



A emergência da voz feminina, negra e escravizada em *Um defeito de cor*

The emergence of the female, black and enslaved voice in *Um defeito de cor*

Christini Roman de Lima¹

Resumo: O presente artigo examina como o prólogo do romance *Um defeito de cor* estabelece reflexões em relação à autoria e à constituição de uma “história outra” – bordada no anverso da primeira, no desvio da história legitimada. A introdução do romance, nesse sentido, abria brechas para o questionamento das narrativas oficiais e canônicas, para a emergência de vozes sufocadas e para perspectivas organizadas em contrapelo às versões históricas e literárias instituídas ou autorizadas pelos poderes constituídos. Destaca-se, assim, a voz feminina, negra e escravizada alinhada ao “nome na capa” – de Ana Maria Gonçalves – como mecanismos de exposição de um cenário distinto, em que presente e passado são modificados mutuamente.

Palavras-chave: autoria; voz; história; literatura.

Abstract: The present article examines how the prologue of the novel *Um defeito de cor* establishes reflections in relation to authorship and the constitution of a “different story” – embroidered on the obverse of the first, in the deviation of the legitimated story. The introduction of the novel, in this sense, would open gaps for the questioning of official and canonical narratives, for the emergence of suffocated voices and for perspectives organized against the historical and literary versions instituted or authorized by the constituted powers. In this way, the female, black and enslaved voice aligned with the “name on the cover” - by Ana Maria Gonçalves - stands out as mechanisms for exposing a different scenario, in which the present and the past are mutually modified.

Keywords: authorship; voice; history; literature.

A voz da minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
De uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debabaixo das trouxas
roupagem suja dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoava versos perplexos
com rimas de sangue

¹ Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo), em 2004, pela Universidade de Passo Fundo (UPF), especialista em Literatura Brasileira, em 2009, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestre em Letras, em 2012, pela UFRGS e doutora em Letras pela UFRGS. Autora do livro “Como fruta dentro da casca”: *Dom Casmurro* em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.



e
fome.

A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.
Conceição Evaristo, Vozes-mulheres.2008

Um defeito de cor, publicado no ano de 2006 pela Editora Record e segundo romance de Ana Maria Gonçalves, em 2007 ganhou o Prêmio Casa de Las Américas. A obra é o resultado de cinco anos de pesquisa e de um incansável trabalho de escrita e reescrita do texto. Gonçalves estabelece – ao longo das 951 páginas do romance – um jogo dialógico em que pleiteia uma nova história, história essa em que a mulher negra e escravizada assume a palavra e conta sua trajetória.

O romance principia com “Serendipidades!”², prólogo em que a autora expõe o modo de produção da obra e o impulso – as contingências – que a conduziram à escrita. A autora destaca que o livro ganhou corpo a partir dos encontros e das descobertas para as quais, mesmo não esperando, estava preparada: “precisamos ter pelo menos um pouco de conhecimento sobre o que ‘descobrimos’ para que o feliz momento de serendipidade não passe por nós sem sequer o notarmos” (2019, p. 9)³.

A obra, segundo ela, “não só contém uma história, como também é consequência de outra história” (p. 09). Ana Maria Gonçalves, portanto, traça na introdução o caminho que a levou à Bahia e à história do povo malê – interesse inicial

² Conforme Ana Maria Gonçalves, o termo serendipidade, de *serendipity* (expressão proferida por Horace Walpole em 1754 e usada por John Barth em *The Last Voyage of Somebody, the Sailor*), refere-se às descobertas e aos encontros com alguma coisa enquanto se está procurando por outra – mas para a qual já se deve estar preparado.

³ Utilizou-se neste artigo a edição de 2019, da Editora Record e, deste momento em diante, as referências ao romance serão indicadas com o número de páginas.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

Vol. 16, n. 2 -2020

Dossiê Literatura e Gênero

de sua pesquisa. Os anos “despertadores” dessa busca foram 2001 e 2002; o palco, a Ilha de Itaparica. O segundo momento de “serendipidade” ocorreu na igreja da ilha, quando uma menina lhe pediu que a retratasse (uma vez que a autora fotografava o local). Essas fotografias a direcionaram aos manuscritos fundadores d’*Um defeito de cor*:

Virando os papéis, amarelado pelo tempo e que deixava vaziar a escrita em caneta-tinteiro para o lado dos desenhos, percebi que parecia um documento escrito em português antigo, as letras miúdas e muito bem desenhadas, uma escrita contínua, quase sem fôlego ou pontuação. (...) Peguei outro papel que tinha um desenho menor e, assim que o virei, a primeira palavra que consegui ler foi “Licutan”. (...) Perguntei onde ela tinha encontrado tais papéis, que ficavam ainda mais fascinantes à medida que eu ia reconhecendo outros nomes, outras situações e alguns lugares que me remetiam à história dos malês. Ela então contou que tinha pegado os papéis, junto com algumas revistas, na Igreja do Sacramento, na Vila de Itaparica, onde também fazia limpeza. Uma troca de padres levou o padre antigo a pedir que ela se desfizesse de tudo que estava guardado em um quartinho nos fundos da casa paroquial (...) ela pediu permissão para levar para casa. Quase tinha posto fogo nos papéis (p. 15).

O passado – guardado no quartinho dos fundos do tempo e não registrado oficialmente – perder-se-ia no descaso e na ignorância sem sua intervenção. Gonçalves resgata, assim, a história perdida e ilumina a alteridade obnubilada.

A explanação prefacial, para mais, busca separar as instâncias enunciativas que compõem a história:

acredito que poderia assinar este livro como sendo uma história minha, toda inventada – embora algumas partes sejam mesmo, as que estavam ilegíveis ou nas folhas perdidas (...). Se eu me apropriasse da história, provavelmente a autoria nunca seria contestada, pois ninguém até então sabia da existência dos manuscritos (p. 16).

E evidencia a singularidade da voz presente nos manuscritos:

(...) esta pode não ser uma simples história, pode não ser a história de uma anônima, mas sim de uma escrava muito especial, alguém cuja existência não se tem confirmação, pelo menos até o momento em que escrevo esta introdução. Especula-se que ela pode ser apenas uma lenda, inventada pela necessidade que os escravos tinham de acreditar em heróis, ou, no caso, em heroínas, que apareciam para salvá-los da condição desumana em que viviam (p. 16).

Na continuação do excerto, a autora divisa outro aspecto instituidor d’*Um defeito de cor*: a carta autobiográfica de Luiz Gama (endereçada ao amigo Lúcio Mendonça – destinada à publicação no *Almanaque Literário* de 1880). Ana Maria



Gonçalves manifesta sugestivamente – uma vez que não profere o nome de Gama textualmente – a filiação do romance:

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. Um homem inteligente e batalhador que, tendo nascido de uma negra e de um fidalgo português que nunca o reconheceu como filho, conseguiu se tornar advogado e passou a vida defendendo aqueles que não tiveram a sorte ou as oportunidades que ele tão bem soube aproveitar (p. 16-17).

