

*Ensaaios***“SERENDIPIDADES!” E OUTROS FRUTOS ESTRANHOS QUE SE
PRODUZEM EM *UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES***Vinícius Ferreira dos Santos***Divaniçe Carbonieri****Vinícius Carvalho Pereira****

RESUMO: Neste artigo, realizamos uma análise do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, acerca da relação entre as linguagens do prólogo intitulado “Serendipidades!” e a metaficção historiográfica que o sucede. Enquanto o primeiro surge da escrevivência do eu-autoral-personagem criado por Gonçalves, a segunda se vale de uma autoconsciência da textualidade da história, a qual estamos chamando de *metaficção historiográfica decolonial*, pois emerge da narrativa em primeira pessoa de Kehinde, uma mulher negra escravizada no século XIX. A contiguidade entre essas duas linguagens acaba gerando um “fruto estranho”, que parece demandar uma metodologia hibridizada entre abordagens pós-modernas e decoloniais. uma vez que uma perspectiva que trate a literatura como um campo cristalizado dificilmente dará conta de elucidá-lo. Assim, propomos um método que aborda o literário como uma instância pós-autônoma, questionando o papel da literatura na realidade concreta e examinando a ficcionalidade como uma sombra dessa realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Decolonialidade; Metaficção historiográfica; Pós-autonomia.

Introdução

Das 951 páginas do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, é possível observar um projeto literário minucioso, em que o borramento de fronteiras entre o literário e o histórico, o real e o ficcional se faz presente. Por conta disso, produzem-se “frutos estranhos”, isto é, questões difíceis de serem categorizadas e definidas, identificando-se, assim, uma arte localizada numa pós-autonomia literária. Isso porque, ao que se saberia antes de sua leitura, a obra publicada em 2009 enredaria uma trama em que se contava a vida de Kehinde/Luísa em primeira pessoa, do seu sequestro nas praias de Savalu, em África, à sua

* Doutorando em Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Professor Efetivo na Educação Básica de Língua Portuguesa no Estado do Mato Grosso (SEDUC-MT).

** Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora-associada do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem e do Departamento de Letras/Campus Cuiabá da Universidade Federal de Mato Grosso.

*** Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

escravização no Brasil em pleno século XIX. Porém, o leitor e seus horizontes de expectativas são desestabilizados quando o prólogo denominado “Serendipidades!” é lido. A partir de então, há uma hesitação do leitor sobre se de fato essa obra conta um fato histórico ou vale-se de um recurso fictício para garantir a sua faturalidade.

Por óbvio, a obra não se limita a essas questões iniciais, pelo contrário. Em uma abordagem decolonial, observa-se uma toada narratológica de resgatar fatos históricos, tais como a Revolta dos Malês numa tentativa de denunciar e debater epistemicídios, conforme Boaventura de Sousa Santos (2009). Assim, as historiografias hegemônicas eurocêntricas e colonizadoras do “[...] sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno” (GROSFOGUEL, 2008, p. 118) são interrogadas num processo metaficcional.

Desse modo, quando a obra apresenta um prólogo com o título de “Serendipidades!”, revela-se certa prática de impertinência em relação ao que se espera daquilo que vamos chamar de metaficção historiográfica, isto é, uma narrativa de autoconsciência da textualidade da história a partir de princípios pós-estruturalistas. Essa parte do livro, o prólogo, na realidade, revela-se como uma narrativa encaixante, com uma linguagem semelhante à de um espectro autoficcional, que remonta a uma escrevivência, em que o sujeito Ana Maria Gonçalves se coloca como um eu-autoral-personagem na própria obra que produziu. A partir de então, o leitor descobre que *Um defeito de cor*, por si, é, na verdade, uma narrativa encaixada, na qual são contados em primeira pessoa os relatos de Kehinde. Esse exercício narratológico demonstra um aspecto metalinguístico sobre o processo de produção mesma da obra, além de colocar em questão a realidade factual do romance.

Para alargar essas questões, partiremos de um princípio decolonial para discutir o vazio historiográfico preenchido pelo romance de Gonçalves. A fim de atender essa demanda, é necessário repensar os princípios da metodologia científica, cujo caráter performativo, ou seja, sua capacidade de criar realidades que atendam à colonialidade do poder, de ser problematizado. No esforço de descolonizar construções discursivas, não seria produtora usar os métodos de análise coloniais, perpetuando lógicas epistemicidas no debate literário. Partindo de uma impureza teórica, em que se hibridizam as fronteiras entre pós-modernidade e decolonialidade, hibridizaremos conseqüentemente metodologias e abordagens teóricas supostamente antagônicas. Em seguida, discorreremos a respeito de uma abordagem que entra em choque com os aspectos cristalizados do campo literário autônomo, visto que a metaficção historiográfica de Gonçalves tem uma relação “dentro-fora” dos estatutos da realidade e da ficção. Isso se deve ao fato de que, no prólogo da obra, a personagem recebe o mesmo nome da autora, que encontra documentos antigos datados do século XIX.

Essas reflexões e problemáticas resultam naquilo que Florencia Garramuño (2014) chama de “fruto estranho”, uma vez que o uso do prólogo, dentre outros recursos, coloca em xeque o estatuto daquilo que chamamos de literatura, mesclando-a com outras áreas do conhecimento e desestabilizando os princípios cristalizados da tradição literária. Em resumo, o que se conclui é que esse romance desafia as fronteiras epistemológicas dos conceitos ontológicos daquilo que se denomina “literatura”. A voz da enunciação de *Um defeito de cor* é um “corpo-voz”, que se materializa na linguagem, partindo de uma escrevivência oprimida pela matriz colonial.

