo também denominado “A cerimônia” (GONÇALVES, 2019, p. 403). Assim, a força de uma suposta tradição encontra-se inscrita inclusive na denominação em comum entre os subtítulos. A narradora-protagonista referencia a escolha do nome da seguinte forma:

a você foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran, sendo que Omotunde significa “a criança voltou”, Adeleke quer dizer que a criança será “mais

poderosa que os inimigos”, e Danbiran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan. (GONÇALVES, 2019, p. 404).

Por Kehinde ter sofrido um aborto na gestação anterior, o seu filho Omotunde carrega, em seu nome, a ideia de retorno da criança, sob uma concepção de tempo cíclico. Em associação ao orixá Xangô, que rege Omotunde, o nome Adeleke liga-se ao senso de justiça, que possui mais poder do que os inimigos. Quanto ao nome Danbiran, assim como registrou-se no batizado de Banjokô, a ancestralidade pulsa. Após a morte física, a matriarca continua existindo na inscrição do nome e da memória dos descendentes. Conforme destaca Ribeiro (1996, p. 25), acerca da concepção negro-africana sobre horizontes temporais, “enquanto uma pessoa permanece lembrada por seu nome, vive na condição de morto-vivente: morta fisicamente e viva na memória dos que a conheceram e no mundo espiritual”.

A protagonista pontua mais uma vez a ligação entre o nome africano e o sagrado: “dissemos a você que aquele era seu nome sagrado, que não deveria ser dito a ninguém” (GONÇALVES, 2019, p. 406). O sagrado e o secreto se interpenetram, dada a interdição, em solo colonizador, de tudo o que o nome africano carrega. Não por acaso, a cerimônia de nome de Omotunde realiza-se às escondidas de seu pai, o português Alberto. Sob a ótica do branco, rejeitar o nome cristão é profanar.

Por esse motivo, os nomes africanos eram mantidos em segredo. Acerca de um dos conselhos dirigidos a ela pelo advogado José Manoel, marido da sinhazinha, Kehinde revela: “ele [...] me aconselhou a usar sempre meu nome de branca, Luísa, porque os nomes africanos não eram bem-vistos, como nunca foram, pois significava que o preto não tinha acatado o batismo” (GONÇALVES, 2019, p. 543). Embora na época já tivesse conquistado sua alforria, o seu nome africano permanece interdito e, dessa forma, a sua história. Não acatar o batismo cristão equivale a não obedecer às imposições do colonizador, atitude intolerável. Assim, conforme ressaltou quando foi vendida como escravizada, no Brasil Kehinde adotava o nome Luísa exclusivamente para apresentar-se aos brancos.

A interdição do nome e da história dialoga com o que Carneiro (2005, p. 96), fundamentada no pensamento de Boaventura Sousa Santos (1997), denomina de epistemicídio, o “processo de destituição da racionalidade, da cultura e da civilização do Outro”. Conforme abordado pela teórica, essa destituição opera em duas vias: “pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta” (CARNEIRO, 2005, p. 97). Ao deslegitimar a racionalidade do Outro/colonizado, o epistemicídio anula o próprio sujeito e a sua humanidade. Sob a fala do personagem José Manoel, lemos o “conselho”

colonizador em diálogo com a imposição da morte do preto e, junto com seu nome, do saber preto. Kehinde, ao assegurar o poder da narrativa e o rompimento do silêncio de quem tem sua história e memória confrontadas pelo colonizador, possibilita a emersão de experiências históricas outras, ao mesmo tempo em que denuncia esse processo de destituição da civilização do colonizado.

Em seu retorno à Uidá, na África, a protagonista inicia uma relação amorosa com John, filho de ex-escravizado e empregado de um comerciante inglês. Frutos dessa relação, nasceram seus dois outros filhos, ibêjis. Após ser questionada acerca dos nomes de seus filhos, recebe a orientação de que deveriam se chamar Zinsu, a nascida primeiro, e Sagbo, o nascido por último, por serem ibêjis nascidos no Daomé. No entanto, a protagonista revela:

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, 2019, p. 766-767).

Apesar do esforço empreendido para nomear Banjokô e Omotunde em terra estrangeira, Kehinde, agora em *locus* que remete à tradição familiar, batiza seus outros filhos com nomes cristãos: Maria Clara e João. Conforme expressa na passagem em destaque, ao dar preferência a nomes brasileiros em detrimento de nomes africanos, revela uma contradição. Assim, há uma consciência em si da mudança, da não estaticidade. Por outro lado, a ideia de conveniência associada à escolha dos nomes ainda subsiste em seu pensamento: convenientemente, ter um nome brasileiro, ainda que em Uidá, possibilitaria aos filhos galgar posições sociais prestigiadas. Se atribuir nomes brasileiros aos seus filhos lhe parece ser valioso, a concepção de valor também se modifica sob a voz da protagonista. O valor de que fala, agora, se distancia da noção de valor atribuída pela sua avó quando ela a aconselhou a conservar o seu nome africano.

Ao expressar que os nomes brasileiros, evocados, lhe soam bonitos, Kehinde reforça o poder da linguagem adotada. Consoante Fanon (2008, p. 33), “falar é [...] sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”. Ao adotar nomes brasileiros para os filhos, percebe que eles passam a expressar o mundo colonizador, o que supostamente detém o adjetivo de civilizado, apagando a marca de inferioridade que nomes africanos poderiam carregar.

Kehinde compreende que no ocidente a diferença é inscrita no corpo negro; na tentativa de minimizá-la, dada a possibilidade de retorno ao Brasil, opta por batizar os filhos com nomes cristãos. Vincula-se, ainda, à escolha do nome de sua filha, Maria Clara, a intenção de homenagear a homônima sinhazinha, como forma de retribuição por esta ter batizado uma das filhas com o nome de Maria Luísa, alegando que seria em homenagem à Kehinde. Paradoxalmente, lança-se um encargo com o colonizador, ainda que em território africano.

Não apenas em relação aos seus filhos, mas também um novo autoneamar é demarcado: “mantive o Luísa, com o qual já estava acostumada, e acrescentei dois apelidos: Andrade, que a sinhazinha tinha herdado da mãe dela, e Silva, muito usado no Brasil. Então fiquei sendo Luísa Andrade da Silva, a dona Luísa, como todos passaram a me chamar em África [...]” (GONÇALVES, 2019, p. 789). Essa mudança dialoga com a sua ascensão social e econômica em território africano, após comprar um terreno em seu nome e receber a permissão para comerciar em Uidá. Dada a mútua influência e os laços estreitados entre o Brasil e os chefes do reino do Daomé, que incluía dentre outras a cidade portuária Uidá, Kehinde visualizava a assunção do nome brasileiro Luísa Andrade da Silva como forma de estreitar suas próprias relações comerciais.

Assim, inscrever o sobrenome do colonizador no seu, naquele momento, implicava em estratégia de ascensão. Para Kehinde, o nome do outro é tido como referencial tanto no intuito de ascensão social quanto de libertação do estigma de ser escravizado. A estratégia de ascensão reflete-se também no acréscimo do vocativo “dona” ou, ainda mais significativo, “sinhá”, conforme declara: “Alguns também me chamavam de sinhá Luísa” (GONÇALVES, 2019, p. 789), invertendo o tratamento que lhe era direcionado no Brasil. No entanto, permanece a contradição entre o nome africano e o título de sinhá.

Antes de modificar seu nome, Kehinde questiona a um sacerdote iniciado para o culto aos voduns se havia a probabilidade de a mudança carregar algum tipo de problema, ao que o sacerdote responde negativamente e apresenta a possibilidade de coexistência dos dois nomes, um brasileiro e um africano. O nome africano reservado ao plano do sagrado e do secreto; o nome brasileiro, ao plano do exposto. Essa coexistência anuncia uma consciência dual.