Esse diálogo (iniciado no prólogo, e que tem seguimento na narrativa) é estabelecido também com o leitor – “O que você vai ler agora talvez seja a história da mãe desse homem (...), mas também pode não ser” (p. 17). A autora enfatiza sua participação como organizadora e editora do texto, mas pontua que o leitor – receptor final dos dois textos amalgamados (o manuscrito e o romance) – terá parte no processo de entendimento e composição dos eventos que acompanhará em sua leitura/decodificação.

Gonçalves abre espaço, por fim, para que a voz, “soprada em seus ouvidos”, se estenda e materialize nas linhas para além da intenção inventiva:

Espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois, muitas vezes, durante a transcrição, e principalmente durante a escrita do que não consegui entender, eu a senti soprando palavras no meu ouvido. Coisas da Bahia, nas quais acredita quem quiser... (p. 17).

Kehinde toma a palavra, apresentando-se: “Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. (...) O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji e nasci por último” (p. 19). Kehinde teve dois irmãos, Taiwo, sua gêmea (ibêji), e Kokumo, o irmão mais velho. Era filha de Duróorûke e de Oluwafemi – pai que não chegou a conhecer. Vivia com a avó, Dúrójaiyé, em Savolu até o primeiro revés de sua vida, suas primeiras perdas: a morte da mãe e do irmão. O propulsor da ação (da narrativa e de sua trajetória) se deu, portanto, a partir da violência: do estupro da mãe, do seu assassinato e o do irmão – cometidos por guerreiros tribais que passavam nas imediações de sua casa.



A protagonista, Taiwo e a avó partiram para Uidá depois da tragédia. As três foram acolhidas na cidade por Titilayo, uma comerciante local que lhes concede moradia até uma nova fatalidade redirecionar seus destinos: as ibejis foram capturadas por mercadores de escravos. A avó, ao saber do fato, implorou para seguir com as netas. Elas zarparam em um tumbeiro⁴ rumo ao Brasil. Em meio à travessia, mais duras perdas: a irmã e a avó morrem. Kehinde desembarcou sozinha na Ilha dos Frades, local em que os sobreviventes se reestabeleceram para o destino final, a cidade de Salvador e o mercado de escravizados.

As mulheres foram batizadas na descida do navio e seus nomes, trocados por “nomes de branco”. A protagonista não aceitou a imposição, lançando-se ao mar. Kehinde ficou na ilha um curto período, seguindo para Salvador. No armazém, foi vendida no segundo dia após sua chegada. Seu “nome de branco” seria Luísa, nome escolhido por ela – uma vez que não foi batizada.

A menina foi encaminhada para a ilha de Itaparica, para a fazenda de José Carlos de Almeida Carvalho Gama, seu novo dono e senhor. Kehinde teve de aprender português rapidamente porque a comunicação em ioruba era proibida: o senhor “não permitia que se falasse línguas de pretos em suas terras” (p. 74). Tornou-se dama de companhia da filha de José Carlos, a sinhazinha Maria Clara – com quem manteve uma relação de amizade durante toda a vida.

A protagonista, além disso, encontrou na figura de Esméria – escrava da casa-grande – refúgio, proteção e afeto. Esméria ensinou-lhe a língua local, mas orientou-lhe também a como sobreviver na condição de escravizada: “Em ioruba, ela me explicou o que era um escravo, alguém por quem o dono tinha pagado a quantia que achava justa e que lhe dava o direito de ter o escravo trabalhando pelo resto da vida, ou até que ele pudesse pagar pela liberdade que tinha antes de ser comprado” (p. 75).

A menina Kehinde descobriu a diferença racial com o passar do tempo: entendeu-se como o “outro” do branco, ao ver sua imagem refletida em um espelho no

⁴ Navio negreiro.



quarto de Maria Clara. A percepção, no entanto, transformou-se de negativa à positiva, ao identificar-se com o reflexo de sua mãe e não com o de seus senhores:

A Esméria parou na frente dele [espelho] e me chamou, disse para eu fechar os olhos e imaginar como eu era, com o que me parecia, e depois podia abrir os olhos e o espelho me diria se o que eu tinha imaginado era verdade ou mentira. Eu sabia que tinha a pele escura e o cabelo duro e escuro, mas me imaginava parecida com a sinhazinha (...). Eu era muito diferente do que imaginava, e durante alguns dias me achava feia, como a sinhá sempre dizia que todos os pretos eram. (...) até o dia em que comecei a me achar bonita também, pensando de um modo diferente e percebendo o quanto eu era parecida com minha mãe (p. 85-86).

A protagonista aprendeu a ler e a escrever com Fatumbi – “um preto do escritório”, de origem mulçumana, que trabalhava para José Carlos em Salvador. Sua instrução ocorreu de forma indireta, acompanhando as aulas dadas a Maria Clara. Posteriormente, a sinhazinha foi mandada para um colégio de freiras e Fatumbi retornou à capital.

Kehinde passou a ajudar Esméria na cozinha, sendo transferida, em ato contínuo, para a senzala grande, para o trabalho na fundição baleeira. A narradora destaca: “talvez, se eu tivesse ficado apenas trabalhando na casa-grande e morando na senzala pequena, não teria sabido realmente nada sobre a escravidão e a minha vida não teria tomado o rumo que tomou” (p. 111). A experiência na senzala grande confrontou-a com os maus-tratos, a violência e a opressão da escravidão: tronco, chibata, suicídios como forma de protesto, senhores abusadores, sinhás ciumentas arrancando os olhos das jovens escravizadas. Um mundo de castigos, sofrimentos e humilhações.

Kehinde foi encaminhada para o trabalho no engenho tempos depois, contava então doze anos de idade. Ela não era mais uma criança e o corpo púbere (balbuciando traços de mulher) despertou a lascívia em seu senhor. Em função disso, a protagonista retornou à casa-grande. José Carlos ordenou a mudança visando garantir o seu “direito assegurado” – uma vez que “a primeira vez das pretinhas pertencia aos seus donos”. Concomitante a isso, Kehinde e Lourenço, “escravo de dentro” como ela, começaram um idílio amoroso – brevemente transformado em noivado com autorização de sinhá Ana Felipa (esposa de José Carlos e madrastra de Maria Clara).



A protagonista vivenciou sua primeira experiência sexual de forma traumática. Ela foi levada pelo capataz até uma cabana, distante da casa-grande, mas Lourenço evitou a violação, em um primeiro momento, agredindo José Carlos. A “ousadia” do escravizado, entretanto, foi punida barbaramente: Kehinde foi estuprada diante dos seus olhos e ele foi sodomizado e castrado pelo senhor logo após.

Uma misteriosa enfermidade, no entanto, gerou a morte de José Carlos cinco meses após a selvageria – ele padeceu em função de uma afecção no pênis. Kehinde, por sua vez, descobriu-se grávida nesse período. De outro lado, Sinhá Ana Felipa decidiu partir para Salvador, levando consigo apenas os escravos da casa-grande. Na capital, passaram a viver em um solar; o porão úmido e escuro foi o espaço destinado aos escravizados.