Um projeto literário decolonial e a autoconsciência da textualidade da história

Em uma leitura paratextual do livro de Gonçalves, deparamo-nos com as seguintes questões paratextuais: a presença, na capa, da palavra “romance”, o que posiciona a obra na esfera desse gênero literário; a existência, ao final das páginas, de referências bibliográficas, contradizendo, em certa medida, as expectativas do leitor sobre o mesmo gênero; a inserção, nas orelhas do livro, de trechos de fortuna crítica e da foto da autora, conectando o leitor ao campo extratextual; a escolha de apresentar, nas páginas iniciais, um sumário, elemento mais frequente em gêneros discursivos de leitura por “consulta”, com navegação não linear entre capítulos. Nesse último paratexto, podemos localizar os capítulos do livro e a palavra “Prólogo” acima deles. No entanto, virando essa página inicial, o título do texto a seguir não é “Prólogo”, mas “Serendipidades!”. Ao lê-lo, percebemos que não se trata, por conta da linguagem utilizada, do início do enredo propriamente dito. Ao contrário, ele se configura como uma narrativa à parte em que o eu-autoral-personagem, isto é, Ana Maria Gonçalves, encontra papéis antigos datados do século XIX, que teriam servido de substrato para a escrita de sua obra. Então, temos aqui uma narrativa encaixante (“Serendipidades!”) e uma encaixada (“Um defeito de cor”), por isso que, quando nos referirmos à obra como um todo, utilizaremos o título dela em itálico; quando se tratar apenas da narrativa encaixada, usaremos aspas.

De início, já ocorre um estranhamento em virtude do contraste entre as linguagens empregadas em “Serendipidades!” e “Um defeito de cor”, ou seja, dois registros linguísticos diferentes se mesclam no mesmo projeto literário. Enquanto, por um lado, o prólogo narra, no corpo-voz de um “eu-escritora”, a construção da obra alegadamente a partir dos diários escritos por Kehinde; por outro, a narrativa encaixada se constitui como uma espécie de metaficção historiográfica decolonial. Embora, como veremos mais adiante, a obra *Um defeito de cor* pertença a um mesmo espaço de enunciação, há uma tentativa de estabelecer a porosidade entre as instâncias do real e do ficcional. Por ora, examinaremos as relações entre os

romances pós-modernos e a decolonialidade – embora esses dois conceitos pareçam antagônicos entre si, partiremos de uma metodologia impura e hibridizada entre eles para analisar as diferentes linguagens presentes no prólogo e na narrativa encaixada.

A relação entre arte e história, forjada pelo discurso hegemônico dos colonizadores, sempre pareceu conflituosa para os povos colonizados, visto que as suas narrativas mestras foram construídas pela lógica da hegemonia capitalista, contaminando o processo de enunciação na construção dos discursos. Sob essa perspectiva, Linda Hutcheon (1991) realiza um estudo sobre o pós-modernismo, no qual debate romances pós-modernos, que denomina como “metaficções historiográficas”, isto é, a presença da autoconsciência na textualidade da história.

Esse conceito, portanto, absorve os estudos dos pós-estruturalistas, para quem o “texto-discurso” tomou novas configurações, ressignificando o conceito de história, que só pode existir por conta do acesso “textualizado” ao passado – grosso modo, só temos acesso ao pretérito do nosso tempo por meio de textos. Assim, “[...] o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos *conhecer* os ‘objetos fundamentais’ do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 45, grifo do original). Hutcheon (1991, p. 34) ainda elucidada que:

ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. E os romances pós-modernos [...] nos dizem algo sobre esse fato e sobre suas conseqüências.

Por conta disso, a fim de diminuir a distância temporal do passado com o presente, é muito comum, em metaficções historiográficas, o uso da intertextualidade, empregando frequentemente paródias e pastiches de textos literários clássicos. Na obra aqui analisada, podemos destacar um dos muitos exemplos da intertextualidade presente na obra de Gonçalves:

Eu já estava conseguindo ler muitas páginas do livro do Fatumbi, embora não entendesse as palavras mais complicadas. Gostava de ler para elas porque sempre alguém comentava a leitura, e naquele dia foi a vez da Rosa Mina. Foi ela quem conseguiu entender as palavras do padre Antônio Vieira, dizendo que ele estava mesmo certo, que na vida nós devíamos ser como o sal. A carne que comíamos não era salgada? O sal era para ela não estragar, e nós também precisamos ser assim, fazer a nossa parte para conservar as coisas boas, tanto para nós quanto para as pessoas que vivem ao nosso redor. Fiquei com vontade de perguntar se os amigos do Fatumbi conheciam as palavras do padre Antônio Vieira, se era disso que eles falavam quando diziam que tínhamos que nos unir e lutar pelo nosso direito de sermos iguais aos brancos (GONÇALVES, 2017, p. 123).

Na cena anterior a esta, Kehinde estava participando de uma reunião com rebeldes muçulmanos (malês) a fim de decidir como se daria a sua participação no andamento da revolução. Assim, a narradora se refere aos *Sermões* de Padre Antônio Vieira, no tocante ao sermão “O sal da terra”, em que ele afirma, aludindo às palavras de Cristo, como os cristãos devem se conservar (assim como o sal pode fazer com os alimentos) e não imitar doutrinadores: “[o]u é porque o sal não salga, e os pregadores se pregam a si e não a Cristo, ou porque a terra se não deixa salgar, e os ouvintes, em vez de servir a Cristo, servem os seus apetites” (VIEIRA, s/d, s/p). Por isso, há uma relação parodística entre, na mentalidade de Kehinde, o Cristianismo e seu modo de inculcar valores e as discussões acerca de Alá e o Corão feitas pelos muçulmanos. Ela se pergunta se eles conheceriam as palavras de Antônio Vieira. Além disso, o trecho menciona um autor considerado pertencente ao período do Barroco pelo campo da historiografia literária brasileira. Isso é um modo de dar uma referencialidade temporal, cultural, social e ideológica à narrativa, estabelecendo os valores cristãos inculcados forçosamente na narradora escravizada.

Acerca do pastiche, temos o seguinte trecho:

Como saber o que queriam dizer coisas como "se eu te amasse naquele extremo que milhares de vezes te disse, não teria eu já de longo tempo cessado de viver?...Enganei-te... Tens toda a razão de queixar-te de mim... Por que não te queixas?... Vi-te partir; nenhuma esperanças posso ter de mais ver-te. E ainda respiro!... É uma traição... Peço-te dela perdão. Mas não mo concedas." Como saber o que significa pedir perdão sem querer que seja dado? Como saber que é traição dizer que se pode morrer de amor não correspondido e mesmo assim continuar viva? A sinhazinha tinha muitos livros iguais àquele, e outros que me disse serem livros de poesia, e não de oriki, embora eu não visse a diferença que justificava a distinção do nome. Elas, as poesias, conversavam com alguma coisa que eu tinha dentro de mim e proporcionavam a mesma felicidade que eu sentia ao ouvir orikis, embora nem sempre fossem alegres, como não era a grande maioria. Mas, mesmo sendo tristes, eu as sentia, e era isso que me deixava feliz (GONÇALVES, 2017, p. 161-162, grifos nossos).

