

PENSANDO O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO EM *UM DEFEITO DE COR*

Maria Aparecida Cruz de Oliveira (UnB)¹

Resumo: A leitura de romances como *Um defeito de cor* possibilita pensarmos sobre o conceito de representação e problematizarmos os seus limites. Isso porque trata-se de uma narrativa que caminha para o propósito de descolonizar a ideia tradicional de real. Poderíamos dizer, ainda de modo superficial, que a representação que percebemos nesses romances está mais relacionada à ideia de refração do real, fratura e perspectiva, um real multifacetado da cosmogonia africana. Mas ainda não é só isso, então pretendemos verificar a possibilidade de conceber a ideia de que esse texto apresenta uma perspectiva de real que não é exatamente a ideia ocidentalizada de real que conhecemos, isso se justificaria porque esse romance parte de múltiplas bases epistemológicas, de “um outro pensamento”.

Palavras-chave: Representação-efeito; literatura afro-brasileira; Ana Maria Gonçalves.

Quanto à temática dos textos contemporâneos, Leyla Perrone-Moisés em *Mutações na literatura no século XXI* (2016, p. 46) defende que há uma impossibilidade de um grande relato histórico, “no qual situar as vivências contemporâneas, acarretou o desaparecimento da literatura de mensagens políticas explícitas, limitando a obra de ficção à denúncia de um real insatisfatório ou mesmo catastrófico”, o que significaria dizer que o sentido do político “das obras tornou-se assim ainda mais aberta, ou suspensa”. Seria essa afirmativa adequada para pensarmos os textos afro-brasileiros contemporâneos?

A leitura do romance *Um defeito de cor* indica que se trata de uma afirmativa contestável. Para contrapor esse real insatisfatório afirmado por Perrone-Moisés como elemento presente nas literaturas contemporâneas, podemos dizer que ocorre um deslocamento do conceito de real nesse romance. É um método de leitura pouco considerado: “Deslocamos todas as outras coisas, mas, a noção de real, seja nos estudos específicos ou contrastivos aparece como algo dado que pode ser vazado a partir de uma teorização que, por exemplo, o pense em gêneros” (Freitas, 2013, p. 48). O autor defende também que “o real é o último repositório, ainda intocado, da colonialidade de um saber logocêntrico que aprisiona a teoria e a crítica voltada às literaturas e culturas africanas e afro-americanas” (Freitas, 2013, p. 48). Para o autor, assim como o texto literário é pensado a partir de gêneros o conceito de real também poderia “ser pensado a partir de gêneros, tarefa que, além de

¹ Doutoranda em Literatura (UnB), Mestre em Literatura (UnB). Contato: maricruzdeoliveira@gmail.com.



tensionar os conceitos de mimese, de verossimilhança, dentre outros, abre margem para outras perspectivas teóricas e comparativas” (p. 48). Assim, é bem possível dizermos que há uma concepção de real que parte do pensamento ocidental, mas que há outras possibilidades de pensar a noção de real.

Essa abertura para a compreensão do real amplia a possibilidade de compreensão do romance *Terra sonâmbula*, por exemplo, como um texto histórico, ou meta-historiográfico, uma vez que consideramos a ideia de real diferente da ideia ocidental. Trata-se da própria literatura construindo uma perspectiva de real e apresentando uma teorização de um gênero literário com uma nova perspectiva historiográfica. A ideia de real é deslocada de uma perspectiva eurocêntrica, porque o conceito de real que costuma aparecer nas narrativas é “colonizante como produtor de experiências teóricas críticas” (2013, p. 49).

Reafirmo, então, que *Um defeito de cor* apresenta uma narrativas que caminha para o propósito de descolonizar o real, “livrando-a da desconfiança alegórica” e da ideia de real como essência, ou verdade, repudia o controle do imaginário. A representação que percebemos nesse romance está mais relacionada à ideia de refração do real, fratura, perspectiva a partir de um lugar de fala, um real multifacetado da cosmogonia africana.

