

**UM DEFEITO DE COR (2006) E UM DIA COM JERUSA (2020): O
CONTINUUM AFRICANO NA LITERATURA E NO CINEMA
BRASILEIRO DE AUTORIA NEGRA FEMININA**

**UM DEFEITO DE COR (2006) AND UM DIA COM JERUSA (2020): THE
AFRICAN CONTINUUM IN BRAZILIAN LITERATURE AND CINEMA
OF BLACK FEMALE AUTHORSHIP**

Josenildes da Conceição Freitas (UFBA)

jdcfreitas@ufba.br

<https://orcid.org/0000-0003-1194-9310>

RESUMO: Neste artigo, proponho uma análise comparada do romance *Um defeito de cor* (2006), da escritora afro-brasileira Ana Maria Gonçalves, e do longa-metragem *Um dia com Jerusa* (2020), da cineasta também afro-brasileira Viviane Ferreira, atentando para uma percepção sensorial e espaço-temporal que, nos relatos de memórias de ambas as produções de autoria negra feminina, atesta a permanência de cosmopercepções africanas no continente americano, como aponta Leda Maria Martins (2021a). Tais cosmopercepções terminam por tensionar a primazia da visão nos modos ocidentais de apreender e/ou interpretar o mundo, as coisas (OYÊWÙMÍ, 2021), ou ainda a racionalidade hegemônica. Esta discussão se inscreve na perspectiva dos “estudos encruzilhados”, defendida por Henrique Freitas (2016, p. 104), e atenta para uma dinâmica narrativa na qual incidem noções e/ou princípios que organizam modos de pensar africanos (OLIVEIRA, 2021). Atenta ainda para padrões ou modelos discursivos que, no corpus em análise, sugerem-se como desdobramentos do conceito de *escrevivência* criado por Conceição Evaristo, como dirá Maria Aparecida Salgueiro (2020), os quais, como constatamos na produção cinematográfica em estudo, extrapolam o texto literário.

PALAVRAS-CHAVE: *Um defeito de cor*; *Um dia com Jerusa*; cosmopercepções africanas

ABSTRACT: In this article I propose a comparative analysis of the novel *Um defeito de cor* (2006), by the Afro-Brazilian writer Ana Maria Gonçalves, and the feature film *Um dia com Jerusa* (2020), by filmmaker Viviane Ferreira, also Afro-Brazilian, paying attention to a sensory and space-time perception that, in the memoirs of both productions by black female authors, attests to the permanence of African cosmoperceptions on the American continent, as pointed out by Leda Maria Martins (2021a). Such cosmoperceptions end up tensioning the primacy of

vision in Western ways of apprehending and/or interpreting the world, things (OYÊWÙMÍ, 2021), or even the hegemonic rationality. This discussion pertains to the perspective of “crossroads studies” advocated by Henrique Freitas (2016, p. 104) and centers around a narrative dynamic which involves notions and/or principles that organize African ways of thinking (OLIVEIRA, 2021). It also investigates patterns or discursive models that, in the corpus under analysis, are suggested as developments of the concept of *escrivência* created by Conceição Evaristo, as Maria Aparecida Salgueiro (2020) will say, which, as we can see in the cinematographic production under study, go beyond the literary text.

KEYWORDS: *Um defeito de cor*; *Um dia com Jerusa*; African cosmoperceptions

1 Introdução

No cenário brasileiro, o crescente aumento de narrativas de autoria negra feminina no âmbito literário tem repercutido em produções artísticas nacionais de diferentes formatos, como as cinematográficas, em cujo modo de narrar podemos inferir solidariedades entre mulheres negras de variadas vertentes da cultura no sentido de preservar, reelaborar e transmitir memórias da diáspora, nas quais incidem modos de pensar africanos. A partir dessa constatação, neste artigo, pretendo apontar um diálogo e /ou interconexões entre a obra *Um defeito de cor* (2006), da escritora afro-brasileira Ana Maria Gonçalves, e o longa-metragem *Um dia com Jerusa* (2020), da cineasta também afro-brasileira Viviane Ferreira, atentando, mais precisamente, para uma percepção sensorial e espaço-temporal presente nas tradições culturais africanas.

Antes de dar início à análise das duas obras, cumpre apresentá-las. Publicado em 2006, o romance *Um defeito de cor*, da escritora mineira Ana Maria Gonçalves¹, narra a vida de Kehinde, uma africana trazida ao Brasil ainda criança em um navio tumbeiro, no início do século XIX, para ser escravizada. A trajetória da personagem é reconstituída a partir de manuscritos da época, encontrados pela autora da obra na Ilha de Itaparica na entrada do século XXI, e apresenta profundas semelhanças com a de Luísa Mahin, mãe do poeta Luiz Gama. Ao mesmo tempo que relata a própria história à jovem Geninha, a quem trata como filha, a voz da protagonista recupera a história de luta e resistência das comunidades negras no país desde o transplante forçado de africanos pelo sistema escravagista, mais precisamente na Bahia, lugar onde passa grande parte de sua vida. A obra recebeu o Prêmio *Casa de las Américas* em Cuba, em 2007.

¹ Ana Maria Gonçalves também é autora da obra *Ao lado e a margem do que sentes por mim* (2002).