O grifo no trecho apresentado faz parte da *Terceira Carta* de sóror Mariana do Alcoforado, cujos escritos auxiliam na construção afetiva da personagem narradora de “Um defeito de cor”, pois a escritora portuguesa referida havia sucumbido a um amor proibido por conta de ser freira e, assim, manifesta os sentimentos proibidos por meio de cartas que ela endereça ao amado. Esse exemplo de pastiche, portanto, como bem pontua Hutcheon, é um modo de aproximar a leitura de um tempo específico e, por óbvio, alimentar uma biblioteca sentimental da própria narradora-protagonista. A partir do contato com a leitura dessas obras, por meio do acesso aos livros da sinhazinha Maria Clara, ela começa a perceber em si sentimentos

que antes não percebia, como se se tratasse de uma educação sentimental – um fato que vale a menção é a de que o trecho em questão faz parte do subcapítulo intitulado “A educação”.

Apesar da importância do debate sobre a metaficção historiográfica para se entender a linguagem empregada em “Um defeito de cor”, como um conceito vinculado ao pós-modernismo pode se relacionar com as discussões atuais acerca da decolonialidade, como sugerido no título desta seção? Esse exercício não seria contraditório, visto que frequentemente se afirma que o último conceito supera o primeiro?

Existe um argumento, cujo eixo norteador é a construção de uma epistemologia do sul, a partir da conscientização de que o conhecimento produzido pelo homem ocidental disfruta de um privilégio, tendo se erguido sobre um genocídio epistêmico, ou epistemicídio. Desse modo, Grosfoguel (2016, p. 25) afirma que o projeto colonial foi sustentado pela inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres colonizados, o que possibilitou aos homens ocidentais definir “[...] o que é considerado verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais”. Por isso, toda a produção intelectual passou pela tutela da visão branco-eurocêntrica-cristã-patriarcal-capitalista. Assim, a produção de conhecimento por homens de cinco países – França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e Itália – tem “[...] o mágico efeito de apresentar uma capacidade universal: suas teorias são supostamente suficientes para explicar as realidades sócio-históricas do restante do mundo” (GROSFUGUEL, 2016, p. 27). Grosfoguel (2016, p. 25) ainda declara que

nosso trabalho na universidade ocidentalizada é basicamente reduzido a aprender essas teorias oriundas da experiência e dos problemas de uma região particular do mundo, com suas dimensões espaciais/temporais muito particulares e “aplicá-las” em outras localizações geográficas, mesmo que as experiências espaciais/temporais destas sejam completamente diferentes daquelas citadas anteriormente.

Portanto, surge a necessidade de construir um eixo decolonial capaz de redefinir toda a postura da elite acadêmica diante do impasse da elaboração de uma episteme que venha de dentro, da localização, no processo de enunciação do sujeito para se pensar na desconstrução das estruturas de conhecimento modernas e coloniais. Como bem coloca Santos, ainda no século XXI, há um questionamento do porquê, diante da imensa diversidade epistêmica existente no planeta, de se insistir em ancorar o discurso em estruturas epistêmicas e provincianas disfarçadas de universais. Essa lógica de considerar o pensamento ocidental como o “ponto neutro”, ou seja, como uma perspectiva imparcial, “natural” e não condicionada, foi forjada pelo *ego cogito* resumido na máxima de Descartes: “Penso, logo existo”, que, de acordo com Grosfoguel (2016), funda a ideia do conhecimento como a “visão de Deus”. Desse modo, o

“Eu” elipsado na máxima de Descartes é considerado o produtor do conhecimento verdadeiro, situado além do tempo e do local, ou seja, o sujeito desse discurso seria universal, estando, portanto, incondicionado a influências externas. Logo, a filosofia cartesiana performa a si mesma como o “ponto zero”. Em outras palavras, não se assume como tendo um ponto de vista específico e produz realidades pela legitimidade que diz garantir.

Esses conceitos, debatidos no âmbito da filosofia cartesiana, agiram sobre todo o processo de conhecimento do hemisfério sul com base na estrutura colonial, que não se deu apenas pela ocupação da terra, mas também pela colonização do pensamento. Assim, do “penso, logo existo” surgiu o “conquisto, logo existo”, e os povos “conquistados” foram lidos como aqueles que resguardam o contrário absoluto da máxima de Descartes, qual seja: se eu “não penso, logo não existo”. Disso surge a lógica racista/sexista que moldou a perspectiva a partir da qual os colonizadores olharam o outro como aquele sem “ser”, sem uma existência, como sujeitos inferiores ou, como coloca Enrique Dussel (2016), sem “exterioridade”. A partir disso, qualquer estudo, produzido por meio de uma perspectiva local no processo de enunciação, é tido como tendencioso, inferior, inválido, ilegítimo e não-científico, conforme sustenta Grada Kilomba (2019). Em resumo, caso o sujeito produzido no processo de enunciação não pertença ao “[...] sistema-mundo capitalista, patriarcal, eurocêntrico, cristão, moderno e colonialista” (GROSGOUEL, 2016, p. 40), ele é automaticamente inferiorizado.

Para desestabilizar tais perspectivas, surge a criação de uma lógica para descolonizar essas estruturas, que parte do princípio de ressignificar o desafio apresentado pela modernidade eurocêntrica e suas respectivas estruturas coloniais racistas/sexistas epistêmicas. Dessa maneira, Dussel propõe a transmodernidade, visando dar conta do próprio processo de descolonização do pensamento.

Tendo como ponto de partida a filosofia da libertação, Dussel arquiteta a ideia de construir a noção do sujeito sobre si mesmo, em uma espécie de agenciamento, de forma a não ser contaminada por quem vem de fora. Desse modo, a transmodernidade é uma superação da pós-modernidade, cujo significado, para o filósofo, marca o fim da modernidade. Para entender melhor o sentido de “transmoderno”, é importante compreender que ele reside na tentativa de “[...] dar conta do processo incompleto de descolonização” (DUSSEL, 2016, p. 44), em que o termo “trans” da palavra significa “além”. Isso se apresenta como um modo de se enfrentar o desafio da modernidade eurocêntrica e, claro, a lógica racista/sexista que o cerca.

