



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS

A TRAVESSIA DA PROCURA NO ROMANCE *UM DEFEITO DE COR*

Luana Stefany Peixoto de Souza

Rio de Janeiro

2021

**LUANA STEFANY PEIXOTO DE SOUZA**

**A TRAVESSIA DA PROCURA NO ROMANCE *UM DEFEITO DE COR***

**Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Literaturas.**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra Danielle Corpas**

**Rio de Janeiro**

**2021**

*Minha cabeça, faça coisas boas para mim... Axé!*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu *Ori, Okan e Esè*.

À minha mãe, Suzana, que me deu o dom da vida e me ensinou a ter fé.

À minha avó, Adenides, que me criou e me ensinou o valor da disciplina e da autonomia.

À minha família e amigos que me apoiaram no desenvolvimento deste caminho.

À Universidade Pública Federal do Rio de Janeiro e a toda comunidade acadêmica, servidoras e servidores públicos de todas as esferas da instituição que me acolheu, me desafiou e me formou crítica.

À Danielle Corpas, minha querida orientadora, pelos anos de orientação tão carinhosa e por tantos presentes valiosos.

Aos professores e professoras do Departamento de Ciência da Literatura por acolherem com legitimidade os anseios críticos, as demandas políticas e as ideias novas.

Aos amigos e amigas do Grupo Transcultural: Sara Barreto, Rafaela Miranda, Arman Neto, Denilson de Souza, Mariana Carmo, Vinícius Novaes, Aline Martins, Deryk Almeida e Pablo Rodrigues pela companhia nas jornadas transculturais, pelos encontros tão transformadores e pelas trocas afetivas.

Aos amigos Ingrid Ciodaro, Fabiana Dornellas e Bruno Amorim pelos esbarrões nos corredores da Letras que inevitavelmente viraram festa e celebração.

Ao professor Ary Pimentel pelo empoderamento.

Ao professor Carlos Henrique Ònà Veloso e à Iyáloriṣa Marli Ògún Méjirè Azevedo por me incluírem nas rodas e me mostrarem caminhos.

Ao professor Bernardo Oliveira por confiar-nos sua casa, suporte e contribuição na avaliação deste trabalho.



**SUMÁRIO**

<b>Introdução na travessia crítica de <i>Um defeito de cor</i></b>	<b>7</b>
<b>Legitimidade e legado na retomada da figura lendária</b>	<b>8</b>
<b><i>Itan</i>, provérbios e o tempo</b>	<b>11</b>
<b>Memória, infância e poder</b>	<b>20</b>
<b>História e ficção nacional: os fundamentos africanos do Brasil</b>	<b>23</b>
<b>Referências</b>	<b>26</b>

### **Introdução na travessia crítica de *Um defeito de cor***

Diante de uma obra de alta complexidade como é o romance *Um defeito de cor* (2017) e uma *prática* crítica envolvida na teia das tendências mercadológicas, ideológicas e políticas, ficamos com a perspectiva que considera o peso do contexto na definição da obra e suas tendências. No tempo em que lemos autores vivos, este dado fica ainda mais evidente. Mas essa é a expressão de uma determinada relação com o tempo, que Giorgio Agamben define como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Na nossa perspectiva e experiência, este processo de trocas diretas com o autor, agrega valor e memória específicas à obra, e o crítico fica incumbido de um trabalho dobrado, pois ao mobilizar criticamente a obra, fica sensível às histórias de seu tempo que ela constrói, e às outras que ela destrói. O tempo não está dado e a história segue seu curso onde o próprio crítico está imbricado, não sendo possível, nem desejável, ceder à atração paralisante, comum aos homens e às moscas, de deixar-se cegar pelas luzes.

O romance *Um defeito de cor*, composto em alto engajamento literário, possui alguns pilares que sustentam o projeto político e identitário de sua origem: conteúdo, *locus* e pesquisa, elementos que tornam a obra irreduzível à função de entretenimento, e estabelecem um compromisso crítico em relação a uma versão iluminada e romantizada da história da formação brasileira e da escravidão. A narrativa dos vencidos, que sempre foi suavizada na boca dos vencedores, não deixou à mostra as rachaduras onde escaparia a luz, e seria então possível ver a escuridão. Mas o cenário mudou quando a escrita de Ana Maria Gonçalves deu vida à personagem Kehinde, transformando-a num facho orientador na reconstrução de uma memória perdida no breu do apagamento histórico.

Sendo o nosso objeto um romance que se orienta pelo corpo e pela experiência e mantém “fixo o olhar no escuro da época” (AGAMBEN, 2009, p. 65), assumimos criticamente o modo como ela nos afeta, pois esse posicionamento exige um comportamento tátil e o uso de todos os outros sentidos. O objeto vira afeto. Ana Maria Gonçalves é uma mulher negra que escreve sobre outra mulher negra, uma obra de peso que gera incômodo no sentido material e imaterial. Pois incomoda segurar o livro por muito tempo numa mesma posição, mas incomoda mais ainda imaginar o peso de tantas histórias que não foram contadas.

Além de inseparável de seu contexto contemporâneo de origem, não podemos observar *Um defeito de cor* sem remetê-lo à sua função de ação reconstrutora do imaginário nacional e de retomada de um legado imagético, cultural e histórico para a Literatura

Brasileira. *Um defeito de cor* representa, para nós, um dispositivo de representação e de insurgência na cena literária negro-brasileira diaspórica.

Nossa crítica não esconde o desejo de agregar valor positivo à obra e participar como agente da insurgência na travessia de interpretação dos significados do romance. Este gesto de retomada pela memória de nossas matrizes passa pelo reconhecimento da própria singularidade fundacional, provoca uma crise no regime de representação, sendo necessários outros aparelhos e outra percepção para o desempenho de uma leitura crítica mais equilibrada da realidade literal e literária em que *Um defeito de cor* está imbricado.

O conceito de *defeito*, no dicionário, nos traz as noções de inexatidão, falha, deformidade. No título do romance, remete diretamente ao decreto de lei que impedia negros (pretos e pardos) de assumirem cargos públicos desde que pedissem a “dispensa do defeito de cor”. O dado referencial é um marcador histórico importante de reflexão sobre o racismo institucional que reverbera até os dias de hoje no bloqueio de corpos negros. É a lei do exercício do racismo pelas instituições coloniais, usando o poder do discurso, da função de registro documental e do caráter confessional do testemunho, a favor da própria engrenagem racista. O negro ou a negra que assinava a dispensa de defeito de cor recebia o “passaporte” para o mundo branco. A instituição representando o *locus* a ser acessado na possibilidade da ascensão institucional estava relacionada à saída do próprio corpo e à negação da própria identidade, como se crime fosse ser negro, a assinatura confessa do defeito na dispensa.

