



# **Um defeito de cor:** um romance intersemiótico ou as semioses de um romance

Dóris Dias dos Santos

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4370-1803>

E-mail: doris.dias.dds@gmail.com

## RESUMO

Neste artigo, busca-se escrutinar o romance *Um defeito de cor* como uma experiência artístico-tradutória intersemiótica, sinestésica, em face da *forclusão* de raça e gênero ainda persistente por estas bandas do Atlântico, em particular, no Brasil. Para isso, far-se-ão alguns experimentos analíticos, endógenos — na figura da análise dos elementos narrativos e provérbios, presentes nos capítulos, e exógenos — na figura da interrelação com a carta autobiográfica escrita por Luiz Gama, das especulações sobre a existência de Luiza Mahin, do exercício, enfim, que a *visão profética do passado* preconiza, como sugerido por Édouard Glissant. Busca-se, a partir das apreciações desses elementos, traçar diálogos (inter)sígnicos, interrelacionais, em contraste aos postulados sobre Tradução Intersemiótica trazidos por Julio Plaza. O presente trabalho será o de examinar o referido romance como uma oralitura transcodificada em traduzir um passado que, a princípio, ocultou memórias negras como insignificantes, e que agora essas retornam à baila fazendo a literatura dançar na desmedida do trauma transatlântico, bem como do além-trauma. Ao lançar índices históricos e literários que rasuram noções violentas e banalizadas advindas, muitas vezes, da História monolítica de um Eu-nação *agonal* e totalizante, o romance em questão traduz e reconstitui tentativas de humanidade a quem teve e tem, continuamente e ao longo dos últimos séculos, essa humanidade usurpada de si.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Um defeito de cor*; Tradução intersemiótica; Tradução como reparação; Oralitura.

## **Um defeito de cor:** An Intersemiotic Novel or the Semioses of a Novel

### ABSTRACT

This article seeks to examine the novel *Um defeito de cor* as an intersemiotic, synesthetic artistic-translatory experience, in light of the still persistent exclusion of race and gender in these parts of the Atlantic, particularly in Brazil. To this end, some analytical experiments will be carried out, both endogenous — in the form of the analysis of narrative elements and proverbs, in the chapters; and exogenous — in the form of the interrelation with the autobiographical letter written by Luiz Gama, of the speculations about the existence of Luiza Mahin, and of the exercise, finally, that *the prophetic vision of the past* advocates, as suggested by Édouard Glissant. Based on the appreciation of these elements, the aim is to trace (inter)sign, interrelational dialogs, in contrast with the postulates on Intersemiotic Translation brought by Julio Plaza. The present work will examine the aforementioned novel as a transcoded oraliture in translating a past that, at first, hid black memories as insignificant, and that now return to the forefront, making literature dance in the excess of transatlantic trauma, as well as of the beyond-trauma. By launching historical and literary indexes that dent violent and banalized notions that often come from the monolithic History of an agonial and totalizing I-nation, the novel in question translates and reconstitutes attempts at humanity for those who had and have had, continuously and throughout the last centuries, this humanity usurped from them.

**KEYWORDS:** *Um defeito de cor*; Intersemiotic translation; Translation as reparation; Oraliture.



Ao citar este artigo, referenciar como: SANTOS, Dóris Dias dos. *Um defeito de cor: um romance intersemiótico ou as semioses de um romance*. **Matraga**, v. 32, n. 66, p. 446-462, set./dez. 2025.

DOI: [10.12957/matraga.2025.90367](https://doi.org/10.12957/matraga.2025.90367)

Recebido em: 07/03/2025

Aceito em: 16/06/2025

## 1. Introdução

*A tradução é uma forma privilegiada de recuperação da história.*

Julio Plaza, 2003<sup>1</sup>

Quando o romance *Um defeito de cor*<sup>2</sup> foi lançado pela primeira vez, lá para os idos do início deste século, os debates em torno do morticínio e holocausto<sup>3</sup> concernentes ao nosso passado escravista — que forjou as contradições socioeconômicas, étnico-raciais, de gênero e de território as quais nos atravessam ainda hoje, pós-embrionários e pelas brechas — talvez não estivessem sendo tão difundidos, na academia ou mesmo na sociedade em geral. Nesse contexto, o romance em questão lançou um exercício um tanto extraordinário: traduzir historiografia em ficção, por meio do relato épico de Kehinde — personagem construída em torno da figura histórica-mítica de Luiza Mahin, possível mãe de Luiz Gama e a protagonista do romance.