Portanto, como colocar em debate a “transmodernidade” e a “pós-modernidade”, a fim de produzir uma teoria capaz de atender as demandas analítico-literárias da obra de Gonçalves? Antes de responder a essa pergunta, é importante fazer referência ao questionamento de Grosfoguel (2008) a respeito do modo de ultrapassar a modernidade eurocêntrica, sem com isso desperdiçar aquilo que ela trouxe de melhor. Entretanto, é importante salientar o seguinte:

[e]nquanto projectos [sic] epistemológicos, o pós-modernismo e o pós-estruturalismo encontram-se aprisionados no interior do cânone ocidental, reproduzindo, dentro dos seus domínios de pensamento e prática, uma determinada forma de colonialidade do poder/conhecimento (GROSFOGUEL, 2008, p. 117).

Dessa maneira, o corpo-político do conhecimento, ou seja, o conhecimento situado à margem, que marca o seu *locus* de enunciação, ainda é desprivilegiado nas teorias pós-modernas. Contudo, embora Hutcheon utilize como pilares teóricos textos do cânone de pensamento ocidental – Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Umberto Eco, Jacques Derrida, entre outros –, a natureza contestatória, paradoxal e antitotalizante de seu discurso a respeito do pós-moderno se vê frente a frente com o discurso da transmodernidade. Ambos se complementam, por exemplo, quando a teórica canadense questiona o postulado universal de como pensar o outro:

[o] movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade [...] e monumentalidade [...], que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local, o regional e o não-totalizante [...] são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção (HUTCHEON, 1991, p. 85).

Sobre a relação entre as discussões de Hutcheon e Grosfoguel, é importante frisar que a autora debate a lógica falseada da neutralidade discursiva, pois, como pontua ao analisar obras literárias, a própria arte e o pós-modernismo têm consciência das práticas e instituições que os modelam. Portanto, não há como disfarçar sua posição politicamente engajada, pois o estético, o social, o histórico e o institucional se contaminam – reflexão que se aproxima do debate proposto por Grosfoguel sobre o “ponto zero”, conforme discutido anteriormente. Por isso, Hutcheon se posiciona por meio de um estudo que tenta encontrar semelhanças entre um conjunto de obras literárias que dialogam com a historiografia e que utilizam personagens à margem das epistemologias ocidentais para contar a história, mediante um processo estético autoconsciente e referencial: a metaficção historiográfica.

Nessa lógica, vamos partir de uma meta-metodologia, isto é, uma metodologia que pense no processo de construir ciência como ato de performance. Em outras palavras, aquela ciência que é capaz de criar realidades, que, dependendo do seu lócus de enunciação, podem impor estruturas coloniais frente aos sujeitos à margem das epistemologias. Isso só será possível por meio de um pensamento de fronteira, tal como é explicitado por Grosfoguel (2008), ou seja: uma resposta transmoderna decolonial do subalterno diante da modernidade eurocêntrica. Assim, podemos dizer que *Um defeito de cor* é uma metaficção historiográfica decolonial, ou seja, um modo decolonial de interrogar o papel da historiografia como modo de suplantar epistemologias marginalizadas.

Desse modo, em suas primeiras páginas, a narrativa apresenta o jogo entre o sujeito que dá origem ao texto e o sujeito que surge pelo efeito do discurso, ou seja, Ana Maria Gonçalves, que, ao performar um “prólogo” da maneira que o faz, configura-se como um eu-autoral-personagem do próprio romance. Esse “eu”, por sua vez, encontra, em uma antiga igreja, manuscritos que supostamente são o diário de uma pessoa chamada Kehinde, mulher escravizada e sequestrada em Savalu, África, no século XIX, e trazida em um navio negreiro para a cidade de São Salvador, Brasil. O leitor aproxima-se dessa personalidade histórica que, ao que tudo indica, seria a mãe do poeta e advogado abolicionista Luiz Gama. Assim, Gonçalves tenta preencher hiatos deixados pela historiografia brasileira a respeito da escravização em um processo de metaficção. A certa altura, Kehinde, em seu processo de aprender a ler em português (língua do colonizador), inclusive emula com o dedo a escrita e começa a escrever, de modo mimético, no chão. A força simbólica dessa cena no romance advém da imagem da escrita a rés do chão, de uma epistemologia que se constrói de baixo.

Dessa maneira, é perceptível como o romance reconhece a narratividade da história, lembrando aquilo que Hutcheon declara a respeito da própria textualidade da historiografia, cujas lacunas são preenchidas e atravessadas por discursos. Um exemplo é a reconstrução ficcional da Revolta dos Malês, ocorrida, de acordo com João José Reis (2014), em 1835. Esse levante contou com o envolvimento predominante de africanas e africanos que professavam a fé islâmica, tendo sido duramente silenciados pelo poder do Estado. Foi um dos muitos episódios do genocídio contra a população negra no Brasil. Conforme vimos, o genocídio também se transfere para o apagamento deliberado do conhecimento sobre esse fato, o epistemicídio. Isso se assemelha à visão de Kilomba, que afirma que o passado não está morto porque as feridas coloniais estão presentes no dia a dia, incorporando-se no modo de ser e pensar do Ocidente. É como se o colonialismo fosse reencenado *ad infinitum*.

A metaficção historiográfica de Gonçalves, portanto, dialoga com o projeto decolonial pelo modo como estrutura a narrativa, localizando os personagens marginalizados na enunciação do discurso. Mas não só: é um livro de/sobre resistência diante do esquecimento deliberado do episódio histórico que retrata. Assim, Kehinde é aquela que empreende sua jornada por uma escrita que se faz matéria a partir da margem dos discursos hegemônicos. Desse modo, para finalizar esta seção, como argumenta Kilomba (2019, p. 28), escrever é um ato de descolonização “[...] no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor ‘validada/o’ e ‘legitimada/o’ e, ao reinventar a si mesma(o), nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada”. Dessa maneira, como veremos a seguir, a pessoa negra não será mais o objeto da literatura, mas um sujeito que resiste ao racismo dentro do próprio campo literário cristalizado, criando um corpo-voz historicamente censurado.

Colher frutos estranhos: autoficção ou escrevivência?