O desafio ao real ocidental na visão de Freitas (p. 49) é possivelmente a última estratégia de combate na “descolonização mental da crítica, que atenta a este a priori, desafia ao real com profundidade, apresentando-o como superfície discursiva que se imiscui do outro lado da esfera ficcional como naturalmente seu oposto: eis a armadilha”. Uma estratégia para começarmos a repensar o real talvez seja considerarmos a possibilidade de rever o conceito de representação e consequentemente de sujeito.

As ideias de Luiz Costa Lima em *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000) são válidas para discorrermos sobre outras possibilidades de pensar o real e questionar o controle do imaginário. Isso é possível dentro de seu conceito de “representação-efeito” em que ele traz a ideia de que representar não está relacionado à imagem fiel concebida por um sujeito passivo, mas ao efeito da interação entre as características de um objeto/cena com as propriedades de um sujeito ativo. Para o autor, repensar a mímesis implica tratar da tradição moderna do sujeito. Isso significa entender o sujeito moderno como “sujeito-fraturado” em alternativa ao sujeito solar, uno que tem o comando de suas representações e é pensado para



conceber uma ideia de representação alicerçada na equivalência estabelecida, idealmente de modo geométrico, entre uma cena empírica e uma cena produzida:

Em uma forma privilegiada, a partir da dessacralização da natureza por Descartes, representação significa a equivalência estabelecida, idealmente de modo geométrico, entre uma cena empírica primeira e uma cena produzida e projetiva ... capaz de produzi-la e, por isso, de tecnicamente dominá-la” (Costa Lima, 2000, p. 98)

Em uma segunda concepção de representação, considerando o sujeito fraturado, temos a equivalência entre uma cena primeira e a resposta subjetiva que provoca caráter de efeito. É a representação envolta nos afetos provocados no sujeito, representação atualizada por imagens afetivas:

Em sua forma classicamente secundária, representação significa a equivalência entre uma cena primeira e a resposta subjetiva que provoca. Na primeira acepção, a representação tem caráter de aspecto (objetivo). Na segunda, o de efeito (Wirkung) – a identificação do efeito com a resposta subjetiva é provisório. A primeira safistaz e é requerida pelas ciências duras. A segunda se espraia entre as ciências históricas (mais comumente chamadas humanas), alcança as situações cotidianas e inclui resposta à obra de arte. Não distinguir entre essas acepções facilita a tarefa tanto dos que rejeitam aproximar representação e realidade da obra de arte como, inversamente, dos que pretendem ver na arte uma representação da realidade (Costa Lima, 2000, p. 98-99)

O que significa que o sujeito não pode emprestar ao outro, afastado de suas instâncias culturais, a concepção de real para conceber a representação. Além disso, uma vez que o sujeito é fraturado ele não possui o controle de uma totalidade, suas percepções sobre o real são também fraturadas. Como fenômeno recepcional, a representação do real parte de uma posição social e histórica demarcada, ou seja, não é possível falarmos em uma visão da totalidade, apenas de uma perspectiva do real. Ela parte de uma experiência cultural. Portanto uma determinada representação não pode ser invalidada por outro sujeito porque ele não recebeu o efeito de uma representação do outro sujeito: “o efeito é a precipitação (atualização) em um receptor de uma organização representativa. Pode-se acrescentar que essa organização, sendo de ordem sociocultural, é relativamente independente do objeto que se representa” (Costa Lima, 2000, p. 115). Assim, podemos falar na possibilidade de



compreender o real a partir de gêneros e não apenas na sua base única estabelecida pelo saber eurocêntrico.

Para Costa Lima o “sujeito fraturado é não só o sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de sua dupla função: apresenta e recebe; produz e suplementa” (Costa Lima, 2000, p. 284). Mas obviamente a representação-efeito “não significa algo privado, mas sim que é um fenômeno que liga, não deterministicamente, o sujeito receptor com a coletividade a que se integra, por seu horizonte de expectativa” (2000, p. 116), liga a uma coletividade, não a todas as coletividades, então não temos motivo para impor uma recepção de real a todas as coletividades culturais.