Na infância, Kehinde consegue ver a própria mãe e o irmão reunidos depois de mortos, logo após o assassinato de ambos. Além disso, desde muito jovem a personagem tem sonhos que terminam por antecipar acontecimentos que afetarão sua existência, como a morte do senhor José Carlos, dono da Fazenda do Amparo, para quem foi vendida em sua chegada ao Brasil, e o nascimento de seu segundo filho, entre tantos outros eventos narrados no romance.

Por sua vez, o filme *Um dia com Jerusa* (2020) deriva do curta-metragem de 20 minutos intitulado *O dia de Jerusa* (2014), que a própria diretora e roteirista baiana Viviane Ferreira² produz para o Festival de Cannes de 2014. A trama se passa no Bexiga, bairro tradicional de São Paulo, cuja fundação, datada do século XIX e atribuída aos imigrantes italianos, é contestada no longa metragem que remonta a história de comunidades negras que viviam no local, desde a escravidão, nas redondezas do rio Saracura, soterrado com a urbanização da capital paulistana. Nesse lugar boêmio, onde nasce a famosa escola de samba Vai Vai, no início do século XX, reside Jerusa, a personagem protagonista, interpretada pela atriz Léa Garcia.

Jerusa é uma senhora negra, amante da fotografia, que recorda memórias de sua família e, ao mesmo tempo, a de comunidades negras residentes no bairro. A idosa completa 77 anos de vida justamente no dia em que recebe a visita de Silvia (personagem vivida pela atriz Débora Marçal) que, no momento, trabalha no bairro reunindo dados de pesquisa sobre uma determinada marca de sabão em pó. Silvia é sensitiva, vê com os olhos da mediunidade; ou seja, é dotada de capacidades mediúnicas que lhe permitem captar as memórias relatadas por Jerusa.

Tanto na produção literária como na produção fílmica, sonhos, visões, sons e/ou ruídos, gestos, hábitos, rituais e cheiros tentam “cobrir as faltas, vazios e rupturas” da diáspora nas Américas, “das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram”, como dirá Leda Maria Martins (2002, p. 70-71). Seriam elementos que atestam na América Latina a presença de uma memória não material, a qual escapa às limitações do registro escrito, dos ambientes físicos como as bibliotecas, os arquivos, os monumentos e os museus. Estes últimos, concebidos por Pierre Nora (1993, p. 21) como “lugares de memória”, ainda se mantêm como espaços privilegiados da tradição memorialística ocidental, como a própria Leda sustenta.

No corpus em análise, o relato da memória explora uma percepção sensorial que aciona outros sentidos, além do visual, como a audição. Esses outros sentidos concorrem para uma

² Viviane Ferreira é autora de documentários como *Dê sua ideia, debata* (2000) e *Peregrinação* (2014), do curta-metragem *Mumbi 7 cenas pós Burkina* (2010), e dos videoclipes *D'origem africana* (2012) e *Carroceiro* (2013).

apreensão de mundo que tensiona a primazia da visão nos modos ocidentais de interpretá-lo (OYÊWÙMÍ, 2021) e reiteram a noção de complementariedade entre seres ou elementos presente em concepções ancestrais africanas, e, nesse corpus analítico, nos “anéis entre as dimensões física, material e espiritual” (MARTINS, 2021a, p. 49).

Assim, em *Um defeito de cor* e *Um dia com Jerusa*, a memória se reconstrói sob constante tensão, pois mobiliza o invisível, ou ainda o “irrepresentável”, noção que Jacques Derrida (2009, p. 341) defende no denominado “teatro da crueldade” concebido por Antonin Artaud (1999, p. 96). Como recorda o primeiro, a crueldade para Artaud residiria no *vazio*, no que não é passível de representação, pois o ato de representar é limitado, insuficiente, devido à arbitrariedade presente na relação entre as palavras e os signos. Desse modo, a representação, ou melhor, a cena “se encontra ameaçada ao longo da tradição ocidental” (DERRIDA, 2009, p. 345).

A partir dessas reflexões e considerando a interligação ou comunicabilidade entre o plano natural e o plano sensível constatada no corpus em análise, entendo que, nas duas produções a serem aqui comentadas, o “irrepresentável”, ou inexplicável, “abre margem para perspectivas teóricas e comparativas diversas”, ou ainda para uma “descolonização mental crítica” que “desafia o *real* como profundidade” uma vez que “a noção de real, seja nos estudos específicos ou contrastivos aparece como algo dado” e resguarda “a colonialidade de um saber logocêntrico”, como pontua Henrique Freitas (2016, p. 100 e 101, grifo do autor).

Essas produções tensionam uma racionalidade hegemônica que “tudo pretende explicar” e erige uma “única forma de operação intelectual” (SODRÉ, 2021, p. 223 e 224), a qual subsiste com a inferiorização e/ou o apagamento de processos cognitivos outros, como os dos povos não ocidentais, cujo funcionamento mobiliza dispositivos mentais impensados ou menosprezados na engrenagem que rege os sistemas de pensamento do Ocidente (MANGANA; GOMANE, 2022). Em sua textualidade, uma série de sentidos convergem para um “universo de significação” que “exige o conhecimento dos códigos, também culturais, que os informam” (MARTINS, 2021a, p. 38).

2 Um defeito de cor e Um dia com Jerusa: pensando as cosmopercepções africanas

Para dar prosseguimento às discussões que pretendo desenvolver na análise comparada das duas obras, optei por iniciá-la pela produção mais recente, *Um dia com Jerusa*, a partir da

qual pretendo antecipar e abordar aspectos também identificados na produção literária *Um defeito de cor*.