Como foi examinado na seção anterior, o projeto literário de metaficção histórica decolonial de *Um defeito de cor* se situa numa zona de pensar o literário junto com outras áreas do conhecimento. Isso nos leva a discorrer, nesta seção, a respeito da relação estabelecida entre a obra e o campo literário autônomo – conceito este que debateremos mais à frente. Em razão dessas discussões, surgem outras, sobretudo quando usamos o conceito de “projeto literário” como sinônimo de “obra”, “livro” ou “romance” para se referir a *Um defeito de cor*. Há que se pensar que o utilizamos não para sobrepujar sinônimos mais recorrentes, mas para reforçar a ideia de que o “projeto literário” se encontra num lugar muito mais amplo e consciente no que se refere ao seu papel político, social, cultural e diaspórico. Vai muito além da prerrogativa do conceito de “literatura” estabelecido pelo campo literário autônomo.

Designaremos como “fruto estranho” – termo que Garramuño atribui a obras e conceitos cujas premissas são difíceis de se especificar e que ela localiza de maneira mais pontual na cena literária contemporânea – o “Prólogo” da metaficção historiográfica de Gonçalves. Essa primeira parte do romance evoca discussões sobre os aspectos que abrangem conceitos mais recentes nos estudos literários, como os da autoficção e o da escrevivência.

Esses termos possuem significados diferentes, dependendo do lugar social que os escritores dessas obras ocupam na sociedade letrada. Dessa maneira, o “eu” inscrito na narrativa ficcional tomará novas roupagens, de modo a debater os efeitos de sentidos surgidos por meio dos sujeitos forjados pelas cenas de enunciação. Para Igor Graciano (2021), essas questões extrapolam os limites reconhecidos pelo campo literário, haja vista que estamos diante

de um pacto ficcional e autobiográfico muito evidente. Cabe lembrar ainda, conforme Pierre Bourdieu (2011), que demorou muito para a literatura se desvincular dos dogmatismos religiosos da verve cristã e encontrar a autonomia desejada. Para ele, isso só ocorreu a partir do final do século XVIII e início do XIX, com a ascensão da burguesia e seus valores primordiais, capazes de criar um campo artístico e intelectual autônomo das remissivas do Cristianismo. Portanto, por ser autônomo, o campo literário conseguiu progressivamente “se autogestar”, “autogerir-se”, “autoprestigiar-se”, cada vez menos atravessado por vieses religiosos, dogmáticos ou mesmo políticos.

Atualmente, essa ideia da noção de campo artístico e intelectual autônomo é discutível, pois, de acordo com Josefina Ludmer (2009), estamos vivenciando um momento pós-autônomo, que difere substancialmente do conceito do campo literário de Bourdieu, cujas premissas se diziam as mais imparciais e apolíticas possíveis, mas mantinham o poder de decisão sobre aquilo que fica ou sai do literário e do não-literário. Abre-se o espaço para uma hibridização que leva em conta o borramento das fronteiras entre realidade histórica e ficção, além de um debate prolífico a respeito da interseccionalidade (gênero, raça e classe) e das relações entre narrador e autor, centro e periferia, e outras.

No mundo contemporâneo, existem inespecificidades ontológicas nas definições a respeito do literário. As obras em que personagem e autor são homônimos são exemplos dessa realidade. Além da coincidência de nome, elas frequentemente fazem uso de fotografias, documentos históricos e recursos paratextuais, conforme postula Gérard Genette (2009), tais como capa, orelha de livro, prefácio, referências bibliográficas, para alimentar as narrativas com elementos extraídos do mundo extraliterário. De acordo com Graciano (2021, p. 51), tudo isso integra “um ruído autobiográfico à sensibilidade contemporânea”.

A partir de um protocolo de leitura em que se estabelece um pacto autobiográfico ou de verdade, Lejeune (2008) submete a noção implicada ao nome próprio do autor, pois ele é o único elemento extratextual de acesso mais imediato ao leitor. É por isso, então, que o autor balizaria a enunciação, uma vez que é dele o rosto na orelha e o nome na capa do livro, além de possuir uma corporeidade que se faz presente em entrevistas em mídias diversas. Desse modo, fica difícil distanciar o romance da corporeidade autoral. No entanto, o campo literário autônomo, tal como é defendido por Bourdieu, impõe o pensamento de que não há ponte existente entre autor e criação. A bem da verdade, para acalmar os ânimos dos proponentes do campo literário autônomo, surge o termo “autoficção”, cunhado por Serge Dubrovsky, como lembra Graciano, o qual serve para estabelecer aquelas obras, cujos autor e personagem aparecem como homônimos. Porém, esse conceito, apesar de ter gerado muitos

debates nas Academias, ainda se vale do estatuto da ficcionalidade em detrimento do real, afastando-se, ao que tudo indica, da lógica da pós-autonomia da literatura.

Para Ludmer, há um aspecto importante na noção de uma literatura pós-autônoma: as escrituras ficcionais seriam a realidade e a realidade seria a ficção. As narrativas diaspóricas, como é o caso do romance de Gonçalves, não só atravessam a fronteira daquilo que se chama “realidade” e “ficção”, mas também ficam “fora-dentro” dos limites das duas instâncias. Isso ocorre, segundo Ludmer, porque essas obras reformulam a categoria da realidade, reformulando, portanto, o “realismo” como categoria de linguagem. Tais escritos podem tomar a forma de testemunho, crônica, reportagem, etnografia, diário íntimo e autobiografia. Em resumo, a lógica da obra como algo estático e distinto do real dá espaço para a noção de que a escrita é um algo a mais na constituição da “imaginação pública”, como se refere Ludmer, ou como bem pontua Garramuño, quando declara que a literatura começa a fazer parte de um campo expansivo e não de um circuito fechado, como outrora a elite literária conceituava.

Desse amplo debate, a principal pergunta que surge é: O que ocorre com o “eu” dilacerado, o “eu” diaspórico, o qual não se inscreve nos pressupostos tradicionais do campo literário?