Sua consciência dual advém da disputa em um mesmo ser de duas cosmopercepções aparentemente opostas, relacionadas ao nome africano e ao nome brasileiro. Para resolver esse conflito, Kehinde divide os planos. Ambos os nomes não são utilizados nos mesmos planos, mas ela os adequa a contextos distintos. Dessa forma a protagonista intenciona não abrir mão de nenhuma de suas partes, não esfacelar-se, a partir da fusão de um duplo em si. Há,

assim, uma “busca por satisfazer dois ideais inconciliáveis” (DU BOIS, 2021, p. 24). No plano do sagrado, o nome brasileiro é interdito. No plano do exposto, o nome africano é interdito.

Embora tenha batizado seus filhos Maria Clara e João com nomes cristãos, Kehinde/Luísa providenciou uma cerimônia de nome para eles, da mesma forma que procedeu com Banjokô e com Omotunde. Por outro lado, a protagonista não a descreve extensivamente, nem há subcapítulo específico para isso, apenas breve remissão. Significativamente, os ibêjis são levados por Kehinde à casa da sacerdotisa responsável pela cerimônia apenas durante a ausência do pai, ao contrário da celebração do batismo com o padre católico, que foi adiantada para possibilitar a presença de John. Subentende-se, assim, a não concordância de John em relação à apresentação dos filhos aos orixás, ao mesmo tempo em que Kehinde atua, ainda que escondida, na preservação do que é visto como tradição familiar. Apesar de Kehinde não ocupar uma posição de subalterna no casamento com John, visualizamos essa necessidade de esconder do marido a realização da cerimônia do nome pois há em si uma dupla dimensão, conforme expõe Fanon (2008, p. 33): “um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro”. Apesar de John ser descrito como mulato, ele mantém certas relações simbólicas, a exemplo das relações comerciais com ricos ingleses, que nos fazem visualizar um processo de branqueamento.

De maneira similar procede após o nascimento de seu neto, filho de Maria Clara: “escondida do Bealieu, providenciei a cerimônia do nome para o meu neto, que o babalaô aceitou fazer no meu quarto dos orixás” (GONÇALVES, 2019, p. 936). Às escondidas do francês Bealieu, pai da criança, Kehinde mantém a tradição da cerimônia, realizando-a anteriormente ao batizado católico do neto.

Kehinde, Luísa Gama e Luísa Andrade da Silva, três distintos nomes evocados em diferentes situações. Kehinde representa o que é interdito em solo colonizador, as memórias do colonizado. Luísa Gama faz ecoar a relação de propriedade entre sinhô e escravizada. Luísa Andrade da Silva ressoa a violência do embranquecimento. Ao mesmo tempo, os três se comunicam em único sujeito, interrogando a própria unicidade. Se o nome “insere cada um de nós numa rede complexa de pertencas sociais” (PINA-CABRAL; VIEGAS, 2007, p. 14), em um único indivíduo podemos visualizar múltiplas redes de pertencas sociais, o que demonstra a complexidade da fluidez identitária da protagonista no romance. Há um processo de (re)constituição identitária, a depender dos espaços sociais. Dessa forma, ao apropriar-se de um nome, a protagonista não apenas demarca a sua suposta individualização, como visa inserir-se em estruturas sociais.

3.3 “NACIONALIDADE”

Quanto à nacionalidade, a movência também é impressa sob a voz narrativa da protagonista, extrapolando as fronteiras dos estados-nações:

[...] a presença de brasileiros em Uidá era muito maior do que eu imaginava. Apesar de ter nascido em África, eu também era considerada brasileira, assim como muitos outros que nem tinham vivido no Brasil. Comerciantes portugueses, de escravos ou não, também eram considerados brasileiros, junto com suas mulheres africanas ou retornadas e seus filhos mulatos, legítimos ou não. Alguns capitães de navio de qualquer nacionalidade, desde que falassem português, também eram considerados brasileiros, assim como os escravos africanos que pertenciam a essas pessoas e aprendiam os hábitos dos brancos, todos eram considerados brasileiros. Até os escravos retornados de Cuba eram incluídos entre os brasileiros, bastando que soubessem um pouquinho de português e que, como todos os outros brasileiros, falsos ou verdadeiros, se dissessem católicos. (GONÇALVES, 2019, p. 773).

Segundo Brito (2018), no fim do século XVII, a cidade portuária Uidá recebeu a construção do forte de São João Batista da Ajuda, por súditos da Coroa portuguesa, interessada em investir no lucrativo comércio de escravizados na costa africana. No decorrer do século XIX, muitos comerciantes brasileiros para lá se destinaram, dentre eles o baiano Francisco Félix de Sousa que, após aproximar-se de autoridades locais, recebeu o título de chachá (espécie de vice-rei) pelo nono rei de Daomé, o rei Guezo.

Na condição de chachá, Francisco Félix fundou, em Uidá, um bairro brasileiro, composto não apenas pelos comerciantes brasileiros que enriqueciam às custas do comércio de escravizados, como também por homens e mulheres ex-escravizados no Brasil que, após serem libertos, se restabeleceram no continente africano. Esses recebiam a denominação de retornados, bem como a nacionalidade brasileira (BRITO, 2018).

O fluxo de retornados aumentou após a Revolta dos Malês em 1835, uma vez que muitos dos escravizados suspeitos de participarem do levante foram condenados com a deportação à costa africana. Conforme expresso por Brito (2018, p. 386), “foi nessa volta à África que os retornados criaram um Pequeno Brasil, da mesma forma que haviam trazido seus costumes para o Império brasileiro quando aqui chegaram como escravizados”. É justamente pouco após esse período que ocorre o retorno de Kehinde.

Conforme expressa, surpreendida, a protagonista não imaginava encontrar tanto brasileiro em Uidá. Logo depois, dá-se conta de que tal denominação abrigava não apenas as pessoas que compartilhavam um local comum de nascimento, mas também memórias, costumes e práticas culturais em comum, tendo a língua e a religião papéis relevantes. Assim, ao retornar

ao continente africano, Kehinde é recebida como brasileira, percebendo-se, dessa forma, como estrangeira.

Consoante a historiadora Souza (2008, p. 37-38),

no complexo processo de constituição das identidades dos africanos no Brasil escravista, o fator local de origem perderia importância frente às trocas culturais, alianças e aprendizados que se faziam e que deram origem ao conceito de grupo de procedência. A segunda travessia, no sentido inverso, traduziria muito mais essas novas identidades do que vínculos de nascimento. As identidades desses grupos, surgidas no âmbito atlântico, vão ao mesmo tempo reivindicar seu pertencimento, relações e conhecimentos com a margem africana do oceano, como a sua experiência no Brasil. [...]. Uma vez na outra margem, os desafios da adaptação, da conquista de espaços e a história da escravização e liberdade no Brasil, junto à experiência da nova travessia, fizeram surgir outros elementos identitários.

Constrói-se, assim, fluxos identitários, indo de encontro à ideia de imutabilidade da identidade. Esta encontra-se em eterno processo, dada a multiplicidade das vivências. Em Uidá, Kehinde recebe convites para participar de festas e jantares nas casas de brasileiros, nos quais cantavam músicas brasileiras, liam jornais brasileiros, vestiam-se à brasileira, comemoravam nos domingos as festas de santos do Brasil. Os “retornados” acabavam por preservar costumes do Brasil em território africano, inclusive estreitando relações com ricos comerciantes brasileiros cuja fonte de renda era o tráfico de escravizados, conforme expresso pela protagonista: “mesmo as famílias dos comerciantes mais ricos saíam aos domingos, misturando-se às outras, o que era uma forma de demonstrar que formávamos um grupo unido, que tinha seus próprios interesses e seu modo de viver” (GONÇALVES, 2019, p. 774).