A protagonista concebeu o filho durante a viagem. O menino era um “abiku” – uma criança “nascida para morrer” (p. 19) –, e seu nome, Banjocô, significava “sente-se e fique comigo”. Banjocô tornou-se objeto de afeição de Ana Felipa (o menino substituiu os filhos que ela não pôde ter, pois suas gestações resultaram em natimortos).

Banjocô Ajamu Danbiran foi o nome africano dado por Kehinde em uma cerimônia realizada sem o consentimento da sinhá. Já o seu “nome de branco” foi escolhido por Ana Felipa: “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” (p. 212).

Kehinde foi alugada para uma família inglesa, os Clegg, como dama de companhia das três filhas do casal aos quinze anos. Ficou na casa por pouco mais de um ano, mas o período possibilitou-lhe aprender o idioma inglês. Ao retornar ao solar, Ana Felipa autorizou que ela atuasse como escrava de ganho. Passou a vender *cookies* nas ruas de Salvador. A protagonista prospera no negócio dos *cookies* – confeccionados na cozinha do padre Heinz (um ferrenho defensor da causa abolicionista) –, passando a fornecer o produto para um mercado de importados. Além disso, ela deixou o solar; iniciou um romance com Francisco, novo escravo de Ana Felipa, e passou a auxiliar na alfabetização de crianças pobres (junto da escola montada pelo pároco).



Kehinde conheceu Alberto nesse decurso, o homem com quem teve seu segundo filho:

Vou chamá-lo de Alberto porque não sei a quantas pessoas ele disse o nome verdadeiro, pois nem a mim disse, preferindo ser chamado pela alcunha, que também não vou revelar. Sei o nome certo de ouvir falar, nas poucas vezes em que estive com ele perto de quem o conhecia. Mas fiquemos com Alberto, porque a essa altura um nome já não tem importância alguma (p. 322)⁵.

À parte isso, Kehinde comprou a sua carta de alforria e a de Banjocô depois de um longo deambular temporal e geográfico. Não obstante, antes de conseguirem a liberdade, foram mandados avaliar pela senhora. O valor dos dois, como bens semoventes, foi orçado muito acima do mercado:

(...) lá estava escrito com todas as letras o valor uma escrava de dezoito anos, criada de dentro, com excelente saúde, falando português e inglês, sabendo ler, escrever e comerciar muito bem, capaz de ter ganho próprio de mais de dez mil réis por mês, e do seu filho de seis anos, criado como se fosse da casa, de excelentes maneiras e muito inteligente, bem-educado e que sabia tocar piano (p. 337, 338).

A solução (providencial) desenrolou-se como um “deus ex machina”: Kehinde encontrou pedras preciosas e ouro em pó no oco da sua estátua de oxum. Tal fato, aliado a um ardis mirabolante, viabilizou a compra das cartas de alforria por uma cifra mais justa.

A sorte da protagonista passou por nova viravolta depois de liberta: engravidou e foi morar com Alberto em um sítio no burgo da Barra. A gravidez, entretanto, foi abortada – com o intermédio das ervas de Esméria (a qual foi morar com o casal), porque acreditavam que Francisco era o pai da criança. Alberto, por sua vez, manteve o relacionamento oculto dos seus conhecidos – e o sítio afastado da cidade era providencial nesse sentido.

O casal montou uma padaria em sociedade – oficialmente o negócio seria apenas de Alberto, mas eles firmam um contrato constando que ela detinha cinquenta por cento do negócio. Kehinde, com o passar do tempo, engravidou novamente. Em meio à espera do filho e à agitação política, Alberto comprou um sobrado em Salvador. A criança

⁵ O excerto enseja questionamento, pois a protagonista firmará contrato de sociedade com Alberto no decorrer do romance, motivando a controvérsia em torno do nome real de Alberto, o qual ela afirma conhecer apenas de “ouvir falar”.



nasceu durante a primeira visita ao imóvel, aos vinte e um dias do mês de junho de mil oitocentos e trinta. Alberto almejava nomeá-lo Luiz, em homenagem ao avô. Kehinde, no entanto, deu-lhe “um nome africano, um nome de abiku” (p. 401).

Vale salientar que nesse momento da trama verifica-se uma inversão narrativa. O relato, que acompanhava a formação da personagem, transformou-se em carta e a narradora iniciou um diálogo com seu destinatário – o filho. O tratamento, antes objetivo e impessoal, passou a referir-se a uma segunda pessoa do singular: “(...) o Alberto nunca desampararia **aquele filho**, que tratava como a coisa mais importante da vida. Então, como já **deve** ter percebido de quem estamos falando, a **você** foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran” (grifos nossos, p. 403, 404)⁶.

A narrativa, além disso, sobrepõe “agoras” que dizem respeito ao instante da enunciação e ao instante em que os fatos ocorrem, ao enunciado. O questionamento para com e sobre o filho perdido atravessa, desse modo, o enredo:

(...) o que terá acontecido a você durante todos esses anos? Por mais que o destino tenha sido bom comigo, tenha me dado mais filhos que sempre me orgulharam, nunca te esqueci. Estou carregando comigo todas as cartas trocadas, para que você saiba de tudo o que fiz na esperança de te encontrar, meu pequeno Omotunde (p. 406).

De outro lado, os acontecimentos na vida da protagonista e os eventos sociais do período – as revoltas, como o antilusitanismo (o “mata-maroto”), por exemplo – coadunam-se: Alberto abandonou-a para casar com uma brasileira (justificando o matrimônio por meio do cenário de deportação dos portugueses residentes na Bahia); o casal desfez o negócio comum; ela deixou o sítio, indo morar no terreno ao fundo da padaria (alugando o prédio em frente para alguns conhecidos de Fatumbi – também muçulmanos); começou um novo empreendimento, a fabricação de charutos; e, para culminar, sofreu uma fatalidade incomensurável: a morte de Banjocô. O menino perdeu a vida em um acidente com faca aos oito anos.

Kehinde, passado um tempo da tragédia, interessou-se pelos planos dos “muçuramins”, planos de rebelião – participando ativamente nas estratégias. A revolta

⁶ O diálogo da narradora com o filho, iniciado nesse momento, seguirá até o desfecho do romance.



malê, não obstante, resultou em fracasso. As leis e a vigilância em torno dos africanos residentes na Bahia se intensificaram após o malogro do levante:

(...) foi divulgado que nenhum africano gozava de direitos de cidadão ou de privilégio de estrangeiro, mas apenas do direito de ser propriedade de alguém, que podia ou não querer defendê-lo. Bastava ser africano e livre, como era o meu caso, para correr o risco de ser preso e investigado (...). Se isso acontecesse, e as autoridades faziam de tudo para que acontecesse, podia ser punido com chibatadas, com a prisão nas galés ou trabalhos forçados, com a morte ou com a deportação (p. 538).

Uma nova revolta social, ademais, agravou sua situação no país, levando-a a fugir novamente. Partiu para a ilha de Itaparica, passou pelo Maranhão (onde permaneceu um curto período) e, ao chegar no Recôncavo, o destino apresentou-lhe sua face cruel novamente: seu filho, Omotunde, desaparecera; Alberto vendera a criança como escrava.