No filme, a memória se reconstitui na própria ambiência da casa da idosa, em seu mobiliário antigo, de madeira, nas louças, nos azulejos, no *peji* ou altar sagrado no canto da sala, e nas fotografias dos antepassados dispostas na parede da cozinha. Estes e outros elementos aí reunidos conformam a decoração singular desse espaço. Aliás, é interessante observar que a cozinha constitui um cenário privilegiado da recordação, pois, junto aos elementos anteriormente mencionados, revigora uma memória afetiva que, como entendo aqui, é acionada ainda pelas sensações olfativas, degustativas e táteis que também experimentamos, enquanto espectadores, em momentos como aquele em que Jerusa retira o bolo assado do forno, ou ainda quando dispõe a louça na mesa e realiza os demais preparativos do próprio aniversário³.

Assim, as memórias relatadas pela idosa encontram acolhida na escuta impaciente, porém atenta, de Silvia, e, sintonizadas com o ambiente familiar e aconchegante de sua casa, parecem desencadear os transe mediúnicos desta última. Nesse ambiente, portanto, a memória é transmitida a partir da interdependência de sentidos que Leda Maria Martins (2021a) identifica nas *oralituras*⁴, em narrativas orais, como a de Jerusa, e considera necessária à percepção dos seres, das coisas, do mundo:

Geralmente, adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocavam os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e estas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas aqui evocadas o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também nos revelam a formação e o registro de imagens; mas imagens que se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta. Essa interdependência é relevante e convida à expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda a nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras (MARTINS, 2021a, p. 77-78).

Desse modo, no filme, o sentido da visão perde o lugar de centralidade que ocupa nas formas de apreensão de mundo das tradições ocidentais e cede espaço a uma percepção

³ Convém lembrar que, em *Um defeito de cor*, a cozinha inúmeras vezes também aparece como espaço de afetividade. É nela que se inicia, inclusive, a longa amizade entre Kehinde e Esméria, “com um bom pedaço de bolo e um copo de leite” oferecido por esta última (GONÇALVES, 2020, p. 74).

⁴ Leda Maria Martins (MARTINS, 2021b [1997], p. 25) utiliza o termo *oralitura* para se referir “aos atos de fala e de performance” dos congadeiros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, nos festejos de reinado em Minas Gerais”, aludindo à “singular inscrição do registro oral que, como *littera*, ‘letra’, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação”.

sensorial mais ampla, que resulta da relação de interdependência de sentidos apontada por Leda. Nessa percepção se reafirmam modos outros de apreender os seres, os eventos, os acontecimentos, como também podemos constatar em diferentes episódios relatados em *Um defeito de cor* (2006), a exemplo do que trata da morte do Banjokô, a qual Kehinde pressente nas vozes de Kokumo, seu irmão falecido, e dos *abikus*⁵, que ouve enquanto trabalha na cozinha:

Eu estava na cozinha ajudando a Malena e ouvi vozes de crianças cantando e festejando, e na hora soube que era para o seu irmão, principalmente quando reconheci a voz do Kokumo [...]. Parei o que estava fazendo; a Malena perguntou o que tinha acontecido e acho que repeti duas ou três vezes as palavras “meu filho”. Ela achou que eu falava de você e disse que tinha subido para o quarto com a Esméria, pois sempre dormiam um pouco depois do almoço. Eu disse que não estava falando de você, mas do Banjokô, que tinha voltado para o *Orum*. [...] Fui em direção à porta e primeiro vi o Mussé virá-lo de barriga para cima e depois pegá-lo no colo, na mesma posição que tinha visto uma Nossa Senhora carregando o filho dela, pintada na parede de uma das padarias que visitei antes de abrir a Saudades de Lisboa. E era apenas nisso que eu pensava, tentando me lembrar onde ficava tal padaria, enquanto o Mussé me perguntava o que fazer com o menino. [...] Só quando consegui me lembrar que a pintura ficava em uma padaria grande que havia no Beco do Mocambinho foi que me vi parada sozinha do lado de fora da porta, com os muçurumins agachados à minha direita, fazendo aquelas orações em que todos falavam ao mesmo tempo. Tive vontade de gritar para que parassem, porque já estava ouvindo vozes demais, atordoada com a festa dos *abikus*, e apenas disse que já sabia quando a Esméria me avisou que o Banjokô estava morto, que não havia mais nada a fazer. Ela estava quase desmaiando e precisou ser socorrida pela Fátima e pela Binta que a levaram para um dos quartos, enquanto a Safyia me alisava o rosto e dizia que eu precisava ser forte. Eu tinha breves instantes de lucidez, quando entendia o que ela estava falando, para logo em seguida sentir a cabeça rodar acompanhando a malta de crianças que corriam ao redor da sala onde estava o corpo do seu irmão, estendido sobre a mesa (GONÇALVES, 2020, p. 466).

Conforme constatamos no fragmento anterior, primeiramente, Kehinde intui a morte do próprio filho pela audição e a testifica com a visão do corpo da criança e dos próprios *abikus* correndo pela sala. A morte do Banjokô, portanto, é apreendida a partir de uma interconexão entre os sentidos (como a audição, a visão e ainda o tato⁶), um aspecto de grande importância ou valor em muitas culturas ou civilizações africanas, segundo Oyèrónké Oyêwùmí (2021), como também depreendemos, ao longo da narrativa, em comportamentos, atitudes ou condutas presentes na sociedade de origem da própria Kehinde⁷.