No caso de Luiza Mahin, o corpo narrativo supra-autoral que se enuncia no romance *Um defeito de cor*, a escrita e o testemunho têm por fim preencher as ausências, tanto da narradora na criação do filho, como para história do Brasil, evidenciando a contribuição africana, sanando des-registros na representação literária do negro, funcionando no sentido de um agenciamento ficcional da figura lendária de Luiza Mahin. O discurso histórico junto ao protagonismo narrativo da experiência de Kehinde expressa e afirma não só a história dela mas também uma história coletiva, comum a negros e negras brasileiros em uma narrativa marcada pelo início do fim do período colonial em 1890, a partir de uma perspectiva contemporânea: o olhar e experiência negra da diáspora africana no Brasil.

### **Legitimidade e legado na retomada da figura lendária**

O romance *Um defeito de cor* foi publicado em 2006 pela Editora Record e ganhou o prêmio cubano Casa de Las Américas logo após seu lançamento, em 2007. Considerado entre a crítica contemporânea um dos maiores romances do século, traz no seu projeto de

representação o protagonismo da voz e experiência africana e a afirmação da literatura negro-brasileira. A autora Ana Maria Gonçalves, natural de Ibiá, Minas Gerais, abandona a carreira de publicitária para dedicar-se à escrita e alavanca sua carreira com o lançamento de *Um defeito de cor*, anos após a singela repercussão do seu primeiro romance, *Ao lado e a margem do que sentes por mim* (2002). A autora conta que a ideia do romance surgiu a partir de uma Serendipidade, em referência aos príncipes de Serendip, que sempre que encontravam coisas importantes que não estavam procurando sentiam-se conectados à experiência e às possibilidades e davam a essas descobertas um valor especial. *Serendipidade* passou a nomear esse tipo de experiência (GONÇALVES, 2017, p.09).

No início de uma nova fase em sua vida, procurando nas livrarias artigos sobre a cultura cubana, encontra um guia de viagem: *Bahia de Todos-os-Santos*, de Jorge Amado, em que o autor sugere como tema para um romance a Revolta dos Malês (ocorrida em 1835), que tem como líder o “mais culto dos malês Alufá Licutã”, responsável por reunir o levante entre os negros escravizados que é lembrado como um dos mais sangrentos, devido à reação colonial. Segundo o autor do guia, tratava-se de “tema para estudos históricos que venham repor a verdade, redimir a nação condenada, ressuscitar o alufá, retirá-lo da cova funda do esquecimento na qual o enterrou a reação escravagista. Tema para um grande romance...” (GONÇALVES, 2017, p.11). A partir do encontro com o guia, e com a sugestão de Jorge Amado, a autora inicia a pesquisa e a escrita do romance.

Com propósito de contar as histórias das mulheres negras que foram apagadas ou nunca contadas, escolhia para sua protagonista a lendária africana Luísa Mahin, que entre as figuras femininas de insurgência é lembrada por seu filho, poeta e abolicionista, Luiz Gama. Além de líder do Levante dos Malês (1835), aproveitava sua condição de escravizada de ganho da casa e as saídas às ruas para distribuir os bilhetes da trama do levante. Sua figura antes do romance transitava entre o mito de sua existência e a falta do paradeiro do registro histórico. Lembrada por seu filho em poesias, após a relação direta de sua figura com o romance, a lenda de Luísa Mahin ganha muito mais consistência simbólica, na narrativa de Kehinde. A autora também cria um prólogo ficcional antes do início da narrativa no qual ela conta como encontrou, entre os papéis que o menino Gérson usava para desenhar, as cartas de uma africana para seu filho, inspiração para a retomada ficcional da figura de Luísa Mahin e sua saga de dispersão e procura.

*Um defeito de cor* é um romance que entrelaça as formas de narrar, pois a autora nos introduz na narrativa a partir da própria história, reconhecendo-a como uma parte da história de sua vida e da impossibilidade de uma imparcialidade, justifica a ficção narrativa do

encontro dela com as cartas, a inspiração para o romance e as invenções na escritura da obra: “Espero que Kehinde aprove meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois muitas vezes, durante a transcrição, e principalmente durante a escrita do que não consegui entender, eu a senti soprando palavras no meu ouvido” (GONÇALVES, 2017, p.17).

Desse modo, cede a voz narrativa para Kehinde, que em primeira pessoa narra sua própria trajetória marcada por uma violência que precedia em muito a própria existência. Além das marcas traumáticas, o romance *Um defeito de cor* é uma obra altamente conteudística e educativa, traz centenas de menções simbólicas, explicações e deslocamentos dos sentidos para a perspectiva africana. Um universo único onde é possível vivenciar narrativamente uma cosmo-percepção aguçada da personagem, onde os sentidos da narradora e os encontros que ela vivencia definem sua trajetória.

O olhar é o sentido mais enunciado dentre os compromissos narrativos assumidos pela protagonista, indica o compromisso com a verossimilhança: “*exatamente do jeito que aconteceu*” (GONÇALVES, 2017, p. 437), o compromisso com a narrativa do olhar: “*acho melhor contar como se tivesse visto tudo acontecer*” (GONÇALVES, 2017, p. 523) e o compromisso com uma dicção cultural africana: “Então, vou falar sobre como muitos africanos, principalmente os iorubás, vêm a morte, *do jeito que a Mãezinha me contou naquele dia*” (GONÇALVES, 2017, p. 577).

Compromissos engajados em prol de uma transmissão cosmo-sensível que insere o leitor-ouvinte na história da memória, personificando-o através do poder que lhe fornece de observar o trajeto dentro daquela totalidade: “Mas ao vermos como a Aina e o Akin estavam se divertindo, não resistimos e percebemos que a água do mar era mais quente que a água do rio. Agora, *quando me recordo, sou capaz de reviver cada uma daquelas sensações*” (GONÇALVES, 2017, p.31).

A obra estabelece relação direta com os sentidos africanos, seja pela presença dos provérbios, *itan* (mitos africanos) e *alô* (histórias e contos) que compõem a narrativa, seja pelo protagonismo de uma voz feminina e materna. Agrega positivamente no sistema simbólico literário brasileiro de forma explícita e também interdita, pela riqueza linguístico-cultural representada no cotidiano de Kehinde, nos acontecimentos extraordinários, e em todo arcabouço técnico e estético mobilizado para representar com legitimidade a experiência africana em processo de colonização.

### ***Itan*, provérbios e o tempo**

A estrutura do romance é composta por provérbios africanos ao início de cada capítulo, além de diversos *itan* (mitos africanos) costurados na narrativa, que reverberam a tradição oral da cultura africana. Sendo o mito uma forma de conceber a natureza e a sua existência de modo simbólico, carrega uma carga filosófica provinda das formas do pensamento de seu povo de origem, que permanecem fundadas no imaginário coletivo. A forma funciona como um dispositivo epistêmico que carrega traços da oralidade, marcas da tradição e modos de conduta, sendo uma via prática do pensamento por meio de narrativas com elementos próximos do cotidiano cultural da comunidade, que torna possível o que entendemos por sabedoria popular ou filosofia, pois através dela é possível pensar a si mesmo e a existência em comunidade.