Realizar esse deslocamento do real é primordial para não concebermos o exame de algumas obras do ponto de vista do gênero fantástico, o que seria uma empreitada equivocada. A designação inadequada ocorre porque os romances não seguem a forma mais tradicional de fazer referência à história. *Terra sonâmbula*, por exemplo, confunde seus leitores com a presença de personagens com elementos “reais” e aparentemente apenas imaginados, fora do admissível. É o caso do personagem Junhito (o nome é uma referência à Independência moçambicana em 25 de Junho de 1975, depois de mais de 400 anos de exploração portuguesa), que torna-se uma galinha. No entanto, “há sempre uma espécie de subversão da herança adquirida, que confere aos textos africanos, na maioria das vezes, a novidade da surpresa formal” (Leite, 2012, p. 77-78). Desse modo, a ideia de fantástico desenvolvida por Tzvetan Todorov não contempla a forma que esses romances se apresentam:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (Todorov, 1981, p. 15-16).



Como diz Todorov, o conceito de fantástico se define em relação ao real e ao imaginário, da relação entre causas naturais e sobrenaturais, isto é, a possibilidade de vacilar entre o real e o sobrenatural cria o efeito fantástico. O autor ainda traz o livro *Au couer du fantastique* de Rogers Caillois (Caillois, 1965, p. 161, apud Todorov, 1981, p. 17), o qual diz que “todo fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida em uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. Nesse sentido, talvez o único aspecto em comum que esses romances possuem com o gênero fantástico é a ruptura da ordem.

Isso porque o inexplicável, o mistério, o inadmissível que são introduzidos na “vida real”, ou no “mundo real”, elementos comuns do gênero fantástico, só é possível ser visto nos romances aqui discutidos mediante uma leitura ocidentalizada, pois esses mesmos elementos são admissíveis e naturais para o “mundo real” de onde partem essas criações romanescas, o(s) mundo(s) africano (s).

Todorov ainda cita um nome importante do estudo do gênero fantástico, Louís Vax, o qual diz em *Arte e a literatura fantástica* (1960, p. 5) que “o relato fantástico... nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável”. Assim, podemos dizer que as personagens dos romances como de *Um defeito de cor* não entram numa situação do inexplicável, os fenômenos recorrentes, que pareceriam sobrenaturais para o leitor, são claramente naturalizados nas trama, nas perspectivas das personagens. É o caso do trecho que narra a cerimônia de nomeação em que a criança é apresentada aos orixás e aos amigos:

O Babalaô Gumfiditymi pediu a compreensão dos orixás e dos ancestrais por estarmos realizando a cerimônia depois de passados mais de nove dias do nascimento, e só mais tarde, em outra cerimônia, foi que entendi o que aconteceu logo em seguida. O Banjokô sorria e continuou sorrindo quando deveria ter chorado ao se molhar com as gotas de água que o Babalaô Gumfiditymi jogou para o alto, sobre os dois. Ele devia ter chorado, pois o choro seria uma indicação de que tinha vindo para ficar. De acordo com um ditado iorubá, somente as coisas vivas podem produzir barulho, "e o fazem à sua maneira". Todos ficaram quietos e em silêncio por um longo tempo, talvez esperando que ele chorasse, a maioria de cabeça baixa, até que o Babalaô Gumfiditymi continuou com o ritual, sussurrando no ouvido do meu filho o seu primeiro nome, que é um nome que ele poderia ter trazido do Orum, neste caso chamado nome amutorunwa, ou então ser dado de acordo com as condições em que tinha nascido, chamado de nome abiso, como era o caso de Banjokô (Gonçalves, 2013, p. 204).



Nesse trecho da narrativa a relação estabelecida com o que alguns chamam de sobrenatural é outra. A definição ocidental de divino e real não cabe nessa visão africana, pois aqui essas ideias estão entrelaçadas, não há separação. Na cultura iorubá, de acordo com a narrativa, Banjokô significa “sente-se e fique comigo”, o menino tem pressa de nascer, mas também tem pressa para voltar aos espíritos abikus (como dito no primeiro capítulo, “abiku é uma ‘criança nascida para morrer’”, p. 19). Ficou sinalizado na citação acima que a cerimônia de nomeação também foi uma tentativa de convencer os orixás a deixarem o menino viver um pouco mais, mas como o trato com os orixás não foi cumprido por Kehinde, no tempo certo, o menino morre. Na narrativa o não cumprimento do trato com o orixá e a morte do menino não são coincidências, são fatos associados e reais dentro de uma perspectiva de realidade. É uma narrativa com estilo próprio para contar as histórias e visões africanas acerca do mundo.