Evidentemente, não foi o primeiro, e nem será o último (oxalá!), mas a forma como essa tradução rasura a inscrição estandardizada e subalternizante de pessoas negras, em geral, e de mulheres negras, em particular, na Literatura Brasileira e no dito gênero romance histórico, é algo que não passa despercebido aqui. Além do mais, essa tradução não ocorre no sentido de ser fiel, pura e simplesmente, a esse nosso passado comum: ela transcodifica uma parcela da História do Brasil, numa narrativa agenciada pelas mãos e voz de quem outrora fora e ainda é invisibilizada, nos interstícios que os manuscritos e os reminiscentes documentos oficiais nos legaram.

<sup>1</sup> A investigação de Julio Plaza sobre tradução intersemiótica me foi interessante na medida em que articula uma teoria da tradução ao processo constelativo da história como proposto por Walter Benjamin e citado pelo autor. Porém, no amadurecimento desse conceito, acrescento aqui que o romance em questão pode também se tratar, inclusive, de um contra simbolismo criativo como nos sugere Geri Augusto, à medida que subverte as fronteiras do gênero romance num exercício talvez contra semiótico do que fora previamente estabelecido como História, mito de fundação, romances fundadores... Nesse sentido, esse conceito interessa mais em sua intermediação de linguagens, e menos na categorização estanque das premissas peircianas. Aqui faz-se uso delas também enquanto experimento, no processo de investigação do próprio artigo. Ver AUGUSTO, Geri. “A língua não deve nos separar.” In: CARRASCOSA, Denise. (Org.). *Traduzindo no Atlântico Negro*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

<sup>2</sup> *Um defeito de cor*, lançado pela primeira vez em 2006, é o segundo romance de Ana Maria Gonçalves, primeira mulher negra a integrar a Academia Brasileira de Letras. Ambientado em meados do século XIX, o romance acompanha a saga da personagem Kehinde, desde sua infância até à sua velhice, numa trama de vida que é atravessada pelo tráfico transatlântico, pela escravidão, mas sobretudo pela insurreição, pela busca e luta por liberdade. A saga de Kehinde é inspirada e transcrita principalmente a partir de arquivos públicos sobre pessoas que foram escravizadas, em especial mulheres negras, e a partir dos relatos deixados por Luiz Gama em carta autobiográfica sobre sua mãe, Luiza Mahin. Nesta saga, ao imiscuir realidade e ficção, a autora retraçou tanto os eventos históricos que marcaram a vida da personagem – como a Revolta dos Malês, quanto às perdas e traumas que viver numa sociedade escravocrata poderiam acarretar. Esse romance se figura também numa possível resposta da mãe que se perdera do filho, já que o filho em questão, Luiz Gama, foi vendido como escravizado pelo próprio pai, ainda na infância, sem nunca terem se reencontrado. No carnaval carioca de 2024, o livro foi adaptado pela Portela como samba-enredo contando, tanto com uma encenação de reencontro entre Omotunde (codinome africano para Luiz Gama) e sua mãe, quanto com um carro alegórico de mães que perderam seus filhos para o racismo e violência policial. Nesse mesmo ano, houve também a exposição *Um defeito de cor*, que rodou o Brasil com o objetivo de traduzir e intermediar seu enredo e personagens em obras artísticas diversas de autoria negra.

<sup>3</sup> Uso esse termo propositalmente, tendo em vista a dessensibilização da violência quando essa é voltada às pessoas negras. Christina Sharpe, com o conceito de vestígio, vigília (in the wake), nos conta: “Descobri que tenho de trabalhar muito com estudantes quando se trata de pensar sobre a escravidão e suas vidas após a morte. Quando ministrei o curso em ordem cronológica, descobri que boa parte da turma, certamente bem-intencionada, se agarra em qualquer empatia que pudesse ter para ler sobre o Holocausto, mas não fazia o mesmo quando se tratava da escravidão na América do Norte” (Sharpe, 2023, p. 30). Ver: SHARPE, Christina. Trad. OLIVEIRA, Jess. **Vestígio: Negridade e Existência**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Destarte, os meandros meta-históricos e discursivos que os labores artísticos desse romance possibilitaram tentam endereçar uma lacuna advinda de um ocultamento sintomático do passado — esse sendo um esteio balizador da nossa História. Diante disso, essa transcrição de *Um defeito de cor* desliza, ao mesmo tempo, para uma rasura e uma recostura de uma tragédia ainda indigesta no imaginário brasileiro, o tráfico escravista e suas consequências — que resultaram na persistente subalternização para exploração material e simbólica do que hoje é a classe trabalhadora brasileira, majoritariamente racializada e negra, com os resquícios da escravização e colonização ainda manifestos, bem diante de nós. Tendo isso em vista é que se analisa esse romance como essa recuperação transcriadora, *ressemantização* — como nos aponta Leda Maria Martins (2023), uma tradução, enfim, do que o discurso historiográfico não deu conta de nos oferecer.