Kehinde move-se em direção a um objeto de desejo. Confrontada com o mito de que a condição do brasileiro, e de todo campo simbólico que ela carrega, é superior à sua, ela irá inserir-se nessas representações idealizadoras, resultando em mudança de comportamento. A união dos “retornados” era demarcada não apenas a partir dos interesses e costumes em comum, como também a partir da diferença intencionalmente acentuada pelos considerados brasileiros em relação aos considerados africanos. Sob essa intenção, assumiram um discurso excludente no qual inferiorizava os africanos, na intenção de delinear uma suposta superioridade reservada a eles. Assim, em sua narrativa Kehinde passa a imprimir esse distanciamento, enxergando os africanos como atrasados:

Todos os retornados se achavam melhores e mais inteligentes do que os africanos. 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 Titilayo, 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, 2019, p. 756-757)

No trecho em destaque, em seu narrar, Kehinde demarca, inicialmente, um distanciamento em relação ao pertencimento entre “os africanos” e “os brasileiros”, referindo-se a eles na terceira pessoa. Assim, causa ao leitor uma sensação de não-pertencimento, ou seja, a sensação de que não se via nem como africana nem como brasileira. Depois deixa de referir-se a ambos em terceira pessoa e passa a enquadrar-se como brasileira, conforme atesta a flexão verbal em primeira pessoa do plural em “desprezarmos os africanos”. Dessa forma, revela, com certo receio, que no conflito existente entre “africanos” e “brasileiros”, seu pensamento coaduna-se com estes últimos. Há na protagonista um impasse que a leva a desejar a representação de valores atrelados ao ser brasileira, tal desejo é motivado pela inferiorização atribuída ao africano pela estrutura social vigente. Kehinde coloca-se no que Fanon (2008, p. 95) denomina de “situação neurótica”, afirmar-se enquanto brasileira representa a fuga de um dilema: “branquear ou desaparecer” (FANON, 2008, p. 95). O desaparecimento, no caso, está vinculado a todo o campo simbólico que delimita a inferioridade e é, por imposição, pertencente aos “africanos”: selvagens, brutos, atrasados e pagãos. Ao interiorizar esse campo simbólico, na tentativa de distanciar-se dele, Kehinde se assume enquanto brasileira.

Nesse momento, a protagonista posiciona-se como superior ao imprimir, a partir de então, o pertencimento à identidade brasileira, visualizado pelo uso da primeira pessoa do plural, “nós”. Podemos compreender esse posicionamento não como reflexo de ato de resistência, mas como estratégia de sobrevivência, diante da escolha imposta entre branquear e desaparecer. O discurso de Kehinde coaduna-se com a narração eurocentrada fundamentada em estruturas binárias de reconhecimento e no imaginário coletivo de colonizador-salvador, que visava ensinar aos “africanos” o que seria, em seu entender, formas de evolução social: como viver, como comer, como se vestir, como cuidar da casa; enfim, por meio do apagamento de costumes culturais que não sejam similares aos seus.

Consoante Nogueira (2021, p. 58),

o negro, no seu processo de tentar se constituir como indivíduo social, desenvolveu um horror a se identificar com seus iguais, pois estes representam, para ele, o retorno de um sentido insuportável que tenta recalcar: a gênese histórico-social de sua condição de negro, que o remete ao estatuto de “peça”, em primeiro lugar; ao estatuto de lumpem, em segundo lugar.

Como resposta, o negro desenvolve uma identificação fantasmática com a classe dominante, cujo emblema é o ideal imaginário da brancura.

Por ter sido marcada pela desumanização enquanto escravizada, Kehinde vivencia obstáculos e confrontos em sua construção de individualidade, uma vez que a sua identificação com os africanos é bloqueada, visto que em seu passado estes foram marcados como não-indivíduos, peças, coisas. Portanto, para constituir-se enquanto sujeito, se afasta de um corpo que possa portar uma marca de carência de humanização. Adquire-se o estatuto de indivíduo a partir da identificação com os brasileiros.

Woodward (2014, p. 9) afirma: “[...] a identidade é relacional”, uma vez que é “marcada pela diferença”. Conforme revelado sob a construção narrativa de Kehinde, a identidade brasileira distingue-se pelo que não é, ou seja, por ser “não africana”. Da mesma forma, a identidade “africana” depende da brasileira, visto que para a existência de uma identidade estabelece-se como condição diferir de outra(s). Consoante Pollak (1992, p. 204):

ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros.

A fim de sustentar as disparidades, as identidades apoiam-se em construções simbólicas. Assim, comer usando talheres, por exemplo, é apontado pela protagonista como um importante significativo para a construção da identidade brasileira.

O campo simbólico encontra-se intimamente associado ao campo social, uma vez que “se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído [...]” (WOODWARD, 2014, p. 14). Em relação ao seu retorno à Uidá, Kehinde relata que os encontros entre os considerados brasileiros restringiam a participação dos considerados “africanos”, marcados como inferiores.

Hall (2014, p. 106) salienta que a identificação envolve “a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’”. As fronteiras são simbólicas dada a sua não correspondência com as fronteiras geográficas. Ao pensar nos africanos como atrasados, brutos, selvagens e pagãos, Kehinde reproduz práticas representacionais que Hall (2016, p. 139) irá denominar de “estereotipagem”, que são construídas sob determinada ordem social e simbólica. Consoante Hall (2016, p. 191), “a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença”. Assim, a verbalização da estereotipagem pela protagonista funciona como fixação de limites, demarcando os outros africanos, tidos como forasteiros, e, ao distanciar-se,

demarcando a si como “pessoa de dentro” (HALL, 2016, p. 192). Há embutido em sua narração o poder simbólico do discurso colonizador.

Sob esse campo simbólico, importa destacar que a aparente contradição se inscreve também no ofício exercido por Kehinde/Luísa. Enquanto no Brasil a protagonista situa-se como contestadora dos grilhões do sistema escravocrata, por meio de sua participação na Revolta dos Malês e de sua associação nas confrarias que destinavam-se à compra de cartas de alforria, no seu retorno ao continente africano ela alimenta a compra de armas destinadas ao tráfico de escravizados. Em seu discurso, revela um desconforto, ainda que momentâneo, com a situação, inscrevendo a dualidade sentida: “às vezes eu ficava um pouco constrangida por me relacionar com mercadores de escravos, mas logo esquecia, já que aquele não era problema meu” (GONÇALVES, 2019, p. 771). Ao passo em que há o constrangimento, há o afastamento.

3.4 SABERES

Devido à aproximação com crenças diversas, Kehinde entra em conflito com sua própria identificação, e, como resultado desses múltiplos contatos e interações sociais, revela:

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, 2019, p. 261).

Ainda no traslado para o Brasil, junto à imposição do batismo católico, e o apagamento dos nomes, tem-se a condenação dos deuses considerados africanos, orixás, eguns e voduns, e a exigência de uma crença única na denominada “religião dos brancos” (GONÇALVES, 2019, 50). Essa é a estratégia da máquina colonial. Conforme Nascimento (2016, p. 134), o sistema escravista acorrentava tanto o corpo físico quanto o espírito do escravizado, batizando-o compulsoriamente, “e a Igreja Católica exercia sua catequese e proselitismo à sombra do poder armado”.

Segundo Lopes (2011, p. 162), uma passagem bíblica constante no livro de Gênesis “serviu, durante anos, como justificativa para a escravização dos negros, tidos como portadores da ‘maldição de Cam’”. Consta no livro que Noé teve três filhos, responsáveis por povoar a terra: Sem, Cam e Jafé. No mito, Noé, embriagado, deita-se nu em sua tenda e é visto por seu filho Cam, que conta para os seus irmãos. Após tomar conhecimento acerca do ocorrido, Noé amaldiçoa Canaã, o filho mais novo de Cam: “Maldito seja Canaã - disse ele -; que ele seja o último dos escravos de seus irmãos!” (BÍBLIA, Gênesis, 9, 25). Nesse sentido, a maldição de

Cam passou a ser utilizada pela Igreja Católica como justificativa para interpretar o negro enquanto descendente de Cam e, portanto, representante do pecado e portador de uma maldição divina. Os batizados compulsórios eram realizados sob esse pretexto, simbolicamente buscando expurgar o pecado da alma do pecador. Por outro lado, o pretexto utilizado sob a visão cristã era amparado pelo próprio sistema colonial, que tinha o interesse em sustentar uma motivação divina para a escravidão.