A saga de Kehinde adquiriu, então, um novo aspecto: a busca pelos rastros do filho perdido. Sua marcha seguiu o percurso do Rio de Janeiro, passando por Santos, por São Paulo, por Campinas, até retornar à cidade de São Paulo. Os anos de procura, contudo, redundaram em inevitáveis desencontros. Soube que Omotunde fugiu de São Paulo pouco antes de sua chegada e, em vista disso, voltou para Salvador desesperançada e sem perspectivas.

O horizonte de desconsolo fez com que pensasse em retornar à África. Kehinde cruzou, então, o oceano em busca de uma nova vida. A viagem durou vinte e seis dias; nesse percurso, relacionou-se afetivamente com John, um mulato africano que trabalhava para alguns ingleses. Aportou em Uidá no ano de 1847 e retomou contato com a família de Titilayo – já falecida (a neta de Titilayo, Geninha, transcreverá a carta, os manuscritos do romance em questão).

Kehinde descobriu-se grávida de ibejis algum tempo depois. Os gêmeos receberam nomes “de branco”: Maria Clara e João. A protagonista decidiu adotar também um nome brasileiro, Luísa Andrade da Silva. A despeito das antigas convicções, Kehinde convivia com mercadores de escravos e não contestava os negócios do companheiro – a comercialização de armas. A narradora esforça-se em justificar o paradoxo:



Às vezes eu ficava um pouco constrangida por me relacionar com mercadores de escravos, mas logo esquecia, já que aquele não era problema meu. Eu não conseguiria resolvê-lo mesmo se quisesse, e também não poderia ficar com muitos escrúpulos depois de fornecer armas para o rei Guezo, sabendo que seriam usadas em guerras que fariam escravos, quase todos mandados para o Brasil. (...). Se eu não vendesse as armas, outras pessoas venderiam e as guerras iam continuar existindo, como sempre tinham existido. Eu só não tinha coragem de comprar e vender gente, porque já tinha sentido na pele como era passar por tal situação, embora muitos retornados fizessem isso sem remorso algum (p. 771).

A prosperidade acompanhou sua jornada em solo africano. Ela implementou uma construtora, a Casas da Bahia, que obteve grande êxito no novo espaço geográfico. O deambular, ainda assim, manteve-se no além-mar; suas idas e vindas continuaram constantes. Em meio ao invariável circunvagar, o tempo transcorreu: os gêmeos crescem, casam-se, nascem seus netos e ela sofreu mais perdas, como a de sua visão e a morte de pessoas queridas. A tão almejada notícia sobre o paradeiro de Omotunde – o filho nunca esquecido – viria muitos anos depois de aportar em solo africano:

(...) o filho do advogado amigo do doutor José Manoel dizia que tinha te encontrado (...). Na segunda carta, ele dava mais detalhes (...) que você era amanuense e que também advogava em favor dos escravos, conseguindo libertar muitos deles. Que você estava casado, tinha filhos e era maçom, que escrevia poesias e era respeitado por publicar artigos belíssimos e cheios de inteligência nos jornais mais importantes da cidade, e dava inclusive sua morada (p. 946).

Já idosa, Luísa/Kehinde decidiu voltar para o Brasil a fim de rever Omotunde antes de morrer. Na embarcação, ela relatou (oralmente) sua história, compondo a carta escrita por Geninha e endereçada ao seu filho.

Esse manuscrito, mesmo sem alcançar o destino primeiro, configurar-se-ia como um legado, como a expressão da mulher, negra e escravizada que emergiu cento e treze anos depois, tornando-se, assim, a herança sonogada de sua progênie. *Um defeito de cor* representa, em vista disso, a escrita em busca de descendência. Essa história, perdida na poeira do tempo, será reencontrada por uma geração apta e ansiosa por ouvir suas palavras, por conhecer sua voz – símbolo de lutas e conquistas não propagadas.

Assim sendo, o romance de Ana Maria Gonçalves – dividido em dez capítulos e 334 subcapítulos (ou fragmentos) – apresenta três percursos entremeados: o temporal, as oito décadas em que transcorre a ação, de 1817 até 1899 (aportando na



contemporaneidade, mais especificamente, no ano de 2002, quando os manuscritos são achados); o social, da ascendência da personagem, de escrava ao seu êxito empresarial em África; e o geográfico, que passa por “Savalu, Uidá, Ilha dos Frades, São Salvador, Itaparica, São Luís, Cachoeira, São Sebastião [Rio de Janeiro], Santos, São Paulo, Campinas, Uidá, Lagos” (p. 917).

A forma narrativa do romance (mais especificamente a partir da moldura que cerca a narrativa – o prólogo e as referências bibliográficas finais do livro), de outro lado, aponta para a reconstrução de um passado que só pode vir à tona através do recolhimento (da pesquisa) dos vestígios dessa história – uma vez que o poder legitimado primou por excluí-la da crônica oficial. A reconstrução da trama perdida ocorre também no enredo: é por meio da memória da narradora dos manuscritos que se tem acesso à vida (coletiva e individual) longínqua.

O romance, assim, apresenta uma trama de articulações que encenam a transmissão do discurso através da confluência de vozes e de escritas. Essa construção processa-se na representação do ato de contar da protagonista, Luísa/Kehinde, a qual transmite oralmente sua trajetória à jovem Geninha, quem redige sua carta. E a apropriação e edição desse relato é espelhada por meio do prólogo – o qual, por sua vez, problematiza sincronicamente a questão da autoria e da emergência de uma produção artística/ literária negra.

O emaranhado narrativo, para mais, estabelece outro jogo de espelhamentos: uma escrita primeira, de um filho que descreve a mãe perdida, que reverberaria na carta de uma mãe para o filho – e é produto/ resposta desta. *Um defeito de cor* articular-se-ia, destarte, como uma missiva (ficcional) à Luiz Gama, reflexo secundário da carta autobiográfica desse.

As sobreposições podem ser vistas, de um lado, em relação ao processo que problematiza a autoria: o relato primeiro, oral, feito pela protagonista, será convertido em manuscrito, manuscrito esse em que a personagem que escreve é diferente da que narra, e esse manuscrito será encontrado, lido, editado e divulgado em forma de livro impresso por Ana Maria Gonçalves. Esse processo é disposto a partir da narrativa oral,



passando para um texto primeiro (o manuscrito), o qual gerará um texto segundo (o romance), editado com acréscimos pela autora que tem o “nome na capa”.

De outro lado, a sobreposição ocorre ainda em relação a um texto primeiro que originaria um texto segundo: a carta autobiográfica de Luiz Gama suscitaria *Um defeito de cor*. E a partir da genealogia de uma escrita que se afirma negra. A afirmação da condição étnica negra na literatura brasileira, inaugurada por Gama⁷, ensejaria outra perspectiva, de uma produção realizada por escritores afrodescendentes.