Assim também funcionam os provérbios, de forma mais sintética, mas não menos complexa, tematizam a natureza narrativa da obra situando-a num contexto de origem africana, que demanda uma “leitura compreensiva” (SODRÉ, 2017, p. 171), que leve em conta uma outra perspectiva: epistêmica, histórica e temporal. A presença de tais formas determinam o efeito do tempo cíclico nas experiências narradas no romance.

No *itan* que é narrado por sua avó sobre a construção do império do povo iorubá (GONÇALVES, 2017, p. 20), a violência na estrutura cultural é marcada, denunciando a força do símbolo e da transmissão oral enquanto dispositivos de legitimação das guerras étnicas interterritoriais que permanecem vivos na cultura e nas disputas políticas afro-brasileiras que em parte se reproduziram e em parte se dissolveram na diáspora. Assim é narrado o episódio em que a mãe de Kehinde e Taiwo dança no mercado central da cidade, ornamentada com “panos lindos para segurar eu e a Taiwo bem presas junto a ela, uma na frente e outra atrás” (GONÇALVES, 2017, p. 21) atraindo muitas pessoas que acreditavam na força dos *ibejis*, e sempre agradavam com ofertas de dinheiro e comidas, garantindo a sobrevivência da mãe e das crianças: “era por isso que a minha mãe podia dançar no mercado de Savalu e ganhar dinheiro” (GONÇALVES, 2017, p. 21).

Sobre a força dos *itan* na concepção cultural africana no artigo “O poder da infância: espiritualidade e política em afroperspectiva” (2019), Renato Nogueira demonstra, pela leitura do *itan* de quando os *ibejis* afastam *iku* (morte) da comunidade, como se define a infância nos sentidos africanos em uma fase da vida onde a sensibilidade e a realidade física estão entrelaçadas num complexo maravilhoso de acontecimentos, e cada sensação e experiência, por serem novas, carregam um caráter maravilhoso. Nogueira aponta a necessidade de valorização dessa fase da vida como alternativa possível para o combate ao adultescimento a

que estamos submetidos na cultura ocidental, onde o tempo do ócio e a brincadeira estão extintos e a vida gira em função do trabalho (NOGUERA, 2019). A percepção do autor nos auxilia na compreensão do processo no qual a protagonista do romance é situada, tem para nós uma maior carga de significação o fato de Kehinde ser sequestrada durante a infância. Seu processo de colonização tem outro matiz, e é indispensável tê-lo em observação para a compreensão crítica da forma do romance e dos desdobramentos de sua trajetória.

Além dos *itan* serem fundamentais para a estrutura do romance, assim também são os provérbios africanos que marcam o início de cada capítulo. Tais provérbios, na sua maioria, recuperam ensinamentos referentes aos caminhos e aos trânsitos por meio da experiência, seja metaforicamente como “*A borboleta que esbarra em espinhos rasga as próprias asas*”, presente no primeiro capítulo, ou literalmente, “*Se alguém corre através de um espinheiro, ou persegue uma cobra ou foge dela*”, presente no quinto capítulo e “*A sola do pé conhece toda a sujeira da estrada*”, presente no sexto capítulo.

Provérbios que remetem a ensinamentos sobre a ancestralidade tal qual “*Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens*”, no início do oitavo capítulo, ou de forma mais subjetiva, em relação aos erros e acertos de cada escolha, “*Aquele que tenta sacudir o tronco de uma árvore sacode somente a si mesmo*”, presente no capítulo três; ou em relação à paciência e ao tempo: “*Só quando uma árvore cai alcançamos todos os seus galhos*”, iniciando o capítulo quatro.

Os ensinamentos de cada provérbio são decifrados pela experiência narrativa subsequente, demarcando os temas de desenvolvimento e se relacionando com as reviravoltas do enredo, como pistas que vão se concatenando no desvelar do sentido. Os provérbios estabelecem um ritmo de andança e movimento, marcam o pulsar de um tempo cíclico na narrativa, desfigurando e complementando a cronologia da obra. Há um desenvolvimento cronológico na construção dos capítulos, mas a temporalidade cíclica é que marca esse desenvolvimento. Um dos aspectos que nos faz formular essa hipótese se dá quando a narradora antecipa um episódio no desenvolvimento narrativo, gerando uma espécie de encaixe entre as experiências. Não pela lógica de causa e efeito mas pelo inverso, primeiro narrar o efeito, para depois explicar a causa, pouco tempo antes de Kehinde ir para a senzala grande, depois da sinhá Ana Felipa vê-la fazendo bonecas para brincar e associar a prática à feitiçaria.

Assim que viu o que eu estava fazendo, tomou a boneca das minhas mãos e gritou para a Esméria atear fogo naquilo, dizendo que, daquele

dia em diante, não queria mais ver minha cara preta e feia de feiticeira na frente dela, porque não lhe custava nada mandar arrancar os meus olhos, como tinha feito com a vadia da Verenciana (GONÇALVES, 2017, p. 104).

Logo após Kehinde narrar este evento com a sinhá Ana Felipa, em que ela relembra a violação feita com a Verenciana, negra escravizada que engravida do estupro do sinhô José Carlos, é narrada a lembrança em que a violação acontece, e que justifica para a sinhá a retirada de Kehinde da casa grande, pois, com o desenvolvimento e amadurecimento do seu corpo, começa a chamar atenção do sinhô José Carlos, e a sinhá Ana Felipa, enciumada, envia Kehinde para senzala grande. Esta sucessão de acontecimentos marca uma mudança no desenvolvimento da protagonista: o fim precoce de sua infância e inserção na fase adulta. Mais um dado que aponta para o desenvolvimento cíclico da obra.

Esse movimento de inversão da narrativa, nos faz questionar a sucessão dos eventos, pois, neste episódio ela fica evidenciada, mas será que em outros momentos da narrativa isso também não ocorreu sem ser demonstrado? Os fatos serem narrados a partir de uma construção de sentido, e não necessariamente por uma ordem de ocorrências? Outra marca que nos faz questionar a matéria temporal do romance é que há uma inconstância na contagem dos anos da narradora, este dado denota três aspectos: uma desfiguração cronológica, um dado sincrônico do aspecto histórico narrado e, ao mesmo tempo, uma denúncia da desumanização de experiências negras e africanas que não foram historicizadas.

Para demonstrar como as formas simples, os provérbios e os mitos africanos, atuam na forma narrativa e interagem com o enredo e seu aspecto temporal, na sequência, desenvolvemos uma análise, à luz desta hipótese, do primeiro e do último capítulo do romance.