Kehinde narra que após ser vendida para o sinhô José Carlos, uma das escravizadas da senzala pequena, a Esméria, alerta que todos tinham “que adotar a religião e as crenças dos brancos, e que era falha dela ainda não ter me ensinado a rezar. Naquele dia mesmo, fez com que eu repetisse até decorar duas rezas importantes, a Ave-Maria e o Pai-Nosso [...]” (GONÇALVES, 2019, p. 80). Os sinhôs e as sinhás, católicos brancos, rejeitavam qualquer outra crença como igualmente autêntica, impondo a sua religião por meio da coerção, e às vezes empregando também a violência física. Caso os escravizados errassem o Pai-Nosso e a Ave-Maria, a sinhá “aplicava um corretivo com um pedaço de tábua que passou a carregar sempre no bolso, cinco pancadas em cada mão” (GONÇALVES, 2019, p. 105). De forma socialmente tipificada, atribuíam-se uma rede de significações ao corpo branco como parâmetro do desejável, carregando consigo, também, a crença cristã. Enquanto isso, o que estivesse vinculado ao corpo negro era marcado como objeto de afastamento, indesejado e negativo.

Apesar da violência colonial, na senzala os escravizados continuavam a cultuar as suas crenças: “os pretos guardavam os seus santos escondidos dos olhos dos brancos” (GONÇALVES, 2019, p. 90). Após aproximar-se da forra Nega Florinda, Kehinde recebe uma escultura representando os Ibêjis, “os orixás crianças que presidem a infância e a fraternidade, a duplicidade e o lado infantil dos adultos” (PRANDI, 2001, p. 22), como forma de proteção necessária após a morte de sua irmã gêmea Taiwo. Essa escultura era a representação material de seu vínculo com sua irmã, fortificado na utilização de um pingente que, nas palavras de Kehinde, “representaria a Taiwo, para que eu pudesse ficar com a alma completa, a alma que nós duas dividíamos antes dela morrer” (GONÇALVES, 2019, p. 82-83). Portanto, ao articular a relação entre si e o outro, a construção identitária de Kehinde não é autossustentável.

Na narrativa, Kehinde também recebe da Nega Florinda uma escultura de Xangô, orixá “governador da justiça [...], praticamente o grande patrono das religiões dos orixás no Brasil” (PRANDI, 2001, p. 22). Da Agontimé, a protagonista recebe uma estátua de Oxum, que “preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces” (PRANDI, 2001, p. 22). Encomenda ainda uma escultura de Nanã, “guardiã do saber ancestral” (PRANDI, 2001, p. 21), a um santeiro. Em esconderijo sob a parede da senzala, longe dos olhos

do colonizador, a protagonista abriga os Ibêjis, Xangô, Oxum e Nanã. A necessidade de escondê-las reflete a imposição cristã da ordem colonial. Se o seu nome próprio, Kehinde, permanece em plano interdito, os seus orixás também sofrem a mesma violência. Há implicada uma dualidade similar à já apontada para o nome próprio. Os Ibêjis, Xangô, Oxum e Nanã reservam-se ao plano sagrado e secreto, inclusive após retornar à África, onde irá erguer altar aos orixás em cômodo reservado aos olhos dos outros. Por outro lado, as ave-marias e os pais-nossos encontram-se no plano do exposto, bem como suas relações com padres católicos no retorno à África.

Em visita à Casa das Minas, no Maranhão, Kehinde recebe os ensinamentos para tornar-se uma vodúnsi, “sacerdotisa iniciada no culto” aos voduns (GONÇALVES, 2019, p. 599). No Recôncavo, participa das celebrações da Irmandade da Boa Morte, procissão realizada em “data que marcava a elevação aos céus do corpo e da alma de Nossa Senhora” (GONÇALVES, 2019, p. 608). Porém, a protagonista ressalta: “embora a Irmandade da Boa Morte fosse fundada em torno de um culto católico, o de Nossa Senhora, havia muito das crenças africanas, segredos que só eram revelados para as irmãs” (GONÇALVES, 2019, p. 610), sendo requisito para a entrada na Irmandade a participação em alguma casa de culto de orixás.

Conforme exposto por Nascimento (2016, p. 133),

o sincretismo católico-africano decorre da necessidade que o africano e seu descendente teve de proteger suas crenças religiosas contra as investidas destruidoras da sociedade dominante. As religiões africanas, efetivamente postas fora da lei pelo Brasil oficial, só puderam ser preservadas através do recurso da sincretização. O catolicismo, como a religião oficial do Estado, mantinha o monopólio da prática religiosa. Os escravos [sic] se viram assim forçados a cultivar, aparentemente, os deuses estranhos, mas sob o nome dos santos católicos guardaram, no coração aquecido pelo fogo de Xangô, suas verdadeiras divindades: os orixás.

Dessa forma, em permanente confrontação com o sistema dominante, a começar pelo batismo forçado, as dinamicidades identitária e cultural se interpenetram.

Na Ilha de Itaparica, ainda na senzala, Kehinde se aproxima de muçurumins, especialmente de Fatumbi, professor da sinhazinha e com quem aprende a ler e a escrever. Sobre os muçurumins, ela expressa: “admirava o jeito deles, sempre sérios, com um ar respeitável de quem não aceitava ser escravo e apenas viviam a situação como uma circunstância, uma fase, talvez até como um sacrifício a ser recompensado por Alá.” (GONÇALVES, 2019, p. 137). Essa admiração se fortalece quando em São Salvador, já liberta, Kehinde estreita as relações com os muçurumins organizadores da Revolta dos Malês, e a partir desse vínculo constata a semelhança existente entre a religião dos orixás e o islamismo, apesar

dos conflitos registrados: “entre os muçurumins que não tinham a importância do mala⁴¹, os pretos das religiões dos orixás eram até suportados, mas os grandes mestres nos desprezavam. Eu sabia que muita gente de santo também desprezava os muçurumins, a quem chamavam de malês.” (GONÇALVES, 2019, p. 509).

Observamos, assim, que a posição ocupada pela protagonista possibilita maior abertura para as diferenças e para o diálogo entre identificações aparentemente inconciliáveis. Ainda no Brasil, em São Salvador, Kehinde é acolhida pelo padre Heinz, católico que abrigava provisoriamente em sua casa os escravizados fugidos e os de ganho, e acaba aproximando-se também dos cultos católicos por vontade própria. Em uma de suas leituras da bíblia, relata: “qual não foi a minha surpresa quando abri uma página e nela estava escrito: Dã” (GONÇALVES, 2019, p. 700), o nome do vodum cultuado por sua avó.

Após retorno à África, embora se assuma como católica, Kehinde revela: “o que nos fazia católicos era a lembrança do Brasil e a superioridade sobre os selvagens, e não a fé” (GONÇALVES, 2019, p. 895). A cultura carrega consigo um sistema de significações. O catolicismo para Kehinde passou a ser compreendido como demarcação de superioridade, uma vez que era esse o critério do colonizador. Após retorno, esse campo simbólico estará impregnado em seu ser de tal forma que foi preciso assumir-se enquanto católica para fazer-se superior aos que não tinham saído de África, e não necessariamente pela fé. Ao mesmo tempo, a protagonista inscreve-se com fé dividida: “Deve ser mesmo difícil para um padre de fé verdadeira ver tantos cristãos de fé dividida, entre os quais me incluo.” (GONÇALVES, 2019, p. 818). A fé dividida é espelho da fragmentação e da multiplicidade do ser. Enquanto em alguns trechos a narradora-protagonista põe à mostra um discurso que coaduna-se com campos imagéticos veiculados pelo colonizador, como a associação realizada entre africanos e selvagens/inferiores, em outros ela se distancia dessa visão. Assim, ela rejeita identificações absolutas: “eu saudava santos, voduns e orixás, e se conhecesse algum angola naquela época, também saudaria os *nkices*. E também Alá, com quem voltei a ter contato depois de uma viagem a Porto Novo.” (GONÇALVES, 2019, p. 871).