Ademais, as vozes que *Um defeito de cor* busca ecoar, inclusive em termos de autoria, transbordam entre si, convidando-nos a conjugar e habitar seus lugares num sentido estético-político, que desaguam em experiências de tradução negra e transatlântica. Na nova edição, entremeada nas capas, transições, como suplemento de leitura ao referido romance, constam algumas obras da artista visual Rosana Paulino, consagrando ainda mais uma ressemantização já presente desde o seu lançamento — juntamente com os provérbios africanos que abrem a leitura de cada capítulo.

Analogamente a essa obra, então, tentar-se-á realizar, no presente artigo, um labor reparatório e crítico-analítico, na medida em que se pondera a tradução desse romance não como um exercício totalizante do passado, mas como uma semiose indicial, um signo de memória. Como argumenta Seligmann-Silva<sup>4</sup>,

O discurso historiográfico tenta impor uma tradução total do passado que equivale a uma normalização — encobridora — do mesmo [...]. O “resto” — o trauma, o “real” que não penetra o simbólico — é posto de lado, “re-calcado”. A memória constitui um dispositivo de tradução do passado que justamente trabalha a partir do “resto” e do trauma. Ela recusa tanto a denegação da necessidade/impossibilidade do trabalho da tradução como também desmistifica a tradução (idealisticamente) calcada (Seligmann-Silva, 1999, p. 159).

E conclui: “se a História não tinha espaço para a alteridade, mas sim apenas para a construção agonal do Eu-Nação, a memória é o espaço da comunicação com o Outro como formador do Eu” (Seligmann-Silva, 1999, p. 160). Esse triplo processo, desmistificador, mnemônico e que recusa a denegação, o qual Seligmann-Silva se refere igualmente cria, em *Um defeito de cor*, espaços de dialogia com a alteridade, aspecto primaz da tradução e do fazer literário, a despeito dos projetos de nação totalizantes que com esses fazeres disputa espaços em contradição.

Apenas a título de menção, um acontecimento histórico instrutivo dessa denegação à brasileira sobre nosso passado escravocrata — e o subsequente apagamento que isso acarretou —

<sup>4</sup> Seligmann-Silva, no artigo que origina a citação, está a tratar exclusivamente do holocausto judeu. No entanto, ainda que esse autor não faça menção ao tráfico transatlântico de africanas e africanos escravizados como igualmente um genocídio como foi o holocausto judeu, aproprio-me aqui de sua reflexão para propulsionar e criticizar o debate no que concerne ao discurso historiográfico que é produzido no seio dos Estados-nação.

seria o caso da queima de arquivos do então ministro da Fazenda, Rui Barbosa, no alvorecer da República, alguns anos após a abolição da escravatura no Brasil. Apesar do político em questão ter sido um ilustre abolicionista para o seu tempo, o fato é que, numa decisão fundacional dessa recém-república, ele despachou:

Decisão s/nº. de 14 de dezembro de 1890: Manda queimar todos os papéis, livros de matrícula e documentos relativos à escravidão, existentes nas repartições do Ministério da Fazenda. Rui Barbosa, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Fazenda e Presidente do Tribunal do Tesouro Nacional: Considerando que a Nação brasileira, pelo mais sublime lance de sua evolução histórica, eliminou do solo da pátria a escravidão — a instituição funestíssima que por tantos anos paralisou o desenvolvimento da sociedade, inficionou-lhe a atmosfera moral; Considerando, porém, que dessa nódoa social ainda ficaram vestígios nos arquivos públicos da administração; Considerando que a República está obrigada a destruir esses vestígios por honra da Pátria, e em homenagem aos nossos deveres de fraternidade e solidariedade para com a grande massa de cidadãos que pela abolição do elemento servil entraram na comunhão brasileira; [...] (Barbosa *apud* Lacombe, 1988, p. 114).

Como demonstrado, os discursos abolicionista-positivistas preconizadores do progresso — reforço posterior aos ditames civilizacionais da mítica colonial, corporificado aqui pela ação burocrata de Rui Barbosa — informam-nos alguns dados importantes: a queima desses arquivos, mal-intencionada ou não, se constitui como um dos maiores indícios do recalque que forja a dita república brasileira; ao insinuar um marco zero para essa república ao quase fingir que a escravidão não existiu, nessa queima, em vez de reforçarem a suposta liberdade, fraternidade e solidariedade iluministas, aprofundaram justamente as desigualdades e o despertamento daquelas pessoas desumanizadas que tiveram furtadas de si até mesmo as memórias ínfimas de seus lugares no mundo — bem como de seus antepassados. É por isso que obras como *Um defeito de cor* reinscrevem, no âmago da ausência arquivística, o deslizamento pela reinvenção e reivindicação, já que o terreno que nos legaram foi apenas o dos destroços, das ruínas. E é deles que se traduzem e se transcriam memórias.