O primeiro capítulo do romance, que tem como provérbio “*A borboleta que esbarra entre espinhos rasga as próprias asas*”, é um dos mais violentos e desastrosos, pois é o capítulo no qual fica em evidência o aspecto descritivo e a importância do nome dos sujeitos na cultura africana, e é decisivo para o destino da narrativa, no qual a narradora por curiosidade acaba entrando na encruzilhada das negociações entre o chachá e os portugueses e levando a irmã e a avó juntas. A narradora se introduz na narrativa com diversas alusões míticas à sua entrada no destino. Como escreve para seu filho perdido, o ato de nomear o próprio universo tem função explicativa e proporciona o deslocamento compreensivo do leitor de forma didática. É o capítulo onde a imagem do “riozinho de sangue” (GONÇALVES,

2017, p. 24) é fixada. No decorrer dos outros capítulos aparece de modo a vincular uma memória a outra.

Assim como a fragilidade das asas da borboleta que ao esbarrar em espinhos causa para a borboleta um estrago fatal, não é diferente para toda família de Kehinde, que acaba exposta à violência extrema dos guerreiros da tribo inimiga ao verem o símbolo da cobra Dan sendo tecido por sua avó.

Atraída pelo barulho, a minha mãe surgiu correndo da beira do rio, onde se banhava acompanhada do Kokumo, que estava pescando. Naquele dia, a minha mãe tinha acabado de voltar do mercado, lavado as pinturas com que enfeitava o corpo e passado *ori* nele. Eu nunca tinha visto a minha mãe tão bonita. Ela tinha peitos pequenos e dentes brancos e a pele escura que brilhava ainda mais por causa do *ori*. A minha mãe cuidava dos meus cabelos e dos cabelos da Taiwo como cuidava dos dela, dividindo em muitas partes e prendendo rolinhos enfeitados com fitas coloridas, que comprava no mercado. O Kokumo apareceu correndo atrás dela e foi pego por um dos guerreiros, que o agarrou pela cintura e o levantou, até que ele ficasse com os pés balançando no ar. Outro guerreiro pegou a minha mãe pelos braços e a apertou contra o próprio corpo, e, de imediato, o membro dele começou a crescer. Ele disse que queria se deitar com a minha mãe e ela cuspiu na cara dele. O Kokumo chutava o ar, querendo se soltar para nos defender pois tinha sangue guerreiro, e foi o primeiro a ser morto. Um dos guerreiros, que até então tinha ficado apenas olhando e sorrindo, chegou bem perto do Kokumo e enfiou a lança na barriga dele. Eu me lembro do sangue que saiu da boca do meu irmão e espirrou na roupa do guerreiro, e continuou a escorrer mesmo depois que o jogaram no chão, com a cara virada para baixo. O sangue imediatamente formou um riozinho, daqueles turvos e de água espessa, como os que recebem muita água de chuva na cabeceira. A minha avó continuava deitada na frente de um dos guerreiros, batendo a cabeça no chão e pedindo que fossem embora, mas eles não se importavam. O guerreiro segurava a minha mãe, o que aos meus olhos era só membro duro e grande, jogou-a no chão e se enfiou dentro da racha dela. Ela só chorava e eu olhava assustada, imaginando que devia estar doendo, imaginando que a minha avó, por ser grande já tinha feito aquilo e sabia que não era bom, pois ela também chorava e pedia que parassem, perguntando se já não estavam satisfeitos com o que tinham feito ao Kokumo (GONÇALVES, 2017, p. 22-23).

A narrativa em carne viva fica para nós um território intocável pelas palavras, como ver um quadro e não ter condições para exprimir a qualidade dos afetos. As cenas de violência não cessam e os guerreiros não se cansam até destruir totalmente a família das *ibejis*, mantendo apenas a avó e as duas vivas. As personagens são afetadas por tamanha brutalidade que sobra uma ausência de adjetivos para dimensioná-la.

Acerca da interação das formas proverbial e narrativa, podemos dizer que as duas se coadunam, pois o que uma tem de potência para expressar com delicadeza uma tragédia, que

para um olhar desatento pode parecer uma experiência reduzida, tendo em cena a vida de uma borboleta, é por essa mesma experiência que é viabilizada a metáfora do acontecimento trágico e sangrento pela qual a família de Kehinde é acometida.

Uma ressignifica a outra, de modo que é possível ver com outros olhos tanto o esbarrão de uma borboleta entre espinhos quanto o desastre narrado posteriormente. Fosse apenas o provérbio significando a tragédia, não teríamos a real dimensão do acontecimento, fosse apenas a narrativa e a descrição, a crueza seria demais para os nossos olhos que são descobertos e obrigados a vivenciar, com riqueza de detalhes, um dos momentos mais sombrios da narrativa.

A minha avó chorava encobrendo o rosto, não sei se para esconder as lágrimas ou se para se esconder do que via. Um outro guerreiro se aproximou dela e, com a ponta da lança, sem se importar se estava machucando ou não, descobriu seus olhos, mandando que ela olhasse o que estava acontecendo, dizendo que a feitiçaria dela nada adiantava contra a força deles (GONÇALVES, 2017, p. 23).

A forma proverbial funciona como um ativo que prenuncia o *logos* do capítulo e reverbera no decorrer da narrativa. Alguns dispositivos como a dor e o trauma funcionam como um gatilho que dispara e entrelaça simultaneamente os acontecimentos traumáticos e os eventos espirituais, que parecem não ter correspondência, gerando um choque estético na continuidade da narrativa:

Foi então que vi Kokumo se levantar e começar a cantar e a correr em volta da minha mãe, fazendo festa como se não visse o guerreiro entrando e saindo de dentro dela, com força e cada vez mais rápido. O guerreiro gemia e o Kokumo cantava e seu canto atraiu outras crianças, outros *abikus*, que apareceram de repente e logo também estavam cantando e formando uma roda junto com ele. Uns surgiram correndo do lado do rio, outros pulando atrás das árvores, outros brotando do chão, e estavam todos alegres ao abraçar Kokumo, que, junto com eles, começou a rir, a cantar e a brincar de roda convidando a minha mãe para se divertir também. Enquanto isso, o riozinho (de sangue) tinha parado mesmo de correr e estava ficando com uma cor cada vez mais escura. A minha mãe começou a sorrir e a girar o pescoço de um lado para o outro, acompanhando a brincadeira das crianças. Eu nunca soube se minha avó pôde vê-las, mas decerto os guerreiros não viram, porque o que estava em cima da minha mãe não gostou da inquietação dela e mandou que parasse. Quando mais ele falava e dava tapas no rosto dela, mais ela sorria e girava o pescoço, seguindo os *abikus*. Até que ele se acabou dentro dela, jogou o corpo um pouco para o lado, apanhou a lança e a enfiou sorriso adentro da minha mãe. Ela não parou de sorrir um minuto sequer, e tão logo surgiu um riozinho de sangue escorrendo na direção do riozinho do Kokumo, a minha mãe correu para perto dele e o abraçou. O guerreiro, que estava saindo de dentro dela, nem percebeu. Eu lembro que naquela hora, a minha mãe, sempre tão alta, tinha o

mesmo tamanho de Kokumo e das outras crianças, que brincavam felizes como se há muito tempo esperassem por aquele momento. Até que viram a minha avó e correram para conversar com ela. Por sorte o guerreiro já não mantinha mais a cabeça dela levantada pela lança. A minha avó olhava para o chão e rezava ignorando a quizomba, como também fez com todos os convites para brincar. Finalmente, as crianças se cansaram e foram embora, sumindo tão de repente como tinham aparecido, levando Kokumo e a minha mãe sem que eles ao menos tivessem se despedido de mim, da Taiwo e da minha avó (GONÇALVES, 2017, p. 24-25).