Em Uidá, na África, em conversa com o padre português Pedro da Anunciação, Kehinde tece aproximações entre as diversas crenças: o denominado Olodumaré ou Grande Deus Supremo, na religião iorubá, corresponde ao denominado Lamurudu, o rei de Meca, para os muçurumins, e ao Nimrod, nomeado dessa forma na bíblia dos católicos. Porém, a protagonista revela que o padre

⁴¹ Conforme explicado em nota de rodapé no próprio romance, mala é “provavelmente corruptela de malam, do árabe *mu'allim*: clérigo, instrutor” (GONÇALVES, 2019, p. 462).

não gostou nem um pouco do meu comentário sugerindo que todas as religiões eram irmãs, ou pelo menos primas, e disse que talvez sim, bem no início, quando as pessoas ainda não conheciam o verdadeiro Deus, mas que na nossa época já estava mais do que certo que a Igreja Católica era a única aprovada e comandada por Deus, o único e verdadeiro. Fiquei com raiva de mim porque tinha muitas outras coisas para falar sobre isso, discordando dele, mas não consegui. [...]. A Agontimé, a Nega Florinda, o Fatumbi, o mala Abubakar, o padre Heinz, a Mãezinha, o Ogumfiditimi, o pai do Kuanza, o Maboke, o Mestre Mbanji, a Ìyá Kumani, todos tinham um jeito muito especial de falar sobre a própria fé, mesmo sendo tão distintas. Ninguém poderia dizer qual fé era mais forte ou mais verdadeira, pois Deus escutava a todos, desde que fosse do fundo do coração e em nome do bem. (GONÇALVES, 2019, p. 838-839).

Resultante do contato com a avó, Kehinde respeitava seus voduns, estreitando-se em suas relações com a Nega Florinda e a Agontimé. Como herança da mãe, confiava nos orixás, tendo fortalecido o contato após conhecer Mãezinha e Ogumfiditimi. Somado a isso, como sujeito diaspórico, teve contato com crenças católicas (sendo submetida, inclusive, a elas) e com a crença dos muçulmanos escravizados na Bahia. Sua trajetória promoveu, assim, a multiplicidade de fluxos identitários.

PALAVRAS (NÃO) FINAIS

[...]
Da língua cortada,
digo tudo,
amasso o silêncio
e no farfalhar do meio som
solto o grito do grito do grito
e encontro a fala anterior,
aquela que emudecida,
conservou a voz e os sentidos
nos labirintos da lembrança.

(EVARISTO, 2008, p. 50)

Debruçar-se na leitura de *Um defeito de cor* é enxergar os afluentes de rios caudalosos, cujo fluxo de água-narrativa mobiliza-se em contracorrente, fazendo emergir vozes como a de Kehinde, em pura expressão de seus deslocamentos e de suas intersecções identitárias a partir de um corpo-memória reconfigurado, um corpo-Kalunga.

O fazer literário como ato político ressoa na escrita de Ana Maria Gonçalves, demarcada pelo resgate de um passado submerso, que não se finda posto o mútuo diálogo passado-presente, e em oposição a um suposto discurso de neutralidade. O apagamento não é neutro, e essa percepção tem influído também no campo literário. Indivíduos que tiveram suas vozes silenciadas gritam a potência de seus discursos, e escrevem a história sob sua perspectiva. Reconstruir não é processo passivo, e a tocha acesa é retransmitida através das mãos de outros coletivos.

A busca é a mola propulsora para as travessias da protagonista: em busca de espaços de identificação e em busca de seu filho Omotunde. A serviço dessa busca, dedica-se a memória. Esta é a sua bagagem, os riozinhos de sangue e o som dos tambores. Sob as suas memórias, emerge voz coletiva.

Riozinhos de sangue fluem e refluem sob as ondas memorialísticas da narradora-protagonista. Ao longo da narrativa, emergem memórias traumáticas: a violação da casa onírica de sua infância, território sagrado; o estupro e assassinato de sua mãe sob a cólera dos guerreiros de Adandozan; o sangue espichado do corpo de seu irmão, também assassinado pelos mesmos guerreiros; a morte de sua irmã corpo-alma gêmea, seguida pela morte de sua avó no interior do túmulo; os suicídios dos negros escravizados no decorrer dessa travessia forçada; o filicídio cometido por mães escravizadas; seu corpo violentado pelo sinhô; a castração de Lourenço; a relação de afeto com o seu filho Banjokô interdita pela sinhá; a separação forçada com o seu filho Omotunde, vendido como escravizado pelo próprio pai.

Para além das memórias traumáticas, o som dos tambores, ou seja, a emissão da energia vital do axé, também se encontra presente no narrar da protagonista, desafiando a constituição de uma comunidade afetiva. As suas memórias confluem-se com as memórias de outras personagens, ao emergir vozes como as de sua avó, de Nega Florinda, de Nã Agontimé, de Mãezinha, de Esméria, do pai do Kuanza e tantas outras, que a fazem recuperar o vínculo que o olhar colonizador tentou esfacelar. Compreende, então, a importância de retransmitir as suas memórias, os seus conhecimentos corporizados. A construção de espaços de acolhimento possibilita o fortalecimento de vínculos familiares que extrapolam os consanguíneos, e frutifica o poder do quilombismo.

Kehinde é perpassada por atravessamentos. Em diálogo com suas marcas memoriais e com seus trânsitos diaspóricos, percebe as suas próprias movências, e o quanto elas estão imbricadas ao sistema colonial. Ressalta-se que o processo de construções identitárias é sempre dialógico, em relação com. Em relação com o presente e em relação com o ausente. São tecidas (re)construções identitárias em diálogo com a sua irmã, Taiwo, a outra metade de seu corpo espiritual; com a sua avó, Dúrójaiyé, que representou uma guardiã da história ancestral; com os negros e negras que foram escravizados e violentados, os que aportaram em terra ou não; com os muçurumins organizadores do Levante dos Malês; com a sinhazinha, que de início veicula a si um ideal de beleza; enfim, diálogos suscitados com personagens que se confrontam diante de espelhos.

O seu corpo, em ir e vir constante, reconstrói caminhos interditos. Esse corpo-memória, em trabalho de reconstrução, realiza, dessa forma, trabalho de luto. Ao analisarmos as construções memorialísticas tecidas pela voz narrativa da protagonista, enxergamos um processo de autorresgate, a sensação de fazer-se pertencer ao se fazer ouvir. Há, assim, um movimento de reconciliação. Tal como sugere a imagem da serpente que morde a própria cauda, tantas vezes remetida ao longo da narrativa, em associação com o vodum Dan, a dialética vida-morte pulsa. Diante da possibilidade de morte física, Kehinde instaura a vida a partir de seu longo relato à ouvinte Geninha e, por extensão, a tantos outros ouvintes. Diante da ausência física de Omotunde, Kehinde instaura a presença ao pôr para fora os seus percursos e ocupar, a partir da força de testamento, lacunas interditas. Na busca empreendida por seu filho, a protagonista estabelece contato consigo mesma, por meio da recomposição de traumas e de resistências. A memória, ao romper com a máscara do silenciamento, introduz meio de cura.

O corpo-Kalunga representa o corpo no ímpeto de renascimento amparado por um movimento de retorno da protagonista, físico e memorialístico, sob o fluxo do Kalunga-mar. Há o desejo do retorno ao lar, mas também a posterior percepção para o sujeito diaspórico de

que o lar é travessia e está contido em si, corpo que carrega rastros do passado. Em travessia, Kehinde despedaça o eu em totalidade. Quer em território brasileiro, quer em território africano, sente-se fragmentada, navio perdido. A fragmentação reforça-se com a perda do outro, amputando-se a si. É preciso, pois, reconciliar-se com essa perda, momento em que opera o trabalho de luto. Sob essa ótica, a evocação de suas memórias consiste em trabalho de luto, e busca por continuidade. Conforme nos anuncia o oroboro da serpente, nada é findo e tudo expressa movimento.