⁵ *Abiku*: “aquele que nasce para morrer e retornar outras vezes” (BENISTE, 2011, p. 32).

⁶ Como veremos mais adiante no relato dessa tragédia, Kehinde ainda se certifica da morte do filho pelo tato, ou seja, ao tocar o corpo que lhe “pareceu tão gelado quanto a lâmina da faca que estava ao lado dele” (GONÇALVES, 2020, p. 467).

⁷ No romance, a própria Kehinde, que admite pertencer ao povo jeje-mahí, ao recordar os atos de brutalidade praticados pelo senhor José Carlos contra Lourenço, na cabana da Fazenda do Amparo, imediatamente após violentá-la diante deste, demonstra acreditar mais na audição e no olfato do que no que havia visto: “Eu olhava e

Nessa percepção sensorial em que a audição toma a dianteira, reitera-se “o domínio do auditivo” (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 45) que a autora destaca em seu povo: os iorubás. Estes e outros povos africanos, diferentemente das sociedades do Ocidente, onde “o mundo é principalmente percebido pela visão”, como pontua a socióloga, “podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos” (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 28-29).

Considerando as constatações da autora, entendemos que a primazia da visão incide na concepção de realidade e de conhecimento reproduzidas pelo Ocidente, ou seja, está nas “raízes do pensamento ocidental” (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 45). A centralidade do visual perpassa uma série de conceptualizações que orientam nossa forma de interpretar fenômenos e acontecimentos na dita contemporaneidade. Inclusive, insinua-se na própria noção de contemporâneo defendida por Giorgio Agamben (2009), na qual a atitude de “ver” termina por alçar-se como forma privilegiada de se perceber ou apreender o tempo, pois como reitera o autor, contemporâneo é aquele que “vê” ou “mantém fixo o olhar” no escuro de sua época (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Por sua vez, ao atentar para as formas de apreensão das coisas, fatos ou fenômenos por parte de diferentes povos africanos, nas quais o mundo é concebido a partir de uma relação de complementariedade entre o plano físico e o metafísico, bem como de interconexão dos sentidos, aspectos também destacados por Leda Martins (2021a), Oyêwùdí aponta a visão como um sentido insuficiente posto que nele o ângulo de percepção se limita ao que está apenas ao alcance dos olhos, no plano físico, em detrimento de outros planos, como o metafísico, ao passo que a audição, por sua maior plasticidade, permite uma percepção mais expandida do entorno (OYÊWÙMÍ, 2021). Daí resulta a preferência da socióloga pelo termo “cosmopercepção”, por entendê-lo como “uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 28-29).

Portanto, a meu entender, o sentido da audição, conectado a outros já mencionados, permitiria tanto a Kehinde como a Silvia uma percepção sensorial expandida que lhes dá acesso a uma temporalidade e a um espaço concebidos nas tradições culturais africanas como dimensões interligadas, comunicáveis, reversíveis, curvilíneas ou espiraladas, segundo Leda Martins (2021a), que revitalizam a ação. Sendo assim, no romance e no filme, podemos inferir o tempo de *pregnância ancestral* que Muniz Sodré (2021) identifica nos terreiros, o qual se

via tudo como num sonho. Se o sentido da visão não era o mais confiável, os que captavam os sons e os cheiros eram” (GONÇALVES, 2020, p. 172).

sobrepõe ao historicamente linear, pois “[N]essa temporalidade importa muito pouco a data, muito pouco o realismo obsessivo dos fatos, e sim a narrativa de uma experiência existencial veiculada por famílias, vizinhos, conhecidos, toda a gente afim a uma comunidade” (SODRÉ, 2021, p. 115).

Em relação à temporalidade, é curioso notar que as duas produções são marcadas por um movimento de avanço e recuo, ou vai e vem, que tem no passado, ou no “retrós” (MARTINS, 2021a, p. 81), seu motivo de arranque⁸. Além disso, nas duas obras, a trama não se encaminha para um desfecho ou final, como requer a expectativa do leitor ou espectador versado no texto (literário ou fílmico) da tradição hegemônica, acomodado a sua sequenciação linear, mas aponta para acontecimentos em curso, ou seja, para um processo inacabado, em devir.

Tais fenômenos terminam por destacar a importância do passado para as sociedades africanas, nas quais, segundo Ronilda Ribeiro (1996, p. 23), “a esteira do tempo move-se para trás mais do que para a frente”. Para a autora “no pensamento tradicional africano não há um conceito de História movendo-se para a frente, em direção a um clímax futuro, bem como não há um movimento em direção ao fim do mundo”, ou mitos sobre este, “porque não se admite que o tempo possa ter fim” (RIBEIRO, 1996, p. 25).

2.1 Desdobramentos da noção de *Ubuntu* e das designações de Exu no corpus analítico

Além de reiterar a importância do passado, momento associado aos ancestrais, podemos também inferir no movimento temporal que se delineia nas produções ora discutidas a dinâmica presente na noção de *ubuntu*⁹ que incide nos modos de pensar e apreender o mundo de culturas africanas. Nessa noção reside uma ideia de mudança ou de fluxo contínuo dos seres, dos acontecimentos ou dos fenômenos, a qual contraria a ideia de estaticidade das coisas ou de “existência de uma realidade única, eterna, imóvel, imutável”, pois acredita-se que as “particularidades, os lugares e os sujeitos são sempre diferentes, não compartilham do mesmo

⁸ No caso do filme, somos conduzidos, enquanto espectadores, aos episódios do passado pela repetição da imagem da avó de Jerusa, Maria Jerusa Anunciação, ainda jovem, montada em uma espécie de bicicleta ou veículo de duas rodas, o que também me leva a emitir tais impressões.