O panorama, além disso, se desdobra em relação à forma e à matéria narrativas. Quanto à forma, ocorre uma transformação nos dois textos: a carta de Luiz Gama, destinada ao amigo Lúcio Mendonça, ao ser publicada em jornal, transforma-se em biografia. Em *Um defeito de cor* não é diferente: o relato apresenta-se inicialmente como uma biografia – próximo ao *Bildungsroman* – e se converte, no desenrolar da intriga, em carta.

No que concerne à matéria narrativa, o texto de Gama busca apontar sua gênese a partir da mãe perdida e, supostamente, imaginada – ele o faz ainda com o poema “Minha mãe”. Já o texto de Gonçalves inverteria a perspectiva, traçando a busca dessa mãe pelo filho perdido – o escritor não é nomeado explicitamente na obra, mas sua identidade é presumida. De um lado, há a procura pela ascendência e, de outro, pela descendência.

A trama narrativa e a sobreposição dos textos – da carta de Gama fundando o texto de Gonçalves – grifam a ausência na presença e a presença na ausência: a ausência da mãe na formação do filho, assim como a do filho na trajetória da mãe. Falta que se faz presente e leva à ação, tanto no horizonte extraliterário, em relação às mudanças de um contexto para o outro – uma carta na outra –; quanto no âmbito interno ao texto, das deambulações da protagonista.

De outra parte, tem-se a óptica da não presença negra na formação da literatura brasileira – e, conseqüentemente, na formação de uma identidade nacional estabelecida a partir da violência da diáspora africana. Aspecto também problematizado no romance

⁷ No poema “Quem sou eu?”, Luiz Gama enfatiza sua negritude: “Se negro sou, ou sou bode/ Pouco importa. O que isto pode?”.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

Vol. 16, n. 2 -2020

Dossiê Literatura e Gênero

e na voz da personagem marginalizada (retratada pela união das diversas vozes que compõe a intriga).

O percurso de Kehinde/Luísa simboliza, desse modo, a trajetória da formação brasileira negada, silenciada e editada pela história dos vencedores – história essa que se movimenta em torno do apagamento dos rastros da herança negra e escrava dos pilares da identidade nacional. Esse horizonte silenciado é reconstruído em *Um defeito de cor* a partir do trabalho coletivo de “contar” uma história outra. A palavra soterrada erigir-se-ia, assim, a partir de uma geração que sobrepõe outra e une sua perspectiva à procedente para concatenar os fragmentos dispersos.

Kehinde/Luísa, Geninha e Ana Maria Gonçalves representam, nesse sentido, as muitas mãos que tecem o romance, mas também correspondem a trajetória afro-brasileira e a partilha de um passado e seus desdobramentos – ou seja, a obra não se reduz apenas à biografia singular (o mito de Luísa Mahin), mesmo que essa biografia seja parte fundamental da legitimação da identidade afro-brasileira. A edição – enfatizada no prólogo do romance – propõe a emergência de uma voz coletiva, voz essa que se erigiria através de uma figura individual que se compõe como símbolo coletivo de resistência, de revolta e de continuidade. A edição de *Um defeito de cor* intenta ao reconhecimento e à valorização de uma história sonogada e menosprezada, à apreensão de uma identidade denegada.

Esse “não-sujeito” negro, escravo e mulher retoma aqui seu passado através da vida não lembrada, das lutas encobertas, dos brados sufocados, da falta que se faz sentida. A consciência dessa supressão, dessa ausência, irrompe na busca arqueológica dos seus vestígios, dos traços que constituiriam essa existência soterrada nos escombros da “verdade única”, da História legitimada.

Essa busca pela retomada do passado e por sua atualização no presente não implica uma restauração integral, ou seja, não pressupõe uma identidade absoluta do passado com o presente. Estabelece apenas uma correspondência entre ele e a rememoração mediada – disposta em uma promessa de realização sempre ameaçada (GAGNEBIN, 1999). Essa retomada do passado envolve, concomitantemente, uma transformação do presente. A arte, nesse sentido, faria entrever um tempo liberto,



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

Vol.16, n. 2 -2020

Dossiê Literatura e Gênero

resgatado da sua insuficiência e disposto fora do seu transcurso – ancorado no eterno da escrita (GAGNEBIN, 1999).

O romance estabelecerá a atividade da escrita como forma de resistência à finitude e às estruturas sociais devoradoras a partir de seus “agoras” temporais – entrecruzados na narrativa. É por meio do registro desses “agoras” descritos, dos instantes de enunciação e de enunciado, que o passado negado pode se afirmar como existente e verdadeiro. Concomitantemente, ficção e História se enlaçam para “contar” uma outra/nova história – ao final do romance, nas referências bibliográficas, a autora destaca: “Esta é uma obra que mistura ficção e realidade” (p. 949).

A ação da autora – a pesquisa anterior ao livro (ênfaticamente pelas referências bibliográficas) ou o momento prefacial do encontro de Gonçalves com os manuscritos – propõe-se à retomada da história oficial e legitimada através de seu avesso, por sua trama reversa – como os fios de um bordado ou como o anverso das folhas encontradas por ela na ilha de Itaparica. O prefácio, “Serendipidades”, assim sendo, denotaria a questão levantada por Walter Benjamin (GAGNEBIN, 1999): como contar uma nova história, como retomar uma tradição esburacada?

Ana Maria Gonçalves renuncia, no jogo narrativo, à pretensão de preencher tudo, deixando o (a) “outro (a)” – parte também de si – dizer-se. Um sujeito, portanto, se esvanece (por meio da negação de autoria de Gonçalves) para que o outro surja com força em imagens outras, distantes na conjugação que a história habitual procura desenhar – do apagamento da escravidão. Esse aspecto aponta para a ação política e revolucionária que o ato de escrita representa por si só: “a história habitual é, de fato, a ‘comemoração’ das façanhas dos vencedores, ela é a ‘apologia’ que tende a ‘recobrir os momentos revolucionários do curso da história’”; o intuito dessa história tradicional consistiria em apagar “os buracos da narrativa que indicam tantas brechas possíveis no *continuum* da dominação” (GAGNEBIN, 1999, p. 99 e 100).

Ana Maria Gonçalves, ao enunciar 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” (p. 16), evidencia tanto o caráter das brechas da história, como da renúncia de sua autoridade autoral, a qual dá lugar a uma voz



narrativa plural, originada por meio do “entrelaçamento” da sua história com a história da sua alteridade:

[Paul] Ricoeur distingue a identidade que responde a questão *que*, identidade-mesmidade (idem), que afirma a permanência e a continuidade dos objetos, e a identidade-ipseidade (ipse), que corresponde a questão *quem*; esta última caracteriza o sujeito da linguagem e da ação (...), possibilitando assim reflexão sobre o tempo da enunciação e sobre o tempo da ação ética e política. A ipseidade é, portanto, uma categoria privilegiada da história, no duplo sentido da narração, ficcional ou não, e de processos de acontecimentos, individual ou coletivo (GAGNEBIN, 1999, p. 84).

Ela estipula, portanto, uma perspectiva histórica que recusa à adequação e à possessão: não nega a si mesma, apagando sua voz e sua participação no processo da obra; ao mesmo tempo, também rejeita a possessão total da narrativa, uma vez que renuncia à apropriação arbitrária do outro, à sua incorporação como produto da sua intenção imaginativa tão somente – circunscrita integralmente ao domínio do “nome da capa”.