Há, nesse sentido, um elo inegável entre esse recalque republicano sintomático e a forclusão de raça e gênero no Brasil — um se nutre do outro. Logo, a denegação estaria para esse recalque da mesma forma que a forclusão. Enquanto não se debruça verdadeiramente sobre a extensão do legado escravocrata do país, seu fundamento, aliás, sua herança exploratória permanece intacta e igualmente se reinventa. Esse último conceito, o de forclusão, utilizado por Rita Segato em seu célebre ensaio “*Édipo Negro: colonialidade e forclusão de gênero e raça*”, discute o jogo de significação alegórica da mãe e o apagamento dos papéis sociais desempenhados por mulheres racializadas, sobretudo negras, resultante de uma expulsão da figura mãe negra na formação imaginária e identitária brasileira, em suas interfaces acadêmica, política e socio-cultural — ainda que não existissem sem ela, por isso, forclusão (inclusão recalculada, para fora, excludente). Ela cita:

Essa mesma ausência de inscrição no texto acadêmico é, também, um dado para o que pretendo tratar aqui, não como o tortuoso uso e abuso do corpo submetido, para extrair a fórceps a conclusão de que se trata de uma ‘relação’, como na saga gilberto-freyriana marcada por uma ideia de costume

hoje já enquadrado pela lei, mas, ao contrário, como uma forclusão idiosincrática do nome da mãe [...]. De outra forma, essa forclusão do nome da mãe poderia ser descrita de maneira mais ortodoxa e de acordo com a interpretação lacaniana da psicose como forclusão (psicótica) do nome do pai, embora, neste caso, em uma falha específica da metáfora paternal: sua incumbência de nomear e gramaticalizar a mãe (Segato, 2021, p. 262-263).

Por conseguinte, a despeito do historicismo linear, encobridor, que recalca personagens como Kehinde, aqui busca-se articular dialogicamente a historicidade, as contrassemioses, bem como as tentativas de gramaticalizar essa mãe que *Um defeito de cor* espreita. Como posto acima, diferente da saga gilberto-freyriana que busca, de certa forma, fortuitamente, normalizar dinâmicas de poder enquanto pura e simples relação, o romance em questão, ao inclusive beber dos dados trazidos por *Casa Grande e Senzala* — esse consta entre uma das referências bibliográficas postas pela autora ao final do livro — subverte a dupla-lógica de dominação-objectificação colonial, trazendo à baila a saga de uma mulher negra em busca, não só de seu filho, mas de sua liberdade.

Em face de tudo isso, na primeira seção deste artigo, serão discutidos alguns dos elementos endógenos do romance, na figura da análise de alguns provérbios, elementos narrativos e obras artísticas de Rosana Paulino ali presentes — essas últimas na edição mais recente —, sobretudo com menções aos capítulos um, dois, seis e sete, pensando suas dinâmicas tradutórias à luz da estética da Relação e da visão profética do passado, trazidos por Édouard Glissant. Já na segunda, serão discutidos os elementos exógenos, na figura da interrelação com a carta autobiográfica escrita por Luiz Gama, das especulações sobre a existência de Luiza Mahin. Serão debatidos em articulação com o capítulo seis, na tentativa de consolidar uma análise que se direcione a experimentar a oralitura de Leda Maria Martins como um dispositivo teórico possível para a reparação tradutória e transcodificadora que seria o romance em questão.

## 2. A tradução do romance intersemiótico?

*A história é o que é, mas também o que poderia ter sido.*

Cidinha da Silva, 2022

Pelo que foi brevemente exposto, já se pode inferir que *Um defeito de cor* é um romance permeado de sinestesias mnemônicas, interrelações indiciais com a História, sobretudo no que diz respeito às lacunas deixadas por ela — a oficial, totalizante, de letra maiúscula. Esse é um ponto indelével no que se refere ao debate aqui levantado. Em que medida, no entanto, podemos assentá-lo como um romance intersemiótico? De quais interpenetrações estamos a tratar se desse modo o consideramos? Bem, antes de esquadrinhar especificamente operações tradutoras de leitura, análise, dialogia e transcrição nele realizadas, podemos digressiar um pouco nas reflexões de Édouard Glissant.