⁹ *Ubuntu*: palavra de origem bantu, formada pelo prefixo *ubu*, que “evoca a ideia geral de ser-sendo”, e pela raiz *ntu*, que alude à forma concreta do ser-sendo (RAMOSE, 2002, p. 2). Corresponde a uma ética pautada na partilha, na colaboração mútua entre membros de uma coletividade. Também entendido como categoria ou modelo ontológico e epistemológico de base africana, para Mangana e Gomane (2022, p. 42) o “ubuntu só pode ser pensado como uma filosofia em desenvolvimento, em percurso, é um ser aí, ao mesmo tempo que é um vir a ser, um devir”. Tal filosofia expressa dinamismo, ou ainda uma *dialética da continuidade*, uma *realização em movimento*.

movimento, das mesmas percepções e dos mesmos sentidos” (MANGANA; GOMANE, 2022, p. 41).

É o que podemos depreender nas mudanças constantes que impulsionam as duas produções, nas quais diferentes ambiências do plano natural e do plano sobrenatural se intercalam, assim como interagem os variados sujeitos e seres que os habitam, o que demanda formas outras de interpretar essas produções, isto é, de construir sentidos sobre estas. Esse estado de mudança permanente é notório em *Um defeito de cor*, marca a existência da própria Kehinde, cuja trajetória é impelida por uma série de reveses que a acometem, desde a morte do próprio irmão e da mãe ainda em África, e culminam em seu transplante forçado ao Brasil, na condição de escravizada.

Tal tragédia lhe acarreta uma série de outros sofrimentos, infortúnios e dissabores vividos ainda durante a passagem transatlântica no navio tumbeiro, onde vê o corpo de sua irmã e o de sua avó, ainda viva, serem atirados ao mar, assim como os de tantas outras vítimas das doenças que assolavam aqueles navios em decorrência das condições insalubres e demais atrocidades às quais os povos africanos transplantados eram expostos. Como também veremos no romance, é o flagelo da escravidão que motiva o desaparecimento de seu filho mais jovem, vendido pelo próprio pai; infortúnio que atormenta a protagonista até a velhice e serve de mote para o desenrolar da narrativa.

O transplante demanda da personagem, assim como dos contingentes africanos trazidos às Américas, ao país, formas outras de se relacionar com o entorno, de manter seus costumes, hábitos, crenças e/ou tradições culturais na diáspora. É o que constatamos nas relações que Kehinde estabelece e mantém não apenas com seu povo jeje-mahí, mas também com muçurumins, iorubás, hauçás, fulas, bantus etc., e descendentes destes tanto na Bahia, onde reside por mais tempo, como no Rio de Janeiro, em São Paulo e no Maranhão, o que decorre dos sucessivos deslocamentos aos quais se vê submetida.

As mudanças que impulsionam a vida de Kehinde se coadunam com uma noção de mobilidade permanente que, como já apontei aqui, incide no movimento temporal e espacial presente nas duas obras, isto é, reitera-se na interação entre diferentes tempos e espaços, ou ainda na possibilidade de reversão entre estes, os quais, em *Um dia com Jerusa*, são acessados por Silvia através do transe mediúnico, ao passo que em *Um defeito de cor* são inúmeras vezes acessados por Kehinde por intermédio dos sonhos.

No caso do filme, considero pertinente sublinhar que, inserindo-se no processo de interação que defendo nessa análise, o tempo de Jerusa, assim como o de sua casa, diferem-se

do tempo de Silvia. Esta viveria na temporalidade ditada pela lógica da produtividade ou do cumprimento de metas que rege a “marcação contábil do tempo” à qual alude Muniz Sodré (2021, p. 115). Daí resultaria a impaciência e relutância inicial da jovem ante o insistente convite da idosa a permanecer em sua residência e ouvi-la.

A pressa e impaciência de Silvia terminam por aludir a um tempo que valora a sistemática e racional explicação das coisas e, a partir disso, o controle dos fenômenos, como requerem os procedimentos de pesquisa adotados por ela para a obtenção de dados ou resultados precisos sobre a preferência do público consumidor em relação a determinada marca de sabão em pó¹⁰. Tais procedimentos têm como premissa a racionalidade hegemônica em detrimento de interpretações mais autênticas do mundo, nas quais o inexplicável, “a estranheza”, o “senso do espanto” encontrariam lugar, como sublinha Sodré (2021, p. 223).

Não por acaso, Silvia, uma pesquisadora que reúne em si o racional e o sensitivo, é a interlocutora imediata de Jerusa. Nessa personagem contraditória incidiria a crítica ao racionalismo científico, à relação de causalidade entre os fenômenos ou acontecimentos, a qual é “inoperante” para definir o “inexplicável” (SODRÉ, 2021, p. 225), como bem constataremos no decorrer do filme.