O romance pode ser analisado, deste modo, a partir do conceito benjaminiano de mimese. Claudia Caimi (2001, p. 35), destaca:

(...) conceito de mimese proposto por Benjamin esclarece/ delimita sua negação a um pensamento regido pela lógica da identidade e da não identidade do processo dialético e sucessivo da contradição e recomposição. Substitui este por uma lógica da semelhança em que nunca há identidade entre o sujeito e consciência e sim uma contiguidade, um “ao mesmo tempo” que possibilita (...) figurações privilegiadas, imagens que não negam o outro, pois a natureza mimética é uma presença-ausente que se manifesta nas correspondências no tempo e no espaço.

Nesse sentido, contar uma nova história – ou apresentar outra perspectiva da história – configurar-se-ia como a restituição devida àqueles que foram esquecidos. Nesse trabalho de resgate, os fatos “reais” – a escrita pautada apenas em documentação oficial – confirmariam apenas a visão dos “vencedores”. Walter Benjamin (1994, p. 224-225) aponta que:

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. [...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o



que chamamos bens culturais. (...). Assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.

Um defeito de cor se alinha ainda ao pensamento de Grada Kilomba (2019, p. 27) no que tange à longa história de silêncio imposto pelo colonialismo, da “história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos”. Representa a expressão das insurgências configuradas no percurso entre a experiência contada e sua leitura final: entre uma voz feminina negada na escravidão e a potência que essa voz reprimida adquire ao emergir em outra voz e outro contexto – no de sua descendência, na voz negra que retoma sua palavra. O romance expressa, portanto, a “fome coletiva de ganhar voz, escrever e recuperar [a] *história escondida*” (KILOMBA, 2019, p. 27).

A emergência das vozes reprimidas vem à tona no momento em que se viabiliza o alargamento dos espaços sociais de circulação e de fala dos grupos marginalizados. A potência da voz reprimida ganhou força nesse percurso – na abertura desses espaços estanques que foram erigidos pelos grupos dominantes e pelo discurso “do vencedor”. O alargamento desse lugar de expressão – abertura de brechas na “máscara de flandres” simbólica –, tensionado ao longo do século que separa essas duas mulheres (Kehinde/Luísa e Ana Maria Gonçalves), adquire o espaço necessário para se fazer ouvir após geração sob geração forçando barreiras.

Conceição Evaristo (apud RIBEIRO, 2019, p. 76) refere-se ao símbolo da máscara de flandres – máscara que cobria a boca como castigo e como mecanismo de silenciamento –, ilustrada na pintura da escrava Anastácia:

(...) aquela imagem da escrava Anastácia, eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é um símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara.

Grada Kilomba (2019) também trata da máscara de Anastácia como o símbolo político sádico de conquista e dominação dos senhores brancos e de seus regimes silenciadores:

Oficialmente a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Nesse



sentido a máscara representa o colonialismo como um todo. (...) Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p. 33).

Djamila Ribeiro (2019, p. 85) salienta que a sua geração (a mesma de Ana Maria Gonçalves) reivindica que a história da escravidão no Brasil seja contada a partir de suas próprias perspectivas: “estamos apontando para a importância de quebra de um sistema vigente que inviabiliza essas narrativas”. Grada Kilomba (2019) qualifica a prática artística e literária como potência de interrupção, apropriação e transformação da história colonial.

O percurso de “alargamento” das brechas dessa “máscara silenciadora” no Brasil, urdido através da prática artística e literária, remonta a uma tradição outra (diferente ou paralela à canônica). Essa tradição foi edificada através de sujeitos enunciadore negros, de vozes autorais negras, e sua produção pode ser mapeada tendo como alguns de seus partícipes Domingos Caldas Barbosa, Rosa Maria Egípcíaca de Vera Cruz, José Maurício Nunes Garcia, Silva Alvarenga, Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis, José do Patrocínio, Machado de Assis, Cruz e Souza, Lima Barreto, Solano Trindade, Abdias do Nascimento, Carolina Maria de Jesus, Cuti (Luís Silva), Joel Rufino dos Santos, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Míriam Alves, Lia Vieira, Elisa Lucinda, Geni Guimarães, Cidinha da Silva e Ana Maria Gonçalves – entre outros nomes.

O título do romance, *Um defeito de cor*, por seu turno, relaciona-se à lei de 1671 que instituía a “mestiçagem” como um “‘defeito’ indesejável ao exercício de ofícios honrosos” (Tostes, 2015, p. 2). O acesso das pessoas “de cor” a esses cargos só era possível mediante a “dispensa do defeito de cor”. O Padre José Maurício, notório compositor e musicista do período colonial, exemplifica a questão porque se tornara mestre da Capela Real e responsável pela música sacra executada no local somente porque obtivera tal dispensa. A referência implícita ao padre José Maurício, estabelecida com o título do romance, pode relacionar-se a essa tradição artística pautada na participação negra, deslocada do eixo da história literária canônica, ou seja,



apontaria para uma tradição paralela, pautada na identidade étnica – e expressa pelo padre em suas canções⁸.

Dentre o inventário de autores negros, não se pode deixar de mencionar Machado de Assis⁹. Machado não deixou de abordar o trauma da escravidão, mas sua perspectiva foi dada pelo viés dos “donos do poder”. As cenas de escravidão, destarte, podem ser constatadas de modo oblíquo, em grande parte das vezes. Cabe pontuar que a pena machadiana, ao expor mulheres e escravos pela lente do dominador, retrata também os silêncios, assim como o não-lugar desses indivíduos em sujeição. Nesse sentido, o conto “Pai contra mãe” é *sui generis*, uma vez que apresenta não apenas a perspectiva da escravidão – fator mais aparente do conto –, mas a irremediável condição da mulher escrava.

O conto é entremeado por não-ditos que se recobrem na ironia do narrador ou no seu silenciar. Esses não-ditos pautam-se pela banalização da violência – encoberta no próprio tratamento da sociedade em relação a toda instituição da escravidão –, na ocultação da contribuição do negro para a formação da sociedade e da identidade nacional. Machado opta por englobar nas entrelinhas do discurso arbitrário do narrador do conto a impossibilidade de fala e de entendimento dessa personagem que, como mulher e escrava, é duplamente marginalizada. A verdade do narrador – tal qual a verdade histórica – demonstra a brutalidade exercida sobre aqueles/as que foram calados/as tanto pela “máscara de Flandres” (exposta no início do conto) quanto pelas verdades dominantes.

“Pai contra mãe” direciona a mirada para o aspecto de que a mulher negra no contexto da escravidão não podia ser protagonista de sua história. *Um defeito de cor* parece responder a esse vaticínio, imposto pela estrutura e os mecanismos de dominação – constatado no discurso narrativo machadiano. Ana Maria Gonçalves traz no deambular geográfico e temporal de sua heroína a “urgência por existir” (RIBEIRO, 2019, p. 23), elevando o protagonismo feminino negro à porta-voz do próprio discurso.