Em “O caos-mundo: por uma estética da Relação”, uma das conferências que constituem o livro *Introdução a uma poética da diversidade*, o referido autor nos apresenta, diante da



conjuntura de convivências, repulsões e atrações características do caos-mundo por nós aqui e agora vivenciado, o fenômeno de visão profética do passado — esse também como constituinte de um imaginário da Relação, pela diferença. Segundo ele, “o passado não deve somente ser recomposto de maneira objetiva (ou mesmo subjetiva) pelo historiador. Deve também ser sonhado de maneira profética, para as pessoas, comunidades e culturas cujo passado, justamente, foi ocultado” (Glissant, 2005, p. 102-103). Com um quê de imaginação sócio-histórica, assim ele segue seu raciocínio e perscruta sobre propulsar o sonho, a poesia e a literatura como descoberta do mundo, quiçá até como solução para esse caos-mundo em que vivemos. Ele acrescenta:

Penso que a poesia, e em todo caso o exercício do imaginário, a visão profética do passado juntamente com a visão profética dos espaços longínquos é, em toda parte, a única forma que temos de nos inserir na imprevisibilidade da relação mundial. Nenhuma operação global, política, econômica ou de intervenção militar é capaz de começar a distinguir, minimamente, a menor solução para as contradições desse sistema errático que é o caos-mundo, se o imaginário da Relação não repercutir sobre as mentalidades e as sensibilidades das humanidades de hoje, para leva-las a verter o vapor poético, isto é, para considerar-se, humanidades e não mais Humanidade, de uma maneira nova: como rizoma e não mais como raiz única (Glissant, 2005, p. 107).

Dessa forma, *Um defeito de cor* estaria para uma operação artístico-tradutória e constelativa da História assim como estaria para uma estética da diferença, da Relação. Ao repercutir nas sensibilidades e inteligibilidades humanas e ao instaurar reconhecimento numa alteridade feminina e negra através da personagem Kehinde, tão distanciada do tempo-espacó de quem lê, o romance articula, em seus jogos de endereçamento, uma pertença não pertencente, que poderia ocorrer apenas no solo fértil e extraordinário da ficção pela via de uma tradução que ensaia essas visões proféticas. Os conflitos da desmedida humana, junto a suas distintas identidades na totalidade-mundo, transmutam-se na contrassemiose que se concebe nesse romance, pela remessa significante e nas dobras do tempo, inscritas por Ana Maria Gonçalves. Ademais, tanto a tradução quanto a literatura podem arriscar e experimentar esse exercício geo-ético (Carrascosa, 2016), estético, político e imaginário de encontro com outrem — exercício esse especialmente pluriversal, tratando-se de *Um defeito de cor*, já que a sua posicionabilidade não apaga ou silencia a presença de outras alteridades (Figueiredo; Grosfoguel *apud* Miranda, 2019).

Apesar do romance potencialmente materializar o que, em *Tradução Intersemiótica*, Julio Plaza postula como prática de tradução, numa cadeia sínica infinita e interrelacional, que não se furta do tempo, ele cai em algumas armadilhas conceituais lineares, como na citação que segue. Uma vez que essa tradução é um processo interminável de semioses, ações do signo, e que essa, por base, é “uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto” (Plaza, 2003, p. 17, grifo meu), *Um defeito de cor*, com seus elementos icônicos, indiciais, simbólicos<sup>5</sup> e intersignícos, sucedendo e dando continuidade a toda uma trajetória

<sup>5</sup> Categorias que, remetendo a Charles S. Peirce, Julio Plaza utiliza para caracterizar os signos.



negra e literária no Brasil, ao mesmo tempo que opera analogicamente sobre a História, também a subverte e a atropela sobretudo num caráter lógico-histórico-dedutivo, tal qual faria uma tradução. Aqui citamos:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas, eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescrita da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (Plaza, 2003, p. 14).

Se o discurso historiográfico opera como entidade quase monolítica a partir da veracidade dos arquivos, a forma desse romance, transcrita na historicidade, com ficção e realidade imiscuídas, desloca o contexto dessa veracidade, jogando com os devires tradutórios de autogeração, continuidade e transmutação. Sem contar que intermedia, pelo advento da linguagem literária, dados históricos que talvez não estariam tão difundidos ou esboçados para um público mais amplo. Isso fica evidente nas passagens em que Kehinde relata sobre a Cemiterada ou mesmo sobre a própria Revolta dos Malês — evento histórico esse que, segundo a autora, entre outros aspectos, a motiva a escrever o romance aqui trabalhado, como exposto no prólogo do livro. Esse procedimento fica evidente na seguinte passagem:

Inicialmente, éramos mais ou menos quarenta pessoas, mas outros pretos se juntaram a nós quando chegamos à Praça do Palácio, e já devíamos ser quase cem. Paramos em frente à Câmara Municipal, perto da cadeia onde o alufá Licutan estava preso, e o Mussé disse que ali tínhamos a importante missão de soltar o mestre e todos os outros pretos, além de tomar as armas dos guardas. Mas eles já estavam de prontidão e, das janelas abertas para a praça, começaram a atirar assim que tentamos arrombar a pesada porta. Foi quando os guardas do Palácio do Governo, do outro lado da praça, também começaram a atirar, e tivemos que voltar a nossa atenção para eles, que eram em maior número. Muitos de nós caíram feridos pelas balas e foram levados até os estaleiros da Preguiça. [...] Aproveitando a adesão de alguns pretos que estavam no Terreiro de Jesus, conseguimos passar em frente ao quartel e fomos para a Vitória, onde era grande o número de muçurumins. No caminho, paramos em frente ao Convento das Mercês para nos reorganizarmos e encontramos o nagô Eslebão, que era sacristão e estava escondendo uma malta de pelo menos vinte pessoas em seu quarto. Enquanto o Mussé tentava explicar aos outros que precisávamos ficar juntos e seguir até a Vitória, onde os pretos que moravam por lá ainda não sabiam que a rebelião tinha sido antecipada, encontramos uma patrulha que fazia a ronda e que, diante da nossa reação, correu para o Forte de São Pedro. Aliás, esse forte era um grande problema, por estar no nosso caminho e por abrigar o batalhão de infantaria. Alguém perguntou ao Mussé se esse batalhão se juntaria a nós, visto que sempre estava à frente das rebeliões que ocorriam na cidade, e ele respondeu que não, que a eles interessavam apenas as rebeliões federalistas, não as que tinham relação com os pretos, embora os pretos tenham se apresentado sempre que convocados por eles (Gonçalves, 2022, p. 534-535).

Ou seja, num gesto transdisciplinar, intertextual e interdiscursivo, com suportes textuais distintos, o romance nos oferece um panorama de uma das insurreições negras mais decisivas da nossa história, ainda que não tenham obtido o êxito esperado. Além do mais, ao transladar os símbolos e sentidos da História para a narrativa literária, Ana Maria Gonçalves concretiza uma



operação didática e comunicativa, sem precisar “distrair-se de si” (Plaza, 2003, p. 25), em termos estéticos, da forma romanesca, mas ao mesmo tempo “[...] pela remessa a um outro signo, coloca-se ele próprio [aqui, o romance] como objeto [...] inanalisável, inexplicável, mas que aspira a ser inteligido” (Plaza, 2003, p. 25). Conquanto esse trânsito criativo não signifique uma ação intermediária deliberada<sup>6</sup> — algo que, em partes, pode ser esperado ao se discutir as teorias em torno da Tradução Intersemiótica —, a mera transposição do elemento histórico-discursivo para o artístico-literário e narrativo possibilita-nos uma nova chave de leitura, um novo sintagma, logo, uma tradução. É o que argumenta o próprio Plaza:

A simples mudança de contexto do signo, o deslocamento de sua singularidade como existente concreto, possui a particularidade de subverter a expectativa do intérprete e, portanto, sua experiência colateral como signo. Neste caso, o que se opera e muda não é a linguagem, mas o ‘fundo’ ou contexto onde está depositada, organizando-se num novo sintagma. [...] A Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a ‘interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos’. Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos (Plaza, 2003, p. 67).

Ademais, caso se observe mais detidamente, na passagem mencionada, testemunhamos um aspecto debatido ainda na introdução deste artigo: ao alguém indagar, no relato de Kehinde, sobre a adesão à revolta por parte dos militares que lutavam pelo federalismo, obteve-se uma negativa. Esses *insights* críticos não são incomuns ou estranhos ao romance, podendo ser sutis e espontaneamente percebidos no decorrer da leitura. No entanto, com isso, informa-se, embora apenas por este breve excerto, o constituinte compromisso republicano no que concerne às causas negras, não obstante, embrionário nos corações e sonhos mesmo de seus mais humildes correligionários — ali, no caso, os pertencentes ao batalhão de infantaria.

Outro elemento a ser analisado concerne à sinestesia mnemônica que esse romance engendra, pois, somada às obras de Rosana Paulino entremeadas em cada capítulo, bem como os provérbios, transformam o inteligível da narrativa em sensível para além da contínua (contra?) semiose. Não se trata, aqui, da departamentalização dos sentidos das sensações, muito pelo contrário. É como se, a cada transição, de um capítulo para o outro, pudéssemos entrever intuitivamente o que vai se suceder na trajetória de Kehinde, já que, diante do fato que propulsionará o enredo para frente, recordamo-nos do que foi visto em princípio. É o movimento *Sankofa*<sup>7</sup>, de olhar para o passado enquanto se caminha para o futuro, o qual poderia muito bem sintetizar o romance como um todo. É também o que se sugestiona em alguns dos provérbios que constam

<sup>6</sup> À exceção da edição especial, lançada mais recentemente com os trabalhos de Rosana Paulino e que se pode pensar numa dinâmica, tanto intersemiótica quanto intermediária, os meios pelos quais esse romance busca se distinguir da História oficial — o qual busca confrontar e traduzir, não são assim tão diametralmente distintos, ao menos em termos veiculares e linguísticos.