Nesses movimentos, encontram-se jogos de (re)pertencimentos. A violência simbólica imposta pelo colonizador implica, ainda na infância, no desejo de fuga da protagonista diante do reflexo de si, uma vez que o objeto de desejo e de beleza é o outro, o que fortifica a experiência da falta. O sujeito diaspórico descentrado sente, com isso, a dualidade da consciência, a rasura da suposta unicidade identitária. Em um mesmo ser, no caso em Kehinde, convivem pensamentos de identificação e de não identificação com a sua imagem.

Kehinde, Luísa Gama e Luísa Andrade da Silva, três nomes próprios que habitam uma única personagem, em movência conforme as circunstâncias de lugares e de acontecimentos. O ato de nomear ocidental não carrega a mesma imprescindibilidade da tradição iorubá, e por conveniência e estratégia de sobrevivência a protagonista adota nome ocidental, sem abdicar do seu, embora este esteja no plano do sagrado e do secreto, oculto aos olhares do colonizador. A profundidade da constituição identitária revela-se já na tripartição dos nomes próprios; nome e história interditos pelo poder colonial visam anular o sujeito e sua humanidade, em processo de epistemicídio, e Kehinde rompe esse mutismo. São múltiplas as redes de pertencimentos sociais, e os três distintos nomes questionam e abalam a unicidade do sujeito.

Esse abalo reflete-se, ainda, na nacionalidade. A protagonista demonstra em sua narrativa a extrapolação das fronteiras dos estados-nações: nascida em África, após retorno ao seu lugar de raízes é considerada brasileira por compartilhar hábitos e sistema linguístico. Assim, o local de origem não é determinante para a nacionalidade, dando-se importância às trocas culturais. Na condição de retornada, pontua-se o distanciamento de Kehinde perante o campo simbólico associado aos africanos, uma vez que o sistema simbólico colonizador a faz desejar inconscientemente os valores atrelados ao outro, estando imbricados campo simbólico e campo social.

Para a protagonista, a repetição de ave-marias e pais-nossos sob o olhar atento do colonizador conviveu com esculturas de orixás escondidas no espaço da senzala. Ibêjis, Xangô, Oxum e Nanã recebem abrigo, longe do plano do exposto das orações católicas. O culto aos voduns também se faz presente, fruto de ensinamentos de sua avó e da visita empreendida à

Casa das Minas, para iniciação à vodúnsi. O acolhimento propiciado pelo padre católico Heinz a faz aproximar-se, por escolha, também de cultos católicos; e é nítida a admiração de Kehinde ante os muçurumins que lideraram a Revolta dos Malês. Portanto, a personagem revela-se multifacetada, em virtude das diversas interações sociais, imprimindo uma fé dividida como reflexo de fragmentação e de multiplicidade do ser. É o corpo em travessia.

Dada a negação imposta de construção de vivências em comum com o seu filho Omotunde, Kehinde dedica a última travessia no entrelaçamento de seu legado, constituído por muitos fios. Esse legado é confiado ao ouvinte-leitor, a quem chegar essa história narrada. É o grito do grito do grito de uma voz antes emudecida e que rompe o silêncio com o seu verbo.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALENCAR, José de. **O demônio familiar**: comédia em quatro atos. Rio de Janeiro: Typographia de Soares & Irmão, 1858. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4648/1/001762_COMPLETO.pdf. Acesso em: 20 abr. 2021.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A família Medeiros**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Fluminense, 1892. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6776/1/45000018670_Output.o.pdf. Acesso em: 21 abr. 2021.

ALVES, Castro. **O navio negreiro e outros poemas**. São Paulo: Saraiva, 2007.

ARRAES, Jarid. Luísa Mahin. In.: _____. **Heroínas negras brasileiras**: em 15 cordéis. São Paulo: Seguinte, 2020, p. 87-92.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

AZEVEDO, Aluísio. **O Mulato**. Maranhão: Typ. do Paiz, 1881. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4812/1/002298_COMPLETO.pdf. Acesso em: 17 abr. 2021.

BÁ, Hampaté. A Tradição Viva. In.: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África**: metodologia e pré-história da África. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: A Teoria do Romance. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BARBOSA, Silvia Maria Silva. **O poder de Zeferina no Quilombo do Urubu**: uma reconstrução histórica político-social. Dissertação de Mestrado. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2003. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/361/1/Silvia%20Maria%20Silva%20Barbosa.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2021.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivo Isaiás Caminha**. 2. ed. Rio de Janeiro: A. de Azevedo & Costa, 1917. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4808/1/001228_COMPLETO.pdf. Acesso em: 26 abr. 2021.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 2. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 239-240.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Roanet. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 222-232.

BERND, Zilá. Apresentando a *Antologia de poesia afro-brasileira*: 150 anos de consciência negra no Brasil. **Revista de Educação Pública**. Cuiabá, v. 21, n. 46, maio/ago. 2012, p. 261-274. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/407/372>. Acesso em: 16 mai. 2021.

BERND, Zilá. (Org.). **Poesia negra brasileira**. Porto Alegre: AGE/IEEL, 1992.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada Ave Maria**. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2016.

BOSI, Alfredo. Poesia *versus* racismo. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 16, n. 44, 2002, p. 235-253. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v16n44/v16n44a15.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2021.

BRAH, Avtar. **Cartografías de la diáspora**: identidades en cuestión. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 14 mar. 2021.

BRASIL. **Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/12711.htm. Acesso em: 30 mar. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parecer nº 15, de 01 de setembro de 2010**. Brasília: MEC, 2010. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=6702-pceb015-10&category_slug=setembro-2010-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 04 abr. 2021.

BRITO, Luciana. Retornados africanos. In.: SCHWARCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio (Org.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 384-391.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CAMINHA, Adolfo. **Bom-crioulo**. Brasil: Fundação Biblioteca Nacional, 1895. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2064. Acesso em: 14 mar. 2021.

CANARIO, Ezequiel David do Amaral. **“É mais uma scena da escravidão”: suicídios de escravos na cidade do Recife, 1850-1888**. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/6970/1/arquivo1891_1.pdf. Acesso em: 26 dez. 2021.

CARNEIRO, Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 27 out. 2021.

CARNEIRO, Sueli. Movimento Negro no Brasil: novos e velhos desafios. **Caderno CRH**. Salvador, n. 36, p. 209-215, jan./jul. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/viewFile/18633/12007>. Acesso em: 30 mar. 2021.

CARVALHO, Flávia Maria de. Diáspora africana: travessia atlântica e identidades recriadas nos espaços coloniais. **Mneme - Revista de Humanidades**, Caicó, v. 11, n. 27, p. 14-24, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/835>. Acesso em: 17 ago. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio, 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, Chicago, n. 1, p. 139-167, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em: 02 out. 2021.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez./2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/download/4110/3112/>. Acesso em: 05. mar. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte, 2012.

D'SALETE, Marcelo. **Cumbe**. São Paulo: Veneta, 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). **Literatura Afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afro-descendência. In.: _____. **Literatura, Política, Identidades: ensaios**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005a, p. 113-131.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os Primórdios da Ficção Afro-brasileira. In.: _____. **Literatura, Política, Identidades: ensaios**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005b, p. 132-145.

DU BOIS, W. E. B. **As almas do povo negro**. São Paulo: Veneta, 2021.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: 'Minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra'. [Entrevista concedida a] Juliana Domingos de Lima. **Nexo Jornal**, São Paulo, n.p., 26 maio 2017a. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo->

[%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99](#). Acesso em: 10 de jun. 2021.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017b.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In.: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Diane (Org.). **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. Meia Lágrima. In.: _____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008, p. 50.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FERREIRA, Lígia F. (Org.). **Com a palavra Luiz Gama**: poemas, artigos, cartas, máximas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988 [1976].