Dessa maneira, para a Academia, o “eu” autoral inscrito no literário sempre foi visto com suspeição, pois a alcunha de “autoficção” pode fazer parte de uma lógica trazida pelo campo literário autônomo. De acordo com Graciano, na esteira das pesquisas de Regina Delcastagnè, há um recorte social majoritário e homogêneo na literatura brasileira contemporânea, constituído por autores que são homens heterossexuais, brancos, de classe média ou alta e metropolitanos, os quais se inscrevem na série legitimadora das grandes editoras e, por isso, tornam-se mais visíveis nos debates dos estudos literários. Ademais, como nos lembra Kilomba, os corpos brancos pertencem a todos os lugares, sua arte e o seu conhecimento estão em “casa”, pois eles sempre pertencem ao lugar onde estão. Muitas vezes, as/os escritoras/es negras/os são, constantemente, obrigadas/os a retornar aos “[...] ‘seus lugares’, ‘fora’ da academia, nas margens, onde seus corpos são vistos como ‘apropriados’ e ‘em casa’” (KILOMBA, 2019, p. 56). Então, onde localizar o eu autoral da voz negra?

A escrevivência, portanto, pode preencher o vácuo racializado entre a autoficção autônoma e a literatura pós-autônoma. O conceito de escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo (2020), indica a urgência de resgatar enunciações silenciadas pelos processos do colonialismo histórico, da colonialidade, segundo Grosfoguel (2008), e da escravização da população negra diaspórica:

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana (EVARISTO, 2020, p. 30).

Dessa maneira, a escrevivência se refere à produção da literatura, a qual não permite um pacto ficcional latente, pois confunde a experiência vivida com a escrita, situando o lócus de enunciação, dessa forma, entre o biográfico e o ficcional. De acordo com Evaristo, não é um modo de exotizar o outro que narra, mas de representar uma voz coletiva, resgatando vozes ancestrais, atormentando o sono injusto da casa-grande.

Por sua vez, a escrita de Gonçalves extrapola a voz de uma persona consagrada pelas narrativas “tradicionais” de autoficção centradas em um recorte brancoecêntrico, colocando-se como a escrevivência de uma escritora negra que é, por sua vez, abordada pela serendipidade dos diários escritos por uma mulher negra escravizada. Tal experiência, registrada no início do romance, não deve ser abordada a partir da interrogação se “aquilo aconteceu de fato ou não”, ou seja, dentro da instância do “real”, mas a partir da surpresa e da indignação frente ao silenciamento das vozes oprimidas das historiografias colonizadas. Gonçalves se apropria da lógica hegemônica do fato histórico e se mimetiza como historiadora: a mulher negra, portanto, será o corpo-voz na narrativa diaspórica de *Um defeito de cor* e traz consigo a voz oprimida da sua coletividade. É possível afirmar que essa não é uma obra que atende as premissas do campo literário autônomo. Ao contrário, vemos um exercício pós-autônomo, porque é um revés das ficções autonomizadas.

Em razão dessas características e de sua pós-autonomia por conta da inespecificidade e da impertinência, abrimos espaço para afirmar que, no Prólogo, por se materializar ali uma voz narrativa de um “eu-autoral-personagem”, surge um fruto estranho comparado ao restante da narrativa. Portanto, a voz da narradora-personagem Kehinde/Luísa, apesar de pertencer ao mesmo processo de enunciação oprimida e silenciada da voz que aparece no Prólogo, distingue-se dela pelo modo como a construção da linguagem se faz presente. Vamos, por isso, analisar a materialidade dessa linguagem.

Frutos estranhos: serendipidades

No início da parte descrita como “Serendipidades!”, o eu-autoral-personagem apresenta o significado do substantivo que marca esse título. Para ela, tal palavra designa aquela situação em que se descobre ou se encontra “[...] alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados” (GONÇALVES, 2017, p. 9). Antes disso, menciona o fato de que a palavra em inglês *serendipity* havia aparecido primeiramente no livro *O castelo de Otranto*, de Robert Walpole, em 1754. Essa digressão

etimológica, aliás, estabelece um vetor para uma leitura metaficcional da obra, uma vez que o próprio eu-autoral-personagem encontra, por meio de serendipidades, ou seja, “serendipitalmente” manuscritos escritos em uma língua portuguesa antiga, cuja autoria remonta a Kehinde, suposta mãe do poeta baiano Luiz Gama e que esteve envolvida na Revolta dos Malês no século XIX. Por isso, essa serendipidade estabelece e, ao mesmo tempo, questiona o estatuto da “realidade” e da “ficcionalidade” ao produzir espaços de realidade dentro do livro. Desse modo, essa parte da obra pode ser considerada um “fruto estranho”.

Esse conceito discutido por Garramuño propicia uma maneira de organizar o sensível que coloca em xeque as ideias pré-estabelecidas de pertencimento, especificidade e autonomia. Por conta disso, dizer “frutos estranhos” é alargar e deixar porosas as fronteiras antes monolíticas entre os conceitos ontológicos da arte. Dessa maneira, conforme Garramuño (2014, p. 36), a arte literária, por sua vez, como algo fora de si, isto é, a partir de um campo expansivo, “[...] demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar”. Isso significa que o estatuto do literário como uma entidade cristalizada se desfaz, abrindo espaço para um campo literário expansivo, isto é, o literário não é um universo imanente e, sim, aberto para o estatuto da realidade material. Assim, por sua vez, em “Serendipidades!”, no livro de Gonçalves, cria-se uma tensão pela indefinição entre realidade e ficção. Essa questão é debatida por Garramuño (2014, p. 21-22):

[...] a indistinção entre realidade e ficção lança a especificidade da literatura para uma zona em que as elucubrações sobre ela valem mais pelo que dizem com respeito a questões existenciais ou conflitos sociais que habitam esse outro espaço, com o qual se elabora essa contiguidade, do que por aquilo que elas podem dizer a respeito do texto enquanto tal, em sua especificidade.

Assim, a realidade e a ficção não conseguem ser indistintas, pois existe um intercâmbio entre aquelas duas potências, visto que, segundo Garramuño, o texto parece ser uma sombra de uma realidade, porque esta não consegue iluminar a si própria sozinha, como também pontua Ludmer.