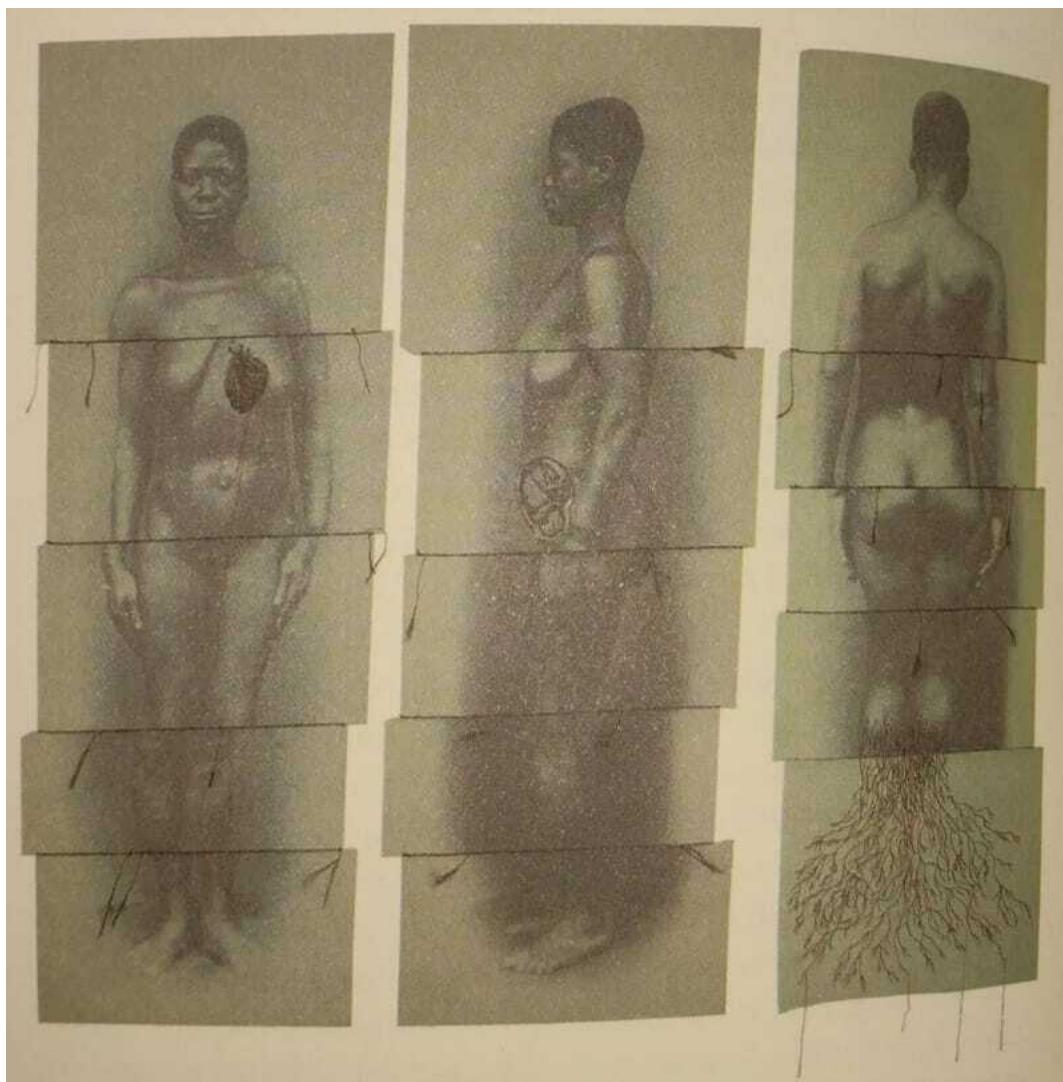
<sup>7</sup> Ideograma dos povos de língua Akan que se origina do provérbio “se wo were fi na wosan kofa a yenki” (não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu).



na obra: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje”, “A sola do pé conhece toda a sujeira da estrada”, ou ainda, “Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens”.

Além de tudo, no início de cada capítulo as obras de Rosana Paulino nos situam conceitual e visualmente no terreno que estaremos a adentrar: o da violência de gênero e raça, o da violência colonial, do tumbeiro, da travessia transatlântica forçada, mas também dos assentamentos simbólicos das Ibejis, no capítulo um, e da carapaça para remeter ao esconderijo pós-insurreição, no capítulo sete. Além dessas, a própria obra *Assentamento* (2013), que ressignifica e recorta fotografias tiradas com um intuito racialista e hierarquizante para recosturar a elas um coração, um útero com um feto, e também um legado sangrento que escapa mesmo à obra — pelas linhas em vermelho, imiscuído a raízes que, de costas, constituem o passado, mas não definem o presente ou o futuro.