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48 ed. São Paulo: Global, 2003.

GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas de Getulino**. São Paulo: Typographia Dous de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1859. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4905/1/008938_COMPLETO.pdf. Acesso em: 24 abr. 2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Enciclopédia negra**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

GONÇALVES, Aline Najara da Silva. **Luiza Mahin entre ficção e história**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2010. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/nv58xe>. Acesso em 05 de maio de 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. A Caixa Econômica Federal, a política do branqueamento e a poupança dos escravos, por Ana Maria Gonçalves. 11 set. 2011a. **Geledés**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/caixa-economica-federal-politica-branqueamento-e-poupanca-dos-escravos-por-ana-maria-goncalves-2/>. Acesso em: 03 abr. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. Ana Maria Gonçalves: ‘Nossas vozes e nossas ideias são pó de ouro’. [Entrevista concedida a] Bianca Santana. **Cult**, São Paulo, n. 229, n.p., 9 de novembro

de 2017a. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ana-maria-goncalves-entrevista/>. Acesso em: 04 fev. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. Carta Aberta ao Ziraldo, por Ana Maria Gonçalves. 18 fev. 2011b. **Geledés**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/carta-aberta-ao-ziraldo-por-ana-maria-goncalves-2/>. Acesso em: 04 abr. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. Depois de 15 anos e muita pressão, Flip finalmente abre espaço para mulheres e negros na programação. 26 jul. 2017b. **The Intercept Brasil**. Disponível em: <https://theintercept.com/2017/07/26/depois-de-15-anos-e-muita-pressao-flip-finalmente-abre-espaco-para-mulheres-e-negros-na-programacao/>. Acesso em: 04 abr. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. “Eu sou negra”: entrevista com Ana Maria Gonçalves. [Entrevista concedida a] Amanda Oliveira, Margarete Hülsendeger e Maria Eunice Moreira. **Navegações**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 229-236, 2017c. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1983-4276.2017.2.29797>. Acesso em: 05 fev. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. Lobato: não é sobre você que devemos falar. 22 nov. 2010. **Geledés**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ana-maria-goncalves-lobato-nao-e-sobre-voce-que-devemos-falar>. Acesso em: 04 abr. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. Na polêmica sobre turbantes, é a branquitude que não quer assumir seu racismo. 15 fev. 2017d. **The Intercept Brasil**. Disponível em: <https://theintercept.com/2017/02/15/na-polemica-sobre-turbantes-e-a-branquitude-que-nao-quer-assumir-seu-racismo/>. Acesso em: 04 abr. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. Os privilegiados estão preparados para a verdadeira meritocracia? 9 ago. 2017e. **The Intercept Brasil**. Disponível em: <https://theintercept.com/2017/08/09/os-privilegiados-estao-preparados-para-a-verdadeira-meritocracia/>. Acesso em: 05 abr. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. Uma ficção à procura de suas metáforas. **Suplemento Pernambuco**, Pernambuco, n. 132, 2017f. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/67-bastidores/1783-uma-fic%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-procura-de-suas-met%C3%A1foras.html>. Acesso em: 05 fev. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

GUIMARÃES, Bernardo. **A Escrava Isaura**. Brasília: Biblioteca Nacional, 1875. Disponível em: https://5ca0e999-de9a-47e0-9b77-7e3eeab0592c.usrfiles.com/ugd/5ca0e9_306a0e9d3e514d98bf6f0a2debae3e8f.pdf. Acesso em: 17 abr. 2021.

GUIMARÃES, Geni. **Poemas do regresso**. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In.: SILVA, Tomaz Tadeuz da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 103-133.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

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

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-985.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. São Paulo: **África - Revista do Centro de Estudos Africanos**, v. 18-19, n. 1, 1997, p. 103-118. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74962/78528>. Acesso em: 02 jan. 2022.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOPES, Nei. Brechtiana. In: _____. **Poética**. Rio de Janeiro: Mórula, 2014, p. 31-32.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **O cego**. Belém: Universidade da Amazônia, s.d. Disponível em: http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/joaquim_m8.pdf. Acesso em: 20 abr. 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. **Letras: Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, Santa Maria, UFSM, n. 26, jun. 2003, p. 63-81. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 21 jul. 2021.

MENDES, Algemira de Macedo. **Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUC-RS, 2006. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4207/3/000390035-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2021.

MORAES FILHO, Mello. A feiticeira. In: _____. **Cantos do Equador**. Rio de Janeiro: Garnier Livreiro-Editor. 1881.

MORRISON, Toni. (1987). **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da Escravidão Negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. 5 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma Militância Pan-Africanista**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente: significações do corpo negro**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

ONAWALE, Lande. Kalunga. In: ONAWALE, Lande. **Kalunga: poemas de um mar sem fim**. Salvador: Edição do autor, 2011.

PINA-CABRAL, João; VIEGAS, Susana. Nomes e ética: uma introdução ao debate. In.: _____ (Orgs.). **Nomes: Gênero, Etnicidade e Família**. Coimbra: Almedina, 2007, p. 13-36.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. Rio de Janeiro: **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em: 28 jun. 2021.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161 - 193, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a17v1850.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2021.

RADÜNZ, Roberto; SIUDA-AMBROZIAK, Renata. Infanticídio e tentativa de “morte de si mesmo”: atos extremos no universo escravista. Porto Alegre: **Revista do Programa de Pós Graduação em História**, v. 28, 2021, p. 1-22. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/view/105727>. Acesso em: 27 dez. 2021.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2021.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma africana no Brasil: os iorubás**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

RIESZ, János. Images d’Afrique, images d’Africains. In.: _____. **De la littérature coloniale à la littérature africaine: prétextes - contextes - intertextes**. Paris: Éditions Karthala, 2007, p. 63-86.

RONCADOR, Sonia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. Brasília: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31, jan.- jun. 2008, p. 129-152. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9437/8338>. Acesso em: 27 dez. 2021.

RUFINO, Alzira. **Eu, mulher negra, resisto**. Santos: Edição da Autora, 1988.

SANT'ANNA, Cristiano; SILVA, Isadora Souza. Oxum e ekedis: a ancestralidade feminina negra dos terreiros refletida nas redes sociais. Maringá: **Revista Espaço Acadêmico**, n. 227, mar./abr. 2021. p. 49-61. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/54040/751375151711>. Acesso em: 28 dez. 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Corpos, conhecimentos e *corazonar*. In.: _____. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SANTOS, Deoseledes M. dos; SANTOS, Juana Elbein dos. A cultura nagô no Brasil: memória e continuidade. São Paulo: **Revista USP**, n. 18, 1993, p. 40-51. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25990> Acesso em: 18 dez. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Rio de Janeiro: **Rev. Psic. Clin.**, v. 20, n. 1, 2008. p. 65-82. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 11 ago. 2021.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. 3 ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SOUSA, Cruz e. **Evocações**. 1. ed. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1898. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3913/1/004480_COMPLETO.pdf. Acesso em: 26 abr. 2021.

SOUZA, Mônica Lima e. **Entre margens: o retorno à África de libertos no Brasil, 1830-1870**. 2008. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_SOUZA_Monica_Lima_e-S.pdf Acesso em: 24 jun. 2021.

TELLES, Lorena Féres da Silva. Amas de leite. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 99-105.

WALTER, Roland. O espaço literário da diáspora africana: reflexões teóricas. Feira de Santana: **A Cor das Letras**, v. 1, n. 12, p. 9-34, 2011. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1483/pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

WALTER, Roland. Tecendo identidade, tecendo cultura: os fios da memória na literatura afrodescendente das Américas. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC** - Tessituras, interações, convergências. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/ROLAND_WALTER.pdf. Acesso em: 23 ago. 2021.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In.: SILVA, Tomaz Tadeuz da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 7-72.