Diante do choque estético, a questão da redução proverbial se torna fundamental para trazer à tona a experiência traumática, um artifício narrativo que prepara, sutilmente, o terreno da leitura. De modo delicado e tenaz, o provérbio funciona como um desvio que torna a experiência de intercâmbio mais eficaz diante do cenário trágico, sangrento e cruel a que somos expostos na narrativa. Após velar e enterrar os corpos de sua filha e seu neto mais velho, a avó das *ibejis* parte para Uidá, em busca de melhores condições. A narrativa da caminhada é extremamente tortuosa, mas elas seguem em direção ao destino trágico sem desvios.

Chegando na cidade, a avó e as *ibejis* são bem recebidas, com festa e muito auxílio da comunidade, elevando a expectativa de leitura numa espécie de conforto, para depois quebrá-la novamente, em certo dia que uma comoção é gerada “depois de ouvirem que um navio acabara de chegar do estrangeiro” (GONÇALVES, 2017, p. 36) e as meninas curiosas com a movimentação, seguem em direção ao burburinho:

Eu e a Taiwo também fomos lá, mas ela queria voltar para casa, com medo que nos perdêssemos ou fôssemos capturadas, pois havia muita gente ao nosso redor, inclusive alguns brancos. Mas eu quis ficar, e então ela disse que nunca me deixaria sozinha (GONÇALVES, 2017, p. 36).

Este é o ponto da narrativa no qual podemos observar, pelos olhos de Kehinde, a negociação entre os portugueses e o Chachá “o comandante do forte que tanto me impressionou, quase branco de tão majestoso” (GONÇALVES, 2017, p. 37) que representava a outra parte na venda de negros africanos. As meninas se aproximam demais do burburinho até que “um dos brancos parou de caminhar e olhou para nós, e logo todos fizeram o mesmo” (GONÇALVES, 2017, p. 38) e o Chachá simplesmente faz um gesto positivo ao português que aponta as *ibejis* com interesse de levá-las, e assim o faz capturando-as violentamente “Eu e a Taiwo gritamos e tentamos fugir, mas ele era muito mais forte do que qualquer tentativa, e ninguém nos defendeu” (GONÇALVES, 2017, p. 38). Toda sorte de mitos e narrativas eram criados antes da saída para “o estrangeiro”.

A Tanisha, a mulher com quem eu tinha conversado primeiro, disse que não, que havia um grande engano, que tinha sido aprisionada junto com o marido e o filho, e estávamos todos sendo levados para o estrangeiro, que até podia ser Meca, pois não sabia onde ficava, mas era para virarmos carneiros dos brancos, pois eles gostavam da nossa carne e iam nos sacrificar (GONÇALVES, p. 39, 2017).

Tanto *ibeji*, quanto *abiku* referem-se a destinações possíveis dentro de uma experiência cosmogônica africana, que dizem respeito a uma herança ontológica ancestral, que é vivida na experiência material e narrada nos *itan*, nos provérbios, nos mitos e nas narrativas. Após a tragédia inicial, se dá a derradeira dispersão e divisão dos planos narrativos: entre o espiritual, para onde a família de Kehinde retorna, e o material, protagonizado por ela.

Assim a narrativa evolui: a memória de seus mortos e os orixás se vinculam ao plano espiritual. E o plano material integra-se ao desenvolvimento da história, a partir da voz crítica de Kehinde, graças às experiências que agregou com os estudos com os malê, amizade com a sinhazinha Maria Clara, seu desejo de sobrevivência, e um pouco de sorte, quando encontra ouro dentro da Oxum de madeira, definiram-na num lugar diferente, com riquezas de experiências: seus outros filhos, o retorno para o continente africano, o retorno para o Brasil e toda possibilidade de procura pelo seu filho. Quando se tornou livre, teve acesso direto aos recursos de seu próprio trabalho e engenho. E todas as circunstâncias conduziram-na para a constante evolução.

A narrativa da memória motivada pelo *mea culpa* significa uma elaboração constante, da mãe, que, separada do filho vendido, mesmo desistindo de encontrá-lo fisicamente, em dado momento, passa a vida elaborando sua experiência nas cartas para o filho ausente. A prova final dá-se no seu retorno ao Brasil para encontrá-lo e entregar-lhe tudo que havia elaborado e considerava necessário que ele aprendesse e compreendesse sobre o seu lado da história. Ela reconstrói suas experiências na esperança de que seu filho leia e preencha, um pouco, o buraco que a ausência dela causou nos dois. Na reconstrução histórica em que a literatura negra se engaja, o romance *Um defeito de cor* emerge com uma proposta de afirmação da identidade afro-brasileira que é herança dos africanos escravizados e seus descendentes. A narrativa cobre o período de 1810 a 1890 e as transformações políticas que tornaram o Brasil uma república, tais como a Independência, como se verifica no trecho abaixo:

Em uma manhã de primavera, e de setembro, primeiro chegou o barulho de rojões e de tiros de canhão, e depois a notícia de que o Brasil estava livre de Portugal. Isso foi comemorado em surdina

na casa, pois era a notícia que não queriam que chegasse à senzala grande, com medo da empolgação dos pretos. Mas Tico e Hilário ficaram sabendo e correram para contar, o que de fato provocou certa inquietação, sendo preciso que o capataz Cipriano fosse alertar o sinhô José Carlos sobre a euforia dos pretos que, não entendendo direito o acontecimento e atendo-se à palavra “liberdade”, queriam saber como é que ia ficar a situação deles (GONÇALVES, 2017, p. 164).

A narrativa possui um duplo sentido: um que aponta para o destinatário Omotunde e outro que aponta um retorno a si mesma (Kehinde), pois na medida em que escreve, preenche-se com a ficção recriadora do filho e da experiência de transmissão de conhecimento que deles foi retirada pelo contexto diaspórico recriando o processo ancestral do ciclo quebrado e o tempo perdido.

Quando a narradora retorna à procura de seu filho, já não se lembra da imagem dele, e se confunde com a imagem de outros meninos que poderiam ser seu filho, e que poderiam estar vivendo situação parecida com a dele, vendidos e perdidos de suas mães. Essa cegueira de Kehinde tem um sentido amplificador. Seu filho se multiplica nos outros meninos, desse modo sua narrativa, direcionada para um, se encaixa no sentido coletivo de vários outros, formando um dos aspectos críticos da obra em relação à formação brasileira e às crianças *abikus*.