Diante das colocações postas, não podemos classificar esse romance como fantástico ou um gênero similar, como também não é possível enquadrá-lo no romance histórico tradicional, pois “o romance histórico, à maneira de W. Scott... perdeu seu prestígio quando o modo tradicional de contar uma história se mostrou inadequado para configurar maneiras radicalmente diversas de perceber o real” (Leite, 2012, p. 78).

O romance histórico tal como definido por Lukács (2011) não dá conta de ler os romances históricos contemporâneos. Não poderíamos encaixar *Um defeito de cor* em sua acepção clássica do romance histórico. Aparentemente a personagem Kehinde poderia se aproximar do “herói mediano”², por também apresentar uma identidade paradoxal, mas é extremamente divergente a presença de uma mulher negra como protagonista ou narradora, a mulher não tem qualquer destaque no romance histórico clássico de Lukács. Não é possível uma heroína em um romance histórico clássico, muito menos sendo ela uma heroína negra:

A narrativa histórica contemporânea parodia certos processos do romance histórico romântico, como, por exemplo, o seu realismo e a sua função

² Paradoxalmente, a grandeza de Scott está ligada a seu limitado conservadorismo. Ele procura o “caminho do meio” entre os extremos e esforça-se para demonstrar sua realidade histórica pela figuração ficcional das grandes crises da história inglesa. Essa tendência fundamental de sua figuração se expressa de imediato no modo como ele inventa a trama e escolhe a personagem principal. O “herói” do romance scottiano é sempre um gentleman inglês mediano mais ou menos medíocre. Em geral este possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmo a uma causa grandiosa (Lukács, 2011, p. 48).



didática. Esta última é substituída pela função crítica de questionar, reinventar, alterar ou repor uma diferente leitura e interpretação do passado (Leite, 2012, p. 78)

É quase assim no romance de Ana Maria Gonçalves. Ela tem a preocupação de trazer a figuração artística de um período histórico concreto, no caso, o tráfico de homens e mulheres negros (as) na África durante o século XIX, o Brasil Colonial, a Independência do Brasil, o Brasil Imperial, a libertação dos negros escravizados, o retorno dos africanos à África etc. Além disso, a figura dos paratextos ou elementos paratextuais mencionados pela crítica Célia Fernandez Prieto (2003), que aparecem na obra em formas de notas de rodapé e referências bibliográficas, demonstram uma consciência da autora sobre as implicações do gênero, trata-se de uma orientação para a interpretação do leitor, para que esse filie o texto ao gênero histórico.

É interessante atentarmos para essas referências, pois elas apontam para o lugar de onde partiu a visão da autora ao pensar a história dos negros. Esse posicionamento permitiu que *Um defeito de cor* fizesse um “questionamento do discurso histórico enquanto representante da verdade dos fatos e a impossibilidade de acesso a uma verdade única” (Leite, 2012, p. 79). No início da página das referências há uma aviso: “Esta é uma obra que mistura ficção e realidade. Para informações mais exatas e completas sobre os temas abordados, sugiro as seguintes leituras” (Gonçalves, 2006, p. 949). Nessas referências encontramos livros como *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*, de Manuela Carneiro da Cunha; *O terreiro e a cidade* de Muniz Sodré de Araújo Cabral; *Orfeu da Carapinha: a trajetória de Luiz Gama na Imperial Cidade de São Paulo* de Elciene Azevedo; *Agudás: os brasileiros do Benim* de Milton Guran etc.