A insuficiência do princípio de causalidade sublinhada por Sodré (2021) reafirma-se ao longo do romance de Ana Maria Gonçalves, no qual sonhos premonitórios, vozes, visões, aparições e/ou presenças constituem e impulsionam uma narrativa marcada pelo disparate, cuja leitura e análise, de modo similar ao filme em estudo, requer um esforço no sentido de, “sob os signos estabelecidos e apesar deles”, ouvir “um outro discurso, mais profundo”, como defende Michel Foucault (1995, p. 64). Essa leitura e análise remeteriam, inclusive, à perspectiva dos “estudos encruzilhados”, isto é, dos “estudos comparados negros que se perfazem no conflito, tomando a incoerência, o paradoxo e a tensão como força motriz”, conforme aponta Henrique Freitas (2016, p. 104-105), tal como a entidade Exu, como enfatiza este último autor e coincidem as reflexões da própria Leda Martins, Juana Elbein e Edimilson Pereira.

Segundo Leda Martins (2021b [1997], p. 32 e 34), a entidade Èsù reside na própria noção de encruzilhada, no lugar “de intersecções”; é “signo do múltiplo e do singular no sistema religioso de ascendência iorubá disseminado nas Américas”. Por sua vez, Juana Elbein dos Santos (2012, p. 186) o aponta como “princípio da comunicação” entre o *òrun* (plano sobrenatural) e o *áiyé* (plano natural), entre os orixás, entre estes e os seres humanos.

¹⁰ Em determinado momento do filme, quando insiste para que Jerusa atente, sem delongas, às perguntas de seu questionário, é a própria Silvia quem diz à senhora: “Eu preciso de respostas objetivas”.

Exu é a entidade da tensão contínua, de rupturas, de instabilidades e de restituição. Como dirá Edmilson Pereira (2017, p. 105 e 106), nele se plasma “a lógica da destruição e da reconstrução”, ou ainda “a lógica da mudança e da permanência” que dá sustentação à cosmogonia iorubá e, possivelmente, estende-se aos modos de pensar de diferentes sociedades africanas devido ao histórico processo de “interpenetração de culturas”¹¹ naquele continente (OLIVEIRA, 2021, p. 84).

O entendimento dessa lógica que se expressa na multiplicidade de designações de Exu é pertinente para a compreensão da dinâmica que movimenta a trama do corpus narrativo analisado neste artigo, pois o referido corpus pode ser interpretado como esse lugar discursivo que, “tal como o próprio Exu, abarca as possibilidades, o vir-a-ser do discurso, do sujeito e do mundo” (PEREIRA, 2017, p. 115).

Assentada nessas e/ou nas múltiplas atribuições da entidade, a noção de *estudos encruzilhados* contemplaria a perspectiva de análise que defendo aqui a partir do estudo comparado do romance *Um defeito de cor* e do filme *Um dia com Jerusa*, posto que os estudos encruzilhados “propõem uma dinâmica constante de abalo à normalização do campo, já que a filosofia do paradoxo que rege Exu é o *logos* da encruzilhada” (FREITAS, 2016, p. 105, grifo do autor).

3 Sobre a racionalidade dos povos africanos

Retomando a discussão sobre o processo de racionalização em sociedades não ocidentais, é importante salientar que as categorias emocionais e intuitivas serviram para negar humanidade aos povos africanos, para lhes atribuir irracionalidade ou uma “inferioridade ontológica”, posto que sua lógica, percepção de mundo e sistemas de pensamento “foram relegados à primitividade” (MANGANA; GOMANE, 2022, p. 14).

Desconsiderando a existência de uma racionalidade própria da pessoa africana, ou as especificidades dessa racionalidade, o discurso europeu, alicerçado no cientificismo biológico do século XIX, estabeleceu a dicotomia pensamento lógico/pensamento pré-lógico em detrimento dos povos africanos e de seu continente, assim como dos demais povos não-

¹¹ Essa interpenetração entre culturas remete ao intenso contato ou interação de diferentes áreas ou povos africanos com a dita “área iorubá”, o que decorreria “de relações comerciais, diplomáticas, de parentesco, de guerra”, e ainda de outros fatores, como o tráfico de escravizados e o trânsito recorrente ou fuga de “especialistas religiosos” ou devotos entre esses territórios (PARÉS, 2016, p. 134).

ocidentais, supervalorizando, ao mesmo tempo, as sociedades de tradição cultural ocidental, como se lê nas seguintes palavras de Mangana e Gomané (2022):

esta dicotomia apresenta-se como forma de distinção, comparação entre realidades diferentes com objetivos claros de subalternizar ou marginalizar o outro a partir de conceitos de inferioridade epistemológicas e ontológicas. Se este ser o outro não se apresenta como pré-lógico ou emotivo, apresenta-se como um ser que só pode ser compreendido corporalmente ou racialmente inferior (MANGANA; GOMANE, 2022, p. 21).

Segundo os autores, além de Goubineau, nome expoente nas proposições das teorias que embasaram o racismo científico, reconhecidos estudiosos, como Hegel e Kant, contribuíram expressivamente para a promoção do discurso de inferiorização do outro a partir do estabelecimento da dicotomia racionalidade/irracionalidade, pensamento lógico/pensamento pré-lógico ou outras similares. Entretanto, contradizendo essa dicotomia, no romance e no filme, a intuição, ou o emotivo, aponta para uma racionalidade outra, capaz de tensionar a “normatividade epistêmica prescritiva” que tem nos “mandamentos da santa ciência” seu cânone de legitimação (MANGANA; GOMANE, 2022, p. 34). As duas produções aludem a processos cognitivos que reafirmam a “existência de uma racionalidade dentro do contexto sociocultural dos povos africanos”, bem como especificidades presentes nos sistemas de pensamento africano (p. 44).