Para situar o deslocamento da dinâmica temporal linear, mobilizamos a obra de Ronilda Iyakemi Ribeiro, que apresenta um estudo sobre algumas formas de funcionamento do tempo na cultura iorubá, no qual reflete sobre a diferença em relação ao paradigma do tempo nas sociedades ocidentais modernas, que são orientadas para o futuro, compostas pela tríade passado-presente-futuro. Segundo Ribeiro (1996), em seu estudo sobre obra de John Mbiti, um filósofo africano teórico das religiões e filosofia africanas, na perspectiva africana a ordenação do tempo se dá para o passado, de modo que,

Tudo o que certamente ocorrerá ou tudo que compõe a ordem dos fenômenos naturais, como o ritmo da natureza, por exemplo, pertence à categoria de tempo potencial ou inevitável. Decorre disto a concepção de tempo como fenômeno bidimensional, constituído pelo presente, um longo passado e uma virtual ausência de futuro. (...) 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. As pessoas depositam o olhar em zanani uma vez que, em lugar de um reino por vir, como na tradição judaico-cristã, há história a preservar (RIBEIRO, 1996, p. 25).

Acerca dessa mudança de paradigma temporal, a autora explora também o tempo mítico, a partir da definição de mito de Mircea Eliade, mitólogo e filósofo romeno. Segundo

Eliade, apud Ribeiro: “o mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento ocorrido no Tempo Primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’ e “segundo essa concepção, o homem atual resulta diretamente daqueles eventos míticos” (RIBEIRO, 1996, p. 27-28).

O décimo e último capítulo do romance também ocupa papel central na análise na qual formulamos a hipótese de interação dos provérbios e mitos africanos com o enredo e o aspecto temporal da obra, relacionando-se à questão do tempo com o seguinte provérbio: "*Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje*" (GONÇALVES, 2017, p. 887). O que significa em termos formais o provérbio sobre o orixá que inicia as celebrações ser colocado no último capítulo? Na nossa hipótese significa que há uma ligação entre os dois capítulos, o primeiro e o último, não apenas pelo próprio significado do provérbio, em que a pedra é jogada do hoje (final da narrativa) para o ontem (início da narrativa), mas porque é no último capítulo que a protagonista enuncia o *mea culpa* e justifica a contação de todas histórias até então narradas.

Acerca desse provérbio destacamos a interpretação da obra *Pensar Nagô*, de Muniz Sodré, em que o autor elucida:

Embora pretendamos outra abordagem, não seria estranho que a leitura compreensiva deste provérbio/aforismo acolhesse uma perspectiva ética, uma vez que normalmente provérbios, aforismos, máximas, apotegmas e ditados pautam-se pela enunciação de regras morais. Também é normal que formações discursivas de natureza mística codifiquem regras de moralidade em seus sistemas de crença. O enunciado em tela referente a Exu bem poderia ser interpretado como um axioma moral que busca no presente a chave motriz das ações desencadeadas no passado em contraposição reflexiva à lei de causa e efeito ou a ideia ocidental de progresso como efeito de ações passadas.

É que a reinterpretação brasileira (quando não colonial) do legado simbólico africano sempre foi, predominantemente, ético-religiosa e, mais raramente, política. Quando consegue, por intermédio de elaborações intelectivas e afirmativas, a tradição negra insere-se historicamente na formação social brasileira para oferecer, em termos éticos ou religiosos, outra cosmovisão da vicissitude civilizatória do escravo e seus descendentes (SODRÉ, 2017, p. 171-172).

Em nossa análise da obra, pudemos concluir que os eventos não possuem uma linearidade, inclusive pelo alto trânsito de Kehinde no espaço-tempo narrativo, e que a linha temporal narrativa se mistura entre presente e passado. Ademais, a narradora antecipa o futuro, uma vez que é ela quem narra o próprio passado. A narradora não ganha estabilidade mesmo após a conquista de sua liberdade, e a narrativa é marcada por altos e baixos, em movimentos cíclicos, nos quais ela reinventa sua vida e sua procura, e, decorrente disso, a personagem sofre constante transformação. Os provérbios africanos no início de cada capítulo

sustentam a circularidade e o tempo mítico, uma vez que narram uma experiência primordial e uma sabedoria cristalizada, que se aglutinam à narrativa de forma visceral e conclusiva.

### **Memória, infância e poder**

A apreensão colonial das *ibejis* ainda crianças deixa um sintoma de origem que funciona como o mito na engrenagem e estrutura narrativa, projetado nas memórias dos encontros que se revelam como saberes adquiridos no decorrer de sua saga diaspórica. Essa elaboração narrativa se verifica como uma forma de resistência da memória, contra o projeto de colonização que esteve empenhado em esvaziar o sentido de existência e identidade do africano, apagando seu nome, amputando-o de sua cultura, dispersando-o de seu sentido referencial de origem. A memória retomada é marcada pelas resistências e pelas experiências insurgentes, configura um saber filosófico, auto-analítico e histórico do início ao fim do romance.

A narradora relembra dos mitos que eram criados após a captura dos colonos acerca do lugar de destino, temendo virar carneiro ao chegar na ilha de Itaparica, já no mercado para ser vendida, ao observar a movimentação e as pessoas que ficavam e não eram vendidas e que morriam abandonadas, realiza uma série de peripécias no ritual de apresentação ao sinal do primeiro interesse do sinhô que desejava comprá-la:

Antes que ele se arrependesse, e antes mesmo que me chamassem, corri para ele e me apressei a fazer todo o procedimento, o que me valeu uma chicotada de reprimenda por parte do empregado, mas também algumas risadas de todos que estavam prestando atenção. Isso porque nem todos prestavam atenção, alguns pareciam completamente indiferentes em relação ao próprio destino, não se importando se fossem comprados ou não, se vivessem ou não. Mas eu queria viver e consegui arrancar uma gargalhada daquele que seria meu futuro dono, o que foi um sinal de permissão para que todos fizessem o mesmo (GONÇALVES, 2017, p. 72-73).

Por ser o momento da infância um período de maior sensibilidade e receptividade, e o primeiro momento de algumas experiências, entendemos que essas experiências se gravam como padrões de resposta intocados como um dispositivo da consciência. Assim como a linguagem que é mais assimilada no período crítico, também são assimilados os traumas. Sua cosmo-percepção temporal é marcada pelo tempo cíclico dos episódios remetido nos capítulos iniciados pelos provérbios, herança de sua ancestralidade africana que se conserva na diáspora.