⁸ Padre José Maurício metaforiza a condição pessoal de desalento através da referência à “negra melancolia”, expressa na canção “Que fiz eu à Natureza”.

⁹ Vale salientar que a negritude de Machado de Assis só foi reivindicada muito tempo depois de sua morte.



A latência dessa voz reprimida aparece, portanto, como reivindicação de uma autoria que não pode ser refletida através de uma voz em terceira pessoa ou da “voz de ninguém” – como propõem Michel Foucault e Roland Barthes. De acordo com Djamilia Ribeiro (2019, p. 90), “só fala na voz de ninguém quem sempre teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade”.

A problematização que se abre com o prólogo de Ana Maria Gonçalves é, nesse sentido, medular. O jogo ficcional – reforçado ao final do texto com as referências bibliográficas utilizadas pela autora – salienta a questão: quem é a autora do romance? A ênfase em torno da autoria tem a dupla função de abarcar a perspectiva múltipla na retomada de uma história negada, assim como destacar que não se trata da eliminação de figura autoral; ao contrário, há o reforço em apresentar-se como autora de uma história conjunta. Ana Maria Gonçalves se coloca como mais uma personagem da história exposta. O “nome na capa” não é apenas uma função narrativa, uma vez que reivindica em “nome próprio” um lugar social: “somos eu, somos *sujeito*, somos quem descreve, somos quem narra, somos autoras/es e autoridade de nossa própria realidade” (KILOMBA, 2019, p. 238).

Ana Maria Gonçalves, deste modo, recria a si mesma na obra como um eu/ente que reivindica um papel nos meandros do enredo (como princípio ordenador da trama discursiva), mas também na engrenagem da História do país – como aquela que herda não apenas os manuscritos esquecidos, mas a missão de apresentar/expor uma outra “verdade” submersa. Nesse sentido, a “verdade” torna-se também um eu/ente que é apreendido por ela em seu percurso de pesquisa (o encontro com o manuscrito ou o encontro com seu objeto – Luísa/Kehinde).

Em entrevista, Ana Maria Gonçalves revela:

Você falar na Bahia que a Luíza Mahin não existiu é comprar uma briga grande. Eu acho que nos moldes em que ela é retratada na Bahia – o mito Luíza Mahin – ela realmente não existiu. Na documentação da Revolta dos Malês a que tive acesso, a única citação de uma Luíza se refere a uma mulher que compra a própria passagem para ir embora em um navio que o governo tinha disponibilizado para levar aqueles que quisessem retornar à África. Essa mulher não está envolvida na rebelião, pelo menos não há nenhuma menção a isso. A história mais interessante que eu encontrei sobre Luíza Mahin, das várias a que tive acesso, foi a versão de que essa mulher foi inventada pelo Luís Gama. Eu acredito nisso.



[...] Ela pode ter sido uma figura importante à época, mas não na dimensão que ela passou a ter no imaginário social. É interessante analisar a construção do mito. É necessário pensar e questionar: quem construiu essa mulher? De onde ela surgiu? Com que propósito? Eu não sei se ela pode ter sido inventada pelo Luís Gama e ele a aplicou ao contexto em que ela está hoje, ou se já havia alguma narrativa sobre ela e Luís Gama se apropriou disso. (...). Eu tenho isso para pensar: Luíza Mahin e a mãe de Luís Gama são ou não a mesma pessoa? Isso aumenta o mistério em torno dessas figuras (CORTÊS, 2010, p. 126-127).

O papel de apresentação, portanto, não é negado, mas secundarizado em prol de “deixar o objeto” – “verdade” – falar por si próprio. Luísa/Kehinde existe, ganha vida, através de sua apresentação e de seu aparecimento na história, na linguagem. Gonçalves (CORTÊS, 2010, p. 126-127) aponta também:

Eu queria fazer um prefácio e isso foi a primeira coisa que eu escrevi. Eu queria situar o livro até mesmo para mim. Depois do romance pronto, eu voltei e fiz algumas adaptações no prefácio. Tudo que está escrito nele é verdade, exceto a história dos manuscritos. (...). Eu queira brincar com isso da ficção. A função era primeiro que daria uma certa validade à história narrada. (...). Eu quis fazer uma história confiável, queria contar uma história como verdadeira. (...). Nesse romance, então, a credibilidade é dada por algo que é falso: o manuscrito.

Seguindo o pensamento de Walter Benjamin (GAGNEBIN, 2006, p. 190), destaca-se que “é na exposição/ordenação do material pesquisado que, geralmente, se manifesta a contribuição singular do autor. Em suas escolhas narrativas e argumentativas pode o autor reinterpretar a profusão do material pesquisado e lançar uma nova luz sobre ele”. Não significa que se deve restringir somente ao papel essencial da ordenação da variedade de dados pesquisados. Benjamin salienta, segundo Gagnebin (2006, p. 185), que a “exposição não diz respeito apenas à ordenação de elementos já escolhidos, mas ao próprio recolher e acolher desses elementos pelo pensar”.

Durante os cinco anos de elaboração d’*Um defeito de cor*, Ana Maria Gonçalves não apenas recolheu e ordenou informação que a levaram até Luísa/Kehinde (o mito ou a mãe de Luiz Gama), mas também a conduziram – no processo de contemplar esse “corpo vivo” da “verdade” submersa e desviante – a um exercício de ponderar sobre si mesma e sobre sua afirmação como mulher negra, reivindicando uma história da



negritude em que ela entre, não como mediadora dessa verdade negada, mas como sua expositora/apresentadora.

A autora, em entrevista (OLIVEIRA; HÜLSENDEGER; MOREIRA, 2017, p. 230-233), destaca o processo de composição aliado à autoafirmação como sujeito negro advinda desse processo:

A ideia inicial era escrever um romance sobre a rebelião malê, que é o capítulo sete, mas eu fui achando tanta coisa, tanta coisa, que decidi contar outra história. Achei a figura da Luísa Mahin, da rebelião malê, e resolvi contar a história dela, romantizar. (...). Foi quando percebi que essa busca era uma busca da minha identidade. Eu não me considerava negra, nunca tinha pensado nessa questão de identidade antes. (...). 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 e muito mais. (...). Foram cinco anos: dois de pesquisa quando eu só li, não fiz absolutamente mais nada, um ano de escrita e mais dois de reescrita. (...). Foi na sexta versão que surgiu essa voz porque antes estava na terceira pessoa, não era em primeira. Mas a história não estava ali, não era essa a história. (...). Eu pensei, “preciso de uma narradora que seja mais dona da própria história”.

Nesse sentido, esse eu/ente (Ana Maria Gonçalves, como autora), de um lado, tem por “tarefa expor, mostrar e apresentar essa verdade”; de outro, essa verdade “só pode existir enquanto se expõe, se apresenta, se mostra a si mesma”. Esse eu/ente será paralelamente “força expositiva e apresentadora” e será parte da “própria verdade que tem um movimento essencial de exposição de si mesma” (GAGNEBIN, 2006, p. 187).