ANEXOS

ANEXO 01 - CORDEL “LUÍSA MAHIN”, DE JARID ARRAES

No século dezenove
Luísa Mahin nasceu
Com origem africana
Sua história aconteceu
E com incessante gana
Seu nome prevaleceu.

Vinda da Costa da Mina
Afirmava ser princesa
Mas vendida como escrava
Teve na luta a certeza
Depois de alforriada
Demonstrou sua proeza.

Viveu como quituteira
E morou em Salvador
Usou com inteligência
Seus talentos de sabor
Pois usava o tabuleiro
De mensagens portador.

Nos quitutes que vendia
Ela neles enrolava
As mensagens escondidas
Que em árabe espalhava
Ajudando nos motins
Que também organizava.

Muitas das rebeliões
Dos escravos na Bahia
Tinham a participação
Que Luísa oferecia
Sua contribuição
Era de grande valia.

A Revolta dos Malês
Ocorreu em Salvador
Foi a mobilização
Com origem dos nagôs
Os escravos muçulmanos
Ajuntados com fervor.

Se fosse vitoriosa
A revolta organizada
Luísa Mahin seria
De rainha coroada
No estado da Bahia
Ela seria aclamada.

Mas Luísa se envolveu
Na revolta Sabinada
Muito foi auxiliar
Com mensagem repassada
Pela sua inteligência
Ela deve ser lembrada.

Lá também foi descoberta
Perseguida e encontrada
Dizem que fugiu pro Rio
Onde então foi degradada
Enviada para Angola
Mas não foi documentada.

É por isso que existe
Quem pesquise diferente
E afirme que Luísa
Foi bem mais eficiente
Fugindo pro Maranhão
Onde foi muito influente.

Há autores que afirmam
Que Mahin desenvolveu
Dança tambor de crioula
E então permaneceu
Como forte referência
Ao redor do povo seu.

Importante mencionar
Que foi mãe de Luís Gama
Poeta e abolicionista
De imensurável chama
E por ele foi citada
Respeitando sua fama.

Luís Gama que escreveu
Sobre ela registrou:
Era magra e muito bela
E retinta a sua cor
Dentes alvos e brilhantes
De um gênio vingador.

Era uma mulher sofrida
Muito ativa e generosa
Também boa quintandeira
Sempre tão laboriosa
Das origens convencida
Era delas orgulhosa.

O pai branco de Luís
O vendeu quando criança
Separando de sua mãe
Na racista podre herança
De ser branco dominante
Indigno de confiança.

Mas Luísa era guerreira
A rebelde sem igual
Fez ainda de sua casa
Como um quartel-general
Onde eram planejadas
As revoltas sem igual.

Apesar de tudo isso
E de tudo que lutou
Essa mulher imponente
Muito se silenciou
Pois ainda não se conta
Tudo que realizou.

Mas apenas sua memória
É forte o suficiente
Pra mexer na estrutura
Dessa gente incoerente
Que não fala a verdade
Sobre o negro insurgente.

Gostaria que Luísa
Fosse muito mais lembrada
Nas escolas brasileiras
Fosse sempre ali citada
É por isso que lutamos
Pra que seja memorada.

E para as mulheres negras
Mahin é uma referência
Um espelho poderoso
Dessa forte resistência
É coragem feminina
E também resiliência.

Agradeço essa Luísa
E espero que hoje seja
Como foi na sua África
Novamente então princesa
Ou melhor, uma rainha
Com a chama sempre acesa.

Esperamos que um dia
De você saibamos mais
E talvez nos encontremos
Com os nossos ancestrais
Com respeito e reverência
Nas raízes culturais.

(ARRAES, 2020, p. 87-92)

ANEXO 02 - BIBLIOGRAFIA INCLUÍDA POR ANA MARIA GONÇALVES NO ROMANCE *UM DEFEITO DE COR*

Esta é uma obra que mistura ficção e realidade. Para informações mais exatas e completas sobre os temas abordados, sugiro as seguintes leituras:

- AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos - um guia de ruas e mistérios*. Record.
- ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. Melhoramentos.
- AZEVEDO, Elciene. *Orfeu da carapinha - A trajetória de Luiz Gama na Imperial Cidade de São Paulo*. Unicamp.
- BASTIDE, Roger. *As américas negras*. Edusp.
- _____. *As religiões africanas no Brasil*. Pioneira/USP.
- CABRAL, Muniz Sodré de Araújo. *O terreiro e a cidade*. Imago.
- CALMON, Pedro. *História social do Brasil - Vols. 1, 2, 3*. Martins Fontes.
- _____. *Malês, a insurreição das senzalas*. Assembleia Legislativa da Bahia.
- CARNEIRO, Edison. *Os candomblés da Bahia*. Civilização Brasileira.
- _____. *Religiões negras: negros bantos*. Civilização Brasileira.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. Global.
- CHATWIN, Bruce. *O vice-rei de Uidá*. Companhia das Letras.
- CUNHA, Manoela Carneiro da. *Negros, estrangeiros - os escravos libertos e sua volta à África*. Editora Brasiliense.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Itatiaia.
- EDMUNDO, Luiz. *A corte de D. João no Rio de Janeiro - Vol. III*. Editora Conquista.
- FERNANDES, Florestan. *Significado do protesto negro*. Cortez.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Global.
- _____. *Sobrados e mucambos*. Global.
- GOULART, José Alípio. *Da fuga ao suicídio*. Editora Conquista.
- GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Companhia Editora Nacional.
- GURAN, Milton. *Agudás - os brasileiros do Benim*. Nova Fronteira.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Companhia das Letras.
- LEAL, Geraldo da Costa. *Salvador dos contos, cantos e encantos*. Edição de autor.
- LOPES, Nei. *Bantos, Malês e identidade negra*. Editora Forense Universitária.
- _____. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. Selo Negro.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Ática.
- _____. *O moço loiro*. Ática.
- _____. *Memórias da Rua do Ouvidor*. UNB.
- MATOS, Milton dos Santos. *Recôncavo - berço de canaviais*. Editora Itapoan.
- MATTOSO, Kátia M. de Queiros. *Da revolução dos alfaiates à riqueza dos baianos*. Corrupio.
- _____. *Ser escravo no Brasil*. Brasiliense.
- _____. *Bahia, Século XIX*. Nova Fronteira.
- MENUCCI, Sud. *O precursor do abolicionismo no Brasil: Luiz Gama*. Editora Nacional.

- NEVES, Maria de Fátima Rodrigues das. *Documentos sobre a escravidão no Brasil*. Contexto.
- OLINTO, Antônio. *A casa da água*. Difel.
- PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Pallas.
- _____. *Os príncipes do destino*. Cosac & Naify.
- _____. *A mitologia dos orixás*. Companhia das Letras.
- REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. *Histórias de vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX*. Centro de Estudos Baianos.
- REIS, João José. *A morte é uma festa - ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. Companhia das Letras.
- _____. *Rebelião escrava no Brasil*. Brasiliense.
- REIS, João José e SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito*. Companhia das Letras.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Nova Fronteira.
- RODRIGUES, Nina Raymundo. *Os africanos no Brasil*. Editora Nacional.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Bertrand Brasil.
- SILVA, Alberto da Costa e. *Francisco Félix de Souza - Mercador de escravos*. Nova Fronteira.
- _____. *Um rio chamado Atlântico*. Nova Fronteira.
- VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia - 1850*. Corrupio.
- _____. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a baía de Todos os Santos - do século XVII ao XIX*. Corrupio.
- _____. *Lendas africanas dos orixás*. Corrupio.
- _____. *Os libertos*. Corrupio.
- VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia do século XVIII - Volumes I, II e III*. Editora Itapuã.

Fontes primárias - documentos, anais, revistas e jornais - dos acervos:

- Arquivo Histórico Municipal de Salvador
- Arquivo Público do Estado da Bahia
- Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

Agradecimento especial ao Prof. Paulo Fernando de Moraes Farias, do Centre of West African Studies, da Universidade de Birmingham.

(GONÇALVES, 2019, p. 949-951)