A posição da narradora já em idade avançada proporciona uma sensação de totalidade, ou de esfericidade, a infância e a velhice ficam muito próximas nas pontas dessa esfera, que se completa no fim, quando a cobra engole o próprio rabo, quando Kehinde retorna ao Brasil na esperança de reencontrar Omotunde.

*Um defeito de cor* narrando o retorno de Kehinde de África para o Brasil, personifica simbolicamente a mensagem crítica e o convite que a obra propõe aos filhos afro-diaspóricos que foram vendidos, num nível mais geral, de reivindicar e conhecer os fundamentos culturais africanos que compõem a nacionalidade brasileira, que ainda seguem relegados à demonização e marginalização referente ao racismo anti-negro, de forma que a luta contra o racismo se opera justamente no estreitamento de laços entre Brasil e África, dada a composição brasileira majoritariamente negra (preta e parda), num gesto de recuperação de uma herança cultural e histórica, ligada à ancestralidade, espiritualidade e modos de viver.

Uma das marcas da literatura afro-diaspórica, nesse sentido, além da dispersão forçada das *ibejis* para outro continente, é o próprio trânsito constante do corpo de Kehinde no solo em formação, o próprio corpo-histórico, dado na forma de viagens dentro do território e na sua busca espiritual, que acaba facilitando a venda de seu filho. A dispersão gera a culpa e a procura da protagonista, que culmina na escritura das cartas nas quais assume total responsabilidade diante do ocorrido. O direcionamento da obra ao filho miscigenado é significativo para nossa crítica no sentido de qualificar o originário da diáspora: órfão da mãe africana, renegado e vendido pelo pai português.

A obra contrapõe-se de maneira crítica a outras presentes na bibliografia que consta no final do romance, funcionando como resposta aos documentos históricos que representam o negro de forma animalizada, grotesca, e romantizam a relação entre os povos, ao valorizar a miscigenação e o projeto de embranquecimento. A contraexemplo, a experiência de Kehinde de insurgência e enfrentamento da própria condição de escravizada onde a consciência de si mesma e da própria capacidade é o dispositivo para suas ações e enfrentamentos.

A forma do romance diaspórico *Um defeito de cor* gera rupturas que apontam o deslocamento do paradigma literário. Nesse sentido, destacamos um dos episódios do terceiro capítulo, "A vingança" (GONÇALVES, 2017, p. 173), para ilustrar de que forma essa inversão é posta na representação. Tempos depois de estuprar Kehinde e seu amado, Lourenço, que tenta defendê-la do estupro, o sinhô José Carlos é picado no pênis por uma cobra e sofre uma total degradação do seu membro, que vai aos poucos apodrecendo sem saída que não a morte.

É muito simbólica a morte do sinhô no episódio da vingança, não só pelo fato de Kehinde sentir-se em parte vingada em relação ao abuso sofrido. Num nível mais abrangente e deslocando para o presente nas questões contemporâneas sobre raça e sociedade, essa morte na obra representa uma das reivindicações da afroperspectiva: a queda do colonialismo e a cultura escravocrata e ao centro os sentidos africanos de existência. Desse estupro, Kehinde engravida: “Quando pensava no sinhô José Carlos, eu não conseguia imaginar que ele era pai do meu filho, mas sim meu dono e pai da sinhazinha, e que também teria sido o dono do meu filho, se não tivesse morrido” (GONÇALVES, 2017, p. 190).

Assim como a narradora pressente, o filho miscigenado, fruto direto do trauma, nasce *abiku*: “‘Sente-se e fique comigo’, ou Banjokô, o meu filho, era um *abiku omi*, como fiquei sabendo alguns meses depois, um *abiku* da água, dos que quase sempre nascem antes da hora” (GONÇALVES, 2017, p. 187), cumprindo seu trato feito em *Orum*, e a previsão de *Orunmilá* sobre o seu destino. O simbolismo da violência do estupro se consuma definitivamente com a morte de Banjokô, de modo que “inscreve em nossa literatura uma experiência complexa de maternidade negra, a qual, de modo particular, é disruptiva em relação ao discurso nacionalista brasileiro, revelando sua dimensão ideológica e racista” (SILVA, 2018, p. 275).

Pouco antes de conquistar sua alforria, Kehinde conhece o português Alberto, que não é capaz de desenvolver um relacionamento afetivo fora dos grilhões do racismo, relegando a Kehinde um papel de subalternidade, sem assumi-la por completo nos seus círculos sociais e em sua vida como um todo. O relacionamento dura sempre marcado ou por demonstrações de afeto que aumentavam a expectativa de Kehinde ou pautado em longas distâncias em que Alberto fica ausente. Ao mesmo tempo em que gozava de um certo orgulho por estar com um branco: “Acho que meu sentimento não era de ciúme, não pensava que ele poderia estar com outras mulheres, mas queria tê-lo perto de mim, queria exibi-lo às pessoas, desde que fossem brancas. Aos pretos não sabia se teria coragem” (GONÇALVES, 2017, p. 367).

Mesmo ouvindo os conselhos da Esméria e pressentindo sobre aquele relacionamento, Kehinde prosseguia: “Era tanta tranquilidade... que aquilo tudo de vez em quando provocava em mim a sensação contrária, um sufocamento... Mas a única cobrança era do Alberto que vendo a barriga da sinhazinha, perguntava por que, mesmo nos deitando todos os dias eu não pegava filho” (GONÇALVES, 2017, p. 373). É de Alberto que Kehinde engravida pela terceira vez, de Omotunde, ou Luiz Gama.

Quando perguntei se não tinha coragem de registrar e assumir você como filho, ele disse que não era nada disso, que eu estava enganada. Mesmo assim, em nenhum momento se ofereceu para fazê-lo, dizendo apenas que, ao se casar com uma brasileira, se

tornaria cidadão brasileiro, e era disso que precisava para viver em paz (GONÇALVES, 2017, p. 450).

Filho este que também nasce *abiku* mas que, segundo o Baba Ogumfeditimi, tinha laços mais fracos com *Orum*, o que possibilitaria seu melhor desenvolvimento no *ayé* (plano físico). Kehinde prossegue a tempo com os rituais de nascimento para evitar a previsão do oráculo de *Orunmila* quando é feito o acompanhamento a base de *ebós* para afastar *iku* (a morte), juntamente com sua iniciação na comunidade de *Ifá* de Baba Ogumfeditimi e os cuidados especiais para que se evitasse a morte da criança antes dos sete anos de idade, quando os vínculos no *ayé* já estão mais reforçados. Seu destino é previsto com muitas glórias, caso superasse a fase crítica de seu caminho de *abiku*.

Se a representação de Alberto no romance é marcada por uma fraqueza e indecisão para assumir o filho com Kehinde e o relacionamento dos dois, os vícios pelo jogo e a bebida marcam a degradação do personagem, que é posto em uma situação aflitiva, causada por ele mesmo e seus vícios, e não pensa duas vezes em se aproveitar da ausência de Kehinde para vender Omotunde, que nasce livre, como escravo, para quitar as dívidas de jogo que possuía.