Assim, como tenho apontado nessa discussão no que diz respeito à percepção do tempo, do espaço e dos sentidos no corpus em análise, o estudo encruzilhado do romance e do filme nos permite identificar “modos e meios” africanos e afrodescendentes de rememorar, resguardar, transmitir, questionar, modificar, ou enfim, produzir conhecimentos e práticas que atestam o “*continuum* africano nas Américas” (MARTINS, 2021a, p. 42 e 49). Este, nas duas obras, projeta-se em diferentes aspectos, reafirma-se na própria utilização do recurso da oralidade como um modo particular de relatar e preservar a memória ancestral, o qual é apontado por Honorat Aguessy (1980, p. 108) como uma dominante nas sociedades tradicionais africanas, onde, subsistindo a antigos sistemas de escrita existentes naquele continente¹², permitiu a perpetuação de valores culturais.

O *continuum africano* no texto literário e no texto fílmico também se projeta no destaque dado à ancienidade, critério de grande valor nas sociedades africanas tradicionais e que rege as

¹² Como enfatiza Aguessy (1998, p. 114), falar que a oralidade é uma dominante nessas sociedades não significa apontar uma ideia de “exclusividade da comunicação oral proveniente de uma hipotética incapacidade do uso da escrita” por parte destas, das quais, convém lembrar, originam-se antigos sistemas de escrita como o egípcio.

relações entre seus membros. Nessas relações se sobressaem as *griottes* e os *griots*, figuras de grande prestígio devido a sua experiência e sabedoria e, portanto, alçadas à condição de guardiãs e guardiões da memória ancestral, como sublinha Hampaté-bâ (2010). Esse critério justificaria, em ambos os textos, a primazia que Kehinde e Jerusa detêm no ato de contar ou narrar a memória, de compartilhá-la, ou de transmiti-la a gerações mais jovens, a Geninha e a Silvia, respectivamente.

Nas duas produções, oralidade, ancestralidade e atemporalidade configuram uma retórica e interpretação próprias das tradições culturais negras, as quais se mostram necessárias a sua leitura e crítica (SALGUEIRO, 2020). Nelas se insinuam padrões ou modelos discursivos sob os quais também se alicerça a noção de *escrevivência* que, como sublinha Maria Aparecida Salgueiro (2020, p. 100-101), corresponde a um “conceito literário de identidade afro-brasileira” cunhado por Conceição Evaristo e cujos desdobramentos se manifestam na literatura da diáspora de autoria negra feminina produzida dentro e fora do país.

Segundo a autora, os padrões ou modelos discursivos criados por esse conceito “vão sendo identificados, mapeados e seguidos” e levam “outras mulheres a contarem suas histórias e se fazerem ouvidas, deixando de lado o privilégio dado, ao longo dos tempos, a textos, construções e narrativas predominantemente masculinas e brancas” (SALGUEIRO, 2020, p. 100). Desse modo, entendo que tais padrões e modelos não se restringem ao texto literário, mas também se reproduzem em um crescente conjunto de produções artísticas contemporâneas, como seria o caso do longa metragem *Um dia com Jerusa*.

As duas obras se somam a uma série de produções culturais que historicamente se insurgem como “uma resposta criativa” de africanas/os/es e afrodescendentes ao regime de dominação europeu, a qual, na diáspora, segundo Eduardo Oliveira (2021, p. 100), “traduziu-se numa multiplicidade de invenções sociais que permitiram manter algum nível de coesão entre os negro-africanos e seus descendentes e, também, uma fidelidade possível às tradições”. Portanto, para o autor, ao mesmo tempo que a diáspora provocou “uma ruptura violenta com os valores civilizatórios africanos”, também permitiu que estes se espalhassem pelo mundo, pois...

a diáspora não irmana apenas pela desgraça comum vivenciada pelas populações afrodescendentes. Ela irmana porque, através da diáspora, símbolos outrora restritos às suas comunidades de origem, desterritorializaram-se por causa do fenômeno histórico da diáspora, transpondo fronteiras culturais e universalizando seus significados (OLIVEIRA, 2021, p. 100).

Tais argumentações me permitem inferir nos símbolos e sentidos destacados no corpus analítico, ao longo desse estudo, a continuidade de um esforço secular, por parte dos povos africanos e afrodescendentes, no intuito de manter certa coesão em meio à dispersão provocada pela diáspora. Esses símbolos e sentidos gravitam em torno de “princípios organizadores” dos modos de vida das sociedades africanas destacados por Eduardo Oliveira (2021, p.88), como o princípio da diversidade dos seres, dos sujeitos, dos lugares, dos sentidos, o princípio da integração entre estes, o “princípio da senioridade – ligado à ancestralidade –, o princípio da complementariedade, da polaridade do mundo em energias destrutivas e construtivas, e o princípio comunitário”.

Seriam princípios que, nas duas obras, também se insinuam numa “práxis artística” que, para Edmilson Pereira (2017, p. 105), deriva dos “discursos sagrados”, dos mistérios, do “indizível”, os quais conformam as epistemes africanas. Essa práxis inclusive se sugere na performance oral de suas protagonistas, no tom enigmático das vozes narrativas. Nessas vozes, providas de serenidade, afeto e solidariedade entre mulheres negras, podemos inferir a ausência de uma pretensão de autoridade primeira e/ou absoluta sobre o texto, como sugerem as constantes pausas, hesitações e demais interrupções ocorridas ao longo dos relatos de Kehinde e Jerusa, que terminam por se propor como possibilidades de narrar o passado.