**FIGURA 1.** *Assentamento* – Obra que abre o sexto capítulo do romance *Um defeito de cor*



Fonte: PAULINO, Rosana. Assentamento, 2013. Disponível em: GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Ed. Especial. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2022.

**FIGURA 2.** *Por ter olhos só para você...* – Obra que abre o primeiro capítulo do romance *Um defeito de cor*



Fonte: PAULINO, Rosana. Por ter olhos só pra você. O amor: modos e usos. Primeiras imagens. Disponível em: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2011/09/o-amor-modos-e-uso-primeiras-imagens.html>. Acesso em: 06 mar. 2025.

**FIGURA 3.** *Atlântico Vermelho* – Obra que abre o primeiro capítulo do romance *Um defeito de cor*



Fonte: PAULINO, Rosana. *Atlântico vermelho*, 2017. Disponível em: <https://encyclopedia.itaucultural.org.br/obras/87723-atlantico-vermelho>. Acesso em: 06 mar. 2025

**FIGURA 4.** *Sem título* – Obra que abre o sétimo capítulo do romance *Um defeito de cor*



Fonte: PAULINO, Rosana. Sem título, 2003. Série Carapaça de proteção. In: PAULINO, Rosana. Falta de desenho, 2009. Disponível em: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2009/08/falta-de-desenho.html>. Acesso em: 06 mar. 2025

A sinestesia em *Um defeito de cor* se constitui tanto pelo espaço estético proporcionado pelos provérbios, expandidos pelas obras de Rosana Paulino na edição mais recente, quanto pelas metáforas ali colocadas. Uma das mais simbólicas é quando a narradora dá textura ao silêncio, no aguardo do navio realizar a travessia, aqui citado:

A minha vó estava agarrada à minha mão e à da Taiwo, e mesmo tendo companhia, parecia que estávamos sozinhas, porque ao redor de cada uma de nós era só silêncio. Silêncio que mais parecia um pano escuro, grosso e sujo, que tomava todos os espaços e prendia debaixo dele o ar úmido e

malcheiroso, sabendo a mar e a excrementos, a suor e a comida podre, a bicho morto (Gonçalves, 2022, p. 51).

Nos episódios trágicos de estupro e assassinato no início da narrativa, que marcam um dos aspectos da dominação colonial inicialmente descortinada, um dos elementos do enredo que direciona a protagonista e o que restou de sua família a saírem de seus lugares de origem, e posteriormente serem sequestradas para o tráfico nos foram entregues pela via das metáforas infantis (“os rizinhos de sangue”, de Kokumo, o irmão assassinado pelos guerreiros do rei Adandozan, e da mãe, “as formigas que se desviavam” desse rio, bem como do sêmen dos guerreiros estupradores, ou ainda do fato da criança-protagonista por um momento acreditar que ela, sua irmã e sua avó seriam carneiros a serem sacrificados no estrangeiro<sup>8</sup>), compatíveis com sua idade no começo do romance<sup>9</sup>.

Apesar da tarefa complexa e pesada que é analisar passagens como estas, impensadas, como um todo, na História dita oficial, ou mesmo transplantadas para uma narrativa, à brasileira, de submissão quase pacífica de meninas e mulheres como Kehinde, a também uma suposta relação (quando, na verdade, seria mais uma manifesta subjugação) — como apontado anteriormente sobre a saga gilberto-freyriana por Segato, *Um defeito de cor* não reverbera apenas dor, e possui, também, suas sutilezas, amorosidades humanizantes e suas delicadezas. Após o trecho mais acima, na mesma página, lê-se:

Deitada no escuro, olhando o céu sem estrelas do teto do porão, se não fosse o cheiro que fazia o ar entrar difícil no peito, eu teria gostado de ser embalada pelo mar. Ele fez com que eu me lembresse de quando a minha mãe nos embalava, a mim e à Taiwo de uma só vez, indo e voltando no ritmo de uma música que ela inventava na hora. A minha mãe tinha voz bonita, que foi embora navegando no rizinho de sangue que se juntou ao rizinho do Kokumo (Gonçalves, 2022, p. 51).

Na próxima seção, falaremos dos tempos desse romance e de como suas contrassemioses se instituem como oralituras em transe, nas reverberações desses tempos espiralares.

### 3. As contra semioses e teorias do romance em tradução

A textualidade que recalcou a África, os africanos e seus descendentes como sujeitos de sua própria história, e que também é reproduzida em boa