A protagonista e narradora do romance de Gonçalves constitui-se como uma “verdade” apenas através da linguagem, tal “como a filosofia” que, segundo Benjamin (GAGNEBIN, 2006, p. 187):

se quiser mostrar, expor, apresentar a verdade, só o pode quando respeitar a incomensurabilidade desta última à linguagem — e, nesse sentido, somente consegue expor a verdade ao mostrar a insuficiência da linguagem que tenta dizê-la (...), assim também a verdade deve, essencialmente, expor-se a si mesma; ou, dito de maneira mais polêmica, não pode existir em si mesma em uma autoridade soberana inefável, mas só pode se realizar em sua auto-exposição, em particular em sua auto-exposição nas artes e na linguagem (mas não na história universal, como em Hegel) .

Ana Maria Gonçalves evidencia, conseqüentemente, o caráter de construção da narrativa – de uma verdade buscada nos vestígios da história sancionada. Ela não se imiscui dessa construção, forjando-se como “outra de si”, como componente de uma tradição sonhada que ajuda a soerguer. Os manuscritos (ficcionais) seriam a herança



recebida dessa tradição, da qual ela seria porta-voz – porque o contexto e o lugar social em que se encontra viabilizam essa enunciação.

A produção artística e literária feita por afro-brasileiros, como dito, ocorre desde o período colonial, mas, conforme Eduardo de Assis Duarte e Marli Scarpeli (apud MARTINS, 2007, p. 58), sua divulgação passou por diversos obstáculos, como a própria configuração impressa: “quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos”. Os vínculos autorais e textuais étnicos sofreram um apagamento deliberado concernente também ao processo de branqueamento dos grupos afro-brasileiros (MARTINS, 2007).

De acordo com Osvaldo Camargo (apud. MARTINS, 2007, p. 59):

(...) a novidade ‘revolucionária’ que vem moldando a Literatura Afro-Brasileira ou negrista ou tão-somente negra é que ela se alimenta hoje de negros leitores ou possíveis leitores negros. (...) Um Cruz e Souza, um Lima Barreto, um Luiz Gama... não possuíam retorno para o que escreviam como negros.

É somente a partir do ano de 1978, através dos *Cadernos Negros* (publicados pelo Quilombhoje, de São Paulo), que um grupo de escritores redimensionará e dará visibilidade à produção de escritores do segmento de afrodescendentes.

Octavio Ianni (1988, p. 91) argumenta que a literatura negra se fundamentou como imaginário, articulando e transformando-se no decurso do tempo. Ela “não surge de um momento para o outro, nem é autônoma desde o primeiro instante. Sua história está assinalada por autores, obras, temas, invenções literárias”. A literatura negra configurar-se-ia, assim, como devir, uma vez que se formaria e transformaria paulatinamente, interna e externamente à literatura brasileira. Ademais, ela surgiria com perfil próprio e com sistema significativo (IANNI, 1988).

Antonio Cândido (2017, p. 25) destaca que os sistemas de obras se ligam através de denominadores comuns e distinguem-se pela:

(...) existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros.

Nesse sentido, a literatura negra pode ser pensada como um segmento deslocado



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

Vol. 16, n. 2 -2020

Dossiê Literatura e Gênero

e autonomizado – com seu sistema de obras, autores e leitores próprio – tão-somente após o ano de 1978.

Ana Maria Gonçalves faz parte da geração que vem expandindo o campo de reconhecimento da literatura negra. Na medida que mais vozes reivindicam lugares de fala, alarga-se o terreno tanto de representação quanto de escuta – seara, esta, em construção e luta constante. Djamila Ribeiro (2019) refere que a quebra do discurso autorizado e único (pretensamente universal) ocorre a partir da impulsão de uma multiplicidade de vozes. Conceição Evaristo (2010, s.p), por sua vez, destaca que:

O corpo negro vai ser alforriado pela palavra poética que procura imprimir e dar outras re-lembranças às cicatrizes das marcas de chicotes ou às iniciais dos donos-colonos de um corpo escravo. A palavra literária como rubrica-enfeite surge como assunção do corpo negro. E como queloides – simbolizadores tribais – ainda presentes em alguns rostos africanos ou como linhas riscadas nos ombros de muitos afro-brasileiros – indicadores de feitura nos Orixás – o texto negro atualiza signos-lembranças que inscrevem o corpo negro em uma cultura específica.

Ana Maria Gonçalves, portanto, constrói *Um defeito de cor* como um “corpo vivo” da palavra que atualiza “verdades” e “signos lembranças” em uma afluência de “agoras” presentes e passados que se inscrevem e reinscrevem nas tramas da história para romper silêncios, tingindo os rios – matizados de rubro, de dor e de falta – em novas cores, estabelecidas no agora presente como potência para que “os de ontem, os de hoje,/ e os de amanhã se reconheç[a]m/ nos pedaços uns dos outros./ Inteiros” (EVARISTO, 2008, p. 12).

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAIMI, Claudia. *Walter Benjamin: mimese e destruição*. Letras – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade de Santa Maria. n. 22. (Jun. 2001) – Literatura e Autoritarismo. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11821/7249>. Acesso em: 10 Jan. 2020.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

Vol. 16, n. 2 -2020

Dossiê Literatura e Gênero

CÔRTEZ, Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo. *Viver na fronteira: a consciência da intelectual diaspórica em Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte Faculdade de Letras da UFMG 2010. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-83SGJN/1/viver_na_frenteira.pdf. Acesso em: 10 Jan. 2020.

DUARTE, Eduardo Assis de. *O negro na literatura brasileira*. Navegações v. 6, n. 2, p. 146-153, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/16787/10936>. Acesso em: 10 jan. 2020.

EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

_____. *Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira*. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 132-142. Disponível em: https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiziYT5zvnmAWhBhbkGHTXWCq8QFjAAegQIBhAC&url=http%3A%2F%2Fbibliotecavirtual.clacso.org.ar%2Far%2Flibros%2Faladaa%2Fevaris.rt f&usg=AOvVaw0qZKO8L3e_fvUPyN1Rj_L_ Acesso em: 10 jan. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. Disponível em: https://www.academia.edu/27240147/Jeanne_Marie_Gagnebin._História_e_Narração_em_Walter_Benjamin. Acesso em: 08 Jan. 2020.

_____. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 183-190, Dec. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 Jan. 2020.

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

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. *Revista do Instituto De Estudos Brasileiros*, (28), p. 91-99; 1988. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i28p91-99>. Acesso em: 10 jan. 2020.

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

MARTINS, Leda. *A fina lâmina da palavra*. O eixo e a roda: v. 15, 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 10 Jan. 2020.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria>

Vol.16, n. 2 -2020

Dossiê Literatura e Gênero

OLIVEIRA, Amanda; HÜLSENDEGER, Margarete; MOREIRA, Maria Eunice. “*Eu sou negra*”: entrevista com Ana Maria Gonçalves. *Navegações*. v. 10, n. 2, p. 229-236, jul.-dez. 2017. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/29797/16444>. Acesso em: 10 Jan. 2020.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polém, 2019.