4 Considerações em devir

O estudo encruzilhado da produção cinematográfica *Um dia com Jerusa* e da produção literária *Um defeito de cor* nos permite identificar um esforço coletivo dos contingentes negro-africanos de manter nas Américas, na América Latina, no Brasil, certa coesão nos modos de narrar a memória, nos quais se preservam e se transmitem valores, premissas e sentidos pautados em concepções ancestrais africanas.

A narração da memória aqui aciona uma noção de complementariedade presente nas cosmopercepções africanas e que, em *Um defeito de cor* (2006) e em *Um dia com Jerusa* (2020), desdobra-se na interconexão espaço/temporal e de sentidos, isto é, na comunicabilidade existente entre tempos e espaços diferenciados, assim como na interrelação entre o sentido visual, auditivo, olfativo e tátil.

O texto literário e o texto fílmico ainda ressaltam um dinamismo que se sugere como desdobramento de sentidos presentes na concepção de *ubuntu* e nas variadas designações da entidade Exu. Nestas reside uma noção de mobilidade ou transformação constante que, nas duas

obras, pode ser entendida como condição indispensável à existência dos seres, à concretização dos fenômenos e acontecimentos, e que, ao mesmo tempo, subverte a ideia de estagnação atribuída às sociedades africanas, aos processos de produção de sentido e de saber desenvolvidos ou vivenciados em suas tradições culturais.

O corpus em análise contesta o registro escrito como modo privilegiado de se preservar e se transmitir memórias e saberes, assim como confronta os modos de pensar prescritos pela racionalidade hegemônica. Nele, a oralidade se mostra como um recurso de preservação, reelaboração e transmissão do conhecimento e da memória, que propicia a interação entre os indivíduos, com o entorno. A oralidade ativa e estreita sentimentos como acolhimento, solidariedade e afeto entre Kehinde e Geninha, entre Jerusa e Silvia, e ainda entre coletividades negras. Nessa ambiência, a palavra oral (re)produz saberes que derivam de uma percepção integrada do universo, dos seres, elementos, dimensões, eventos ou fenômenos que o constituem e, portanto, aciona o sensível, o transe, os sonhos.

Desse modo, as obras *Um defeito de cor* e *Um dia com Jerusa* podem ser entendidas como formas ou manifestações artísticas que revitalizam uma tradição narrativa oral pautada no diálogo e agenciada por *griottes* e *griots*. Ambas as produções aludem a um tempo cíclico em que as *griottes*, as guardiãs do sagrado e dos saberes, adquirem novas roupagens em diferentes espaços onde atualizam o passado. Seja em um navio em pleno mar ou em um bairro paulistano como o Bexiga, na urdidura dessa narrativa uma negra idosa ou anciã, assim como Kehinde ou Jerusa, com uma dicção própria, transmite a outra mais jovem mistérios resguardados na memória ancestral.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: SOW, Alpha I et al. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 95-136.

ARTAUD, Antonin. O teatro e a crueldade. In: ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 95-115.

BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 339-365.

FOUCAULT, Michel. Representar. In: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fortes, 1995. p. 61-91.

FREITAS, Henrique. Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil. In: FREITAS, Henrique. *O arco e a arquê: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016. p. 89-149.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

HAMPATÉ-BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História Geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília, DF: UNESCO, 2010. p. 167-212.

MANGANA, Gregório Adélio; GOMANE, Manuel Cochole Paulo. *Da ideia do pensamento africano à concepção do ubuntu: uma breve introdução da filosofia africana contemporânea*. Francisco A. Vasconcelos (Org.). Teresina-PI: Entre Tópicos Editora, 2022.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílios, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 69-91.

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

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021b.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo, PUC-SP, n.10, p. 7-28, dez., 1993.

OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

OYÊWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. In: OYÊWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021. p. 27-66.

PARÉS, Luis Nicolau. Práticas religiosas nos reinos de Aladá e Uidá (1650-1730). In: PARÉS, Nicolau. *O rei, o pai e a morte: a religião vodum na antiga Costa dos Escravos na África Ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 92-135.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. Entre Orfe(x)u e Exunoveau: ou para uma estética de base afro-diaspórica. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunoveau: análise*

de uma estética de base diaspórica na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Azougue, 2017. p. 97-171.

RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002. Tradução Éder Carvalho Wen. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/mogobe_b._ramose_-_a_%C3%A9tica_do_ubuntu.pdf Acesso em: 19 fev. 2023.

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

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. Escrivência: conceito literário de identidade afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 96-113.

SANTOS, Juana Elbein dos. Princípio dinâmico e princípio da existência individualizada no sistema Nàgô: Èsù Bara. In: SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte: Pàde, Àsésé e o culto Égun na Bahia*. Traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 140-206.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

SOUZA, Edileuza Penha de; SANTOS, Elen Ramos dos. O dia de Jerusa: representações de gênero, identidade, memória e afetos. *Gênero*. Niterói, v. 17, p. 67-81, 2016.

UM DIA COM JERUSA. Direção: Viviane Ferreira. São Paulo: Produtora Odun Formação e Produção, Netflix, 2020.

Artigo submetido em: 03 mar. 2023

Aceito para publicação em: 27 jun. 2023

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.130584>