A relação da intimidade entre mãe-escrita e filho-ouvinte (aos modos de Conceição Evaristo) é sempre baseada em seus questionamentos e conjecturas acerca do futuro e a disposição do destino que havia sido previsto para ele, Luiz Gama. Kehinde não abandona essa busca em nenhum momento, nesse propósito narrativo de exercício da memória é que ela se reencontra com as próprias histórias da vida.

### **História, ficção e verdade: os fundamentos africanos do Brasil**

A afroperspectiva de mundo da personagem Kehinde viabiliza outro registro imaginário da formação nacional. Um imaginário de agências e levantes da protagonista que se cruza com a história de outros africanos e africanas. Retoma uma diversidade de experiências no processo de colonização, tanto de sobrevivência como de conquista da própria liberdade, tanto de enfrentamentos como de apatia diante do sequestro. O protagonismo em cena da personagem Kehinde na ficção, nos faz superar o senso comum da história da escravidão, em que imaginamos uma experiência pacífica e passiva dos negros e negras escravizados no Brasil. O romance é obra de uma resistência que se cria na onda dos ecos literários de outros negros e negras que dedicaram suas vidas à manutenção das memórias e das tradições de matriz africana vivas no país e as contribuições dos africanos nos fundamentos do Brasil.

O compromisso da verossimilhança de *Um defeito de cor* com a diáspora, a partir do olhar de Kehinde, é chave de leitura crítica onde o passado e o presente dialogam na sociedade atual. Os resultados do processo contínuo que faz operar a crise de identidade dos povos oriundos da dispersão e exploração coloniais é o mesmo que mantém o domínio dos meios de comunicação e produção cultural por pessoas brancas em detrimento de outras populações marginalizadas.

Portanto, a reescrita da história de fundação do Brasil é agenda primordial das literaturas afro-diaspóricas, tornar viável a experiência narrativa de populações africanas e afrodescendentes até então silenciadas e marginalizadas na memória coletiva nacional. A insurgência, a maternidade, a memória, o olhar e o trauma são algumas das características da ficção crítica que acompanha o legado da literatura afro-diaspórica de reivindicar uma outra identidade ontológica para negros e negras brasileiros/as, sendo a diáspora o marcador dessa discursividade.

E neste caso, ressignifica-se o próprio conceito de diáspora, “que não é apenas o registro da travessia do Atlântico que nos foi imposta; é, acima de tudo, a história de uma inventividade humana, que não se dobrou ao açoite” (RODRIGUES, p.11, 2012) e é em busca de um equilíbrio histórico que essas narrativas se insurgem e resistem à falta de legitimidade e visibilidade (RIBEIRO, p.77, 2017). O movimento de relembrar e recriar as narrativas do protagonismo negro na fundação deste país é também um gesto político aos exemplos de liderança e de levante negros e negras as apagados da história, de retomada de uma ancestralidade potente e do redirecionamento civilizatório em maior equilíbrio com a natureza e com o outro. Por toda essa gente que construiu e mantém a nação de pé e até hoje não recebeu seu quinhão.

A relação direta com o passado oficial e a verossimilhança histórica desde o período marcado por transformações políticas no território brasileiro como a Independência (1822), a Abolição da Escravatura (1888), a Proclamação da República (1889) é o espaço cronológico narrativo de protagonismo de Kehinde e o *locus* do desdobramento crítico da pesquisa da autora Ana Maria Gonçalves. O romance não se fixa apenas nos fatos históricos e uma camada mais profunda é introduzida por sua memória ancestral.

Desde sua formação o gênero do romance se mostrou uma eficaz ferramenta identitária, ideológica e política de afirmação do sujeito e de seu lugar na estrutura da sociedade. A narratividade é definidora da realidade e pode tanto estar a serviço da manutenção de ideologias dominantes, como respondendo aos interesses de subversão dos dominados. A Literatura é uma ferramenta de poder capaz de expressar interesses em comum

e criar redes de identificação. Faz escritor e leitor assumirem uma linguagem e todas as vezes que assumimos uma linguagem, nas palavras de Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (1952), temos de “suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p. 33).

O romance *Um defeito de cor* expressa uma questão central da protagonista que é a procura por seu filho, uma procura que ela atravessa no decorrer de sua narrativa. A obra representa o peso da culpa de uma personagem que é vítima das atrocidades narradas. Dentro do contexto no qual surge, a representação tem o propósito de reafirmar uma agenda de resistência e de retomada de uma consciência política e identitária dos negros e negras na cena literária nacional. A literatura pode muitas coisas dentro do desenvolvimento de seu curso, ela é veículo de todas as histórias, é capaz de construir verdades, ilusões, instituir doutrinas e aparelhar revoluções. *Um defeito de cor* é a Literatura Negra que marca de forma profunda e direta o imaginário nacional brasileiro, retomando o sentido mais urgente da literatura: sua função de traduzir culturas, agregar à experiência e libertar a consciência.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos Editora, 2009.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: nota sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org). *Afrocentricidade: uma abordagem inovadora*. São Paulo: Selo Negro, p. 93-110, 2009.
- BERND, Zilé. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 40, p. 29-42, Dec. 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, 2 v. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 26, p. 13-71, 2011.
- EVARISTO, Conceição. *Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória*. Releitura, Belo Horizonte, n. 23. 2008.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Editora UFBA. 2008.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- LOPES, Nei. *KITÁBU: O livro do saber e do espírito negro-africanos*. Rio de Janeiro. Editora Senac Rio. 2005.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: alarme de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- NOGUERA, Renato. O poder da infância: espiritualidade e política em afroperspectiva. *Momento - Diálogos em Educação*, ABNT, v. 28, n. 1, p. 127-142, abr. 2019.
- NOGUERA, Renato. Ubuntu como modo de existir: Elementos gerais para uma ética afroperspectivista. *Revista da ABPN* v. 3, n. 6, p. 147-150, 2012.
- ORLANDI, Puccinelli Eni. Discurso, imaginário social e conhecimento. *Em Aberto*, Brasília, ano 14, n.61, jan.-mar. 1994.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala? (Feminismos plurais)*. Belo Horizonte: Editora Letramento. 2017.
- RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Alma Africana no Brasil: Os iorubás*. Editora ODUDUWA. 1996.

RODRIGUES, Ricardo Santos. Entre o passado e o agora: diáspora negra e identidade cultural. *Rev. Epos*, Rio de Janeiro , v. 3, n. 2, dez. 2012.

SILVA, Ana Maria Vieira. Um defeito de cor: Escritas da memória, marcas da história . Universidade Federal Fluminense/Anais do SILIAFRO. Número 1. *EDUFU*, 2012.

SILVA, Fabiana Carneiro da. Maternidade negra em Um defeito de cor: a representação literária como disrupção do nacionalismo. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília , n. 54, p. 245-275, ago. 2018.

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