O romance que é o objeto de análise deste trabalho permite o diálogo com os debates sobre os frutos estranhos da arte, uma vez que, desde o seu Prólogo, estabelece um questionamento acerca da impertinência e da inespecificidade: existiu ou não essa narrativa que estaria por vir? A autora lança mão de características de outros gêneros como a autobiografia, os diários pessoais e de viagem, os estudos antropológicos e culturais, além de apresentar referências bibliográficas, aspecto mais comuns em livros teórico-científicos. Todos esses recursos e outros tantos parecem propor uma comunicação com o estatuto da realidade, garantindo ao leitor a veracidade dos eventos narrados, pois ele é “assombrado” pelo real,

ou seja, lança-se uma “sombra” sobre o real, como estabelece Garramuño. Apesar disso, em “Serendipidades!”, o eu-autoral-personagem assevera que precisou preencher certos vazios historiográficos:

Acredito que poderia assinar este livro como sendo uma história minha, toda inventada — embora algumas partes sejam mesmo, as que estavam ilegíveis ou nas folhas perdidas [...]. Se eu me apropriasse da história, provavelmente a autoria nunca seria contestada, pois ninguém até então sabia da existência dos manuscritos, nem em Itaparica nem alguns historiadores de Salvador para quem os mostrei (GONÇALVES, 2017, p. 16).

Dessa forma, o texto inicial da narrativa desfaz a lógica monolítica da distinção entre o real e o ficcional, e o romance *Um defeito de cor* dialoga com fatos históricos e personalidades reais, cujas vidas se relacionam com a da narradora-personagem. Portanto, o aspecto meta-ficcional da obra torna-se nítido:

Um defeito de cor é fruto da serendipidade. Ele não só contém uma história, como também é consequência de uma outra história que, depois de pensar bastante, percebi que não posso deixar de contar. Até poderia, mas, além de não estar sendo honesta, também estaria escondendo o que ajuda a fazer deste livro um portador de histórias especiais (GONÇALVES, 2017, p. 9-10).

Dessas “histórias especiais” citadas no trecho, o eu-autoral-personagem, de Gonçalves, relata ter passado por uma primeira serendipidade quando acidentalmente encontrou o livro *Bahia de Todos os Santos – guia de ruas e mistérios*, de Jorge Amado. Até aquele momento, ela se dizia entristecida e cansada de viver numa cidade grande. Sabemos que se referia à cidade de São Paulo e estava pronta para realizar um antigo sonho: “viver de escrever” (GONÇALVES, 2017, p. 10).

Proveniente do setor publicitário, possuindo formação acadêmica nessa área, a escritora factual Ana Maria Gonçalves deixou sua profissão e começou a seguir a vida de escritora após a publicação em 2002 da obra *Do lado e à margem do que sentes por mim*. Após produzir essa obra, decide se mudar para a Ilha de Itaparica, trajetória idêntica que se apresenta no Prólogo. Aliás, o eu-autoral-personagem começa a ler o prólogo do livro citado de Amado, o que, ironicamente, remonta ao próprio processo de construção de “Serendipidades!”, alargando a lógica de uma leitura dentro de outra.

Esses frutos estranhos são colhidos pelas inespecificidades tanto daquilo que seria o estatuto da ficção como daquilo que pontuaria a tradição literária e o do real, o qual pode ser assombrado pela ficcionalidade. Afinal, se nos ativermos apenas às cenas fictícias de “Um defeito de cor”, e colocarmos essa parte como uma obra isolada por si mesma, imanente em

si, podemos dizer que o sujeito da enunciação é Kehinde, recontando seu passado e dando significado aos acontecimentos do enunciado. A própria obra se localiza entre o presente (enunciação) e o passado (enunciado), marcados linguisticamente na narrativa por meio do uso de verbos flexionados no passado em contraste com outros no presente: “[...] mais ainda eu *teria dado*, na tentativa de diminuir um pouco a culpa que *sentia*, ou melhor, ainda *sinto* [...]” (GONÇALVES, 2017, p. 777, grifos nossos). Porém, quase ao final da obra, descobrimos que quem escreveu os documentos não fora Kehinde, e sim Geninha, auxiliar da narradora, que a acompanhou no regresso ao Brasil. Por essa razão, em “Serendipidades!”, o eu-autoral-personagem de Gonçalves diz que o texto estava transcrito como que “corrido”, como se os pensamentos fossem transformados em matéria, sem pontuação alguma. Logo, é de se esperar que isso tenha ocorrido porque Geninha estava transcrevendo os relatos oralizados de Kehinde, pois ela havia ficado cega na velhice e impossibilitada de escrever por si mesma suas memórias:

Nunca é demais lembrar que tinham desaparecido ou estavam ilegíveis várias folhas do original, e que nem sempre me foi possível entender tudo que estava escrito. Optei por deixar algumas palavras ou expressões em iorubá, língua que acabou sendo falada por muitos escravos, mesmo não sendo a língua nativa deles. Nestes casos, coloquei a tradução ou a explicação no rodapé. O texto original também é bastante corrido, escrito por quem desejava acompanhar a velocidade do pensamento, sem pontuação e quebra de linhas ou parágrafos. Para facilitar a leitura, tomei a liberdade de pontuá-lo, dividi-lo em capítulos e, dentro de cada capítulo, em assuntos (GONÇALVES, 2017, p. 17).

Como é possível analisar por esse trecho, o eu-autoral-personagem, ao preencher os vazios historiográficos dos papéis encontrados, exerce um poder historiográfico e científico na narrativa que produziu, ao passo que mescla um discurso antropológico, cultural e sociológico, além de exercer papel de “tradutora” da obra. Aliás, o “eu” da narrativa encaixante usa sua voz narrativa em notas de rodapé aspergidas ao longo do romance encaixado, o que faz com que o enunciatário se coloque no estranho questionamento do estatuto do real. Ao que tudo indica, o prólogo e as notas de rodapé fazem parte da mesma instância discursiva, em relação à narrativa encaixada “Um defeito de cor”. Um exemplo disso, dentre muitos outros, encontra-se em uma nota de rodapé usada para narrar uma luta de capoeira, que presentifica um recurso que questiona se aqueles documentos encontrados são reais ou não: “Berimbau: no texto original estava como *m’bolumbumba*” (GONÇALVES, 2017, p. 667). Três aspectos merecem nossa atenção: o primeiro é o adjetivo “original”, como se afirmasse uma instância de legitimidade aos documentos encontrados; o segundo é o modo como a nota é escrita, haja vista que remonta ao gênero verbete, típico do campo técnico-científico;

e o terceiro é a maneira como o eu-autoral-personagem afirma aquilo que disse anteriormente: que traduziu o texto para um português mais atual.