A escolha dessas e outras 47 referências bibliográficas, como dito anteriormente, é indicativo da missão narrativa de apresentar um discurso subversivo à história oficial, pois os autores elencados nessa lista de referências fazem parte de uma história alternativa em que os negros estão incluídos na cena histórica, não apenas como sujeitos que foram escravizados ou passivos aos demais fatos históricos, mas também participantes ativos no desenrolar dos acontecimentos históricos oficiais. Como não foram registrados atuações significativas desses sujeitos na história oficial, a ficção faz isso:



Já havia mais de oito mil pessoas reunidas em torno de um forte, a maioria mulatos e pretos. Tentando acabar com a confusão, o comandante de armas mandou convocar as tropas que ainda permaneciam fieis, mas já não haviam nenhuma, e ele foi obrigado a entregar o cargo a um brasileiro, o visconde de Pirajá, e fugir para uma das fragatas portuguesas que estavam ancoradas no porto (Gonçalves, 2006, p. 420)

O trecho acima narra o contexto da Independência do Brasil, em que a revolta e a manifestação dos negros explicada nessa página e demais momentos da narrativa mostram a atuação do negro como responsável pela expulsão dos portugueses do Brasil, ou seja, os negros também como heróis da Independência.

Assim como ocorre no gênero literários (formas do romance, conto etc.) há também uma quebra nas teorias literárias que pensam os textos a partir de categorias fixas. As categorias de análise das narrativas, tais como são apresentadas pela teoria literária são, em alguma medida, insuficientes para dar conta dos textos afro-brasileiros, como no caso do narrador e da personagem, pois se trata de alguns textos que apresentam operadores que, de alguma forma, tensionam o modo tradicional de definir essas categorias.

A Mãe Rosa ouvia tudo com muita atenção e quase me ofereci para tomar nota do que falavam, mas me lembrei de que nem sempre as irmandades gostam de ter suas tradições por escrito, preferindo que sejam passadas de irmã para irmã. Assim também acontecia com os cultos que, à exceção dos feitos pelos muçurumins, eram ensinados apenas oralmente, para evitar que a parte sagrada caia em mãos erradas. Acho que também era um jeito de se protegerem das autoridades, que não permitiam outro culto a não ser o dos brancos católicos. Embora a Irmandade da Boa Morte fosse fundada em torno de um culto católico, o de Nossa Senhora, havia muito das crenças africanas, segredos que só eram revelados para as irmãs (Gonçalves, 2006, p. 610)

Aí temos um exemplo de diálogo entre epistemologias diferentes. Há o registro de uma religião africana que mantém sua tradição viva por meio da oralidade, mas temos uma personagem inserida nessa mesma religião que domina a escrita e que se regula para não registrar esses conhecimentos sagrados. A narradora deixa claro a diferença entre os cultos africanos e católicos, mas não nega que em alguma medida os cultos africanos receberam influências, quando diz que “a irmandade da Boa Morte foi fundada em torno de um culto católico, o de Nossa Senhora”.



Portanto, a narrativa afro-brasileira foge de um pensamento abissal: “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal... A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha (Santos, 2009, p. 20-21). O pensamento Moderno para Santos é uma linha abissal invisível, que separa de um lado ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos incomensuráveis, incompreensíveis por não obedecerem a critérios científicos de verdade, nem assumirem a ideia do conhecimento alternativo como no caso da filosofia e teologia (p. 25-26). Do outro lado da linha há a inexistência, o invisível, a ausência não dialética. É espaço que esgota o campo da realidade relevante. Nesse lado da linha encontram-se os conhecimentos populares, encontra-se nossa literatura afro-brasileira etc. Essas produções desapareceram como conhecimento relevante ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo de verdadeiro ou falso.

Mas como vimos e veremos essas linhas globais que dividem os dois lados têm vindo a deslocar-se no âmbito ficcional por *Um defeito de cor* e *Becos da memória*. Essas ficções trazem um pensamento “pós-abissal” (p. 43) por considerar que a diversidade do mundo é inesgotável e que a “diversidade epistemológica do mundo continua por construir”.

Referências

COSTA LIMA, Luiz. *Mímis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FREITAS, Henrique. Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil. In: José Henrique de Freitas Santos e Ricardo Riso. *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.



LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LUKÁCS, Georgy. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações na literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TODOROV, Tzvetan (1981). Introdução à literatura fantástica. Versão brasileira à partir do espanhol: Digital Source. Disponível em: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2000