Essa atualização da língua se vê nitidamente quando os relatos de Kehinde não preterificam verbos no pretérito mais que perfeito simples, pois eles são utilizados numa variante mais informal da língua, em construções com verbo auxiliar “ter”, como em: “Para ela, os meninos seriam feitos escravos sim, mas dos parentes, como *tinha acontecido* com ela” (GONÇALVES, 2017, p. 800, grifos nossos). Como é possível observar, o trecho se utiliza de uma variante da língua mais próxima à oralidade, ao substituir “acontecera” ou “havia acontecido” por “tinha acontecido”. Entretanto, ao compararmos essa linguagem à do Prólogo, vemos que nele a utilização dos tempos verbais atinentes a registros mais formais da língua: “[...] encontrei as fotos tiradas na igreja da ilha, das quais nem se *lembrara* durante todo aquele tempo” (GONÇALVES, 2017, p. 14, grifo nosso). Essa diferença entre a linguagem formal da narrativa encaixante e a informal da encaixada é uma maneira de se distanciar do fato histórico, como se o sujeito produzido na instância de enunciação do Prólogo quisesse comprovar que não é o mesmo sujeito produzido por “Um defeito de cor”, mudando, assim, o estilo da linguagem. Além disso, por óbvio, a maneira mais informal do uso da língua portuguesa é um modo de atualizá-la para o leitor, uma vez que o fac-símile encontrado pelo eu-autoral-personagem havia sido escrito com uma variante antiga do português do século XIX, e, por isso, “traduzido” para o leitor na atualidade.

Aliás, é importante salientar que, embora tenhamos feito uma distinção metodológica sobre os atos de enunciação, da voz de Gonçalves, de Kehinde/Luísa e de Geninha, é nítido que tudo parte de uma enunciação da escrevivência oprimida de um corpo-voz que não quer ser silenciado e esquecido pela hegemonia do poder colonial, o qual sempre narrou “pelos” outros.

Conclusões possíveis

A metaficção historiográfica decolonial *Um defeito de cor* mostra de que forma se podem mesclar linguagens, aparentemente distintas e que produzem frutos estranhos. Isso demonstra que o projeto literário *Um defeito de cor* não corresponde a uma lógica tradicional da literatura. Desse modo, de acordo com Garramuño, essa tendência demonstra uma mutação da definição do “literário” na contemporaneidade, designando sua instabilidade em relação à própria noção de campo literário como espaço estático e fechado. Em sua obra, Gonçalves esgarça as fronteiras entre a arte literária e as ciências humanas, questionando os estatutos de ambas as áreas.

No romance, há também forças polivalentes relacionadas a quem de fato narra e quais são os sujeitos produzidos no processo de enunciação. Em “Serendipidades”, a autora se coloca como eu-personagem-autoral em sua própria obra. No entanto, esse sujeito – uma autora afro-brasileira e que se coloca no debate decolonial proposto por Jorge Amado – revela ter modificado a história original, tendo preenchido o vazio historiográfico dos papéis encontrados e, por isso, exercido um poder de historiadora na narrativa que produziu. Por isso, as narrativas construídas pelo romance, comparadas ao estudo de Kilomba, demonstram como “escrever” é um ato político e é uma questão relativa ao passado e ao presente, haja vista que o racismo e sua lógica política, econômica e social, não veem o tempo, pois apresentam uma cronologia atemporal.

Além disso, valemo-nos neste artigo, para analisar o romance, da mescla de duas matrizes epistemológicas, cujas produções de sentidos podem ser consideradas antagônicas: a metaficção historiográfica – fruto dos estudos de Hutcheon sobre o pós-modernismo – e as teorias decoloniais. Com efeito, sabemos que o pós-modernismo ainda se vale de discursos ocidentalizantes para construir seus conceitos, isto é, não há uma lógica emancipatória dos discursos hegemônicos, como propõe Dussel e Grosfoguel, pois, embora o pós-modernismo questione as posturas totalizantes do Ocidente, utiliza-se de escritos e autores advindos de países que foram, ou ainda são, imperialistas e colonizadores.

Portanto, a hibridização de metodologias em essência opostas é o meio pelo qual podemos dizer que este trabalho também produz frutos estranhos. Em última instância, desconstruir os próprios processos metodológicos cristalizados nas ciências humanas tornou-se um procedimento imprescindível para se analisar os processos das relações de linguagem no livro *Um defeito de cor*.

‘SEREPENDITY!’ AND OTHER STRANGE FRUIT CREATED BY ANA MARIA GONÇALVES IN *UM DEFEITO DE COR*

ABSTRACT: This paper analyzes the novel *Um defeito de cor* by Ana Maria Gonçalves, taking into account the relationship between the languages used in its prologue – called ‘Serendipity!’ – and the historiographic metafiction that emerges after it. While the first one arises from the “escrevivência” of Gonçalves’s authorial self-character, the other employs the self-awareness of a historical textuality, considered here as decolonial historiographic metafiction, since it stems from the first-person narrative of a black slaved woman, Kehinde. The contiguity between those two languages generates a ‘strange fruit’, which seems to demand a hybridized methodology between post-modern and decolonial approaches, given that a methodology that sees literature as a crystallized field would hardly cope with it. Thus, a method is proposed that examines literature as a post-autonomous field in order to question its role in concrete reality and to investigate fictionality as a shade of reality.

KEYWORDS: Historiographic metafiction; Decoloniality ; Post-autonomy.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Micelli et al. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 99-181.
- DUSSEL, Enrique. “Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação”. *Revista Sociedade e Estado*. Brasília, v. 31, n. 1. 2016. p. 51-73.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- GARRAMUÑO, Florencia. A literatura fora de si. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 16-24.
- GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- GRACIANO, Igor Ximenes. Autoficção no Brasil: rasuras do termo na produção crítica das contemporaneidades periféricas. *Itinerários*. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/14749Araraquara>, n. 52, 2021. p. 49-63. Acesso em: 28/08/2022.
- GROFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: 28/08/2022.
- GROFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*. Brasília, v. 31, n. 1. 2016, p. 25-49.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta Educativa*, número 32. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2009. p. 41-45.
- REIS, João José. “Há duzentos anos: a revolta escrava de 1814 na Bahia”. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 68-115, jan./jun. 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas gerais globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- VIEIRA, Padre António. “O Sal da Terra”. Sermões. Disponível em: <https://lusografias.wordpress.com/2010/04/11/padre-antonio-vieira-o-sal-da-terra/>. Acesso em: 23/08/2022.

Recebido em: 19/09/2022.

Aprovado em: 14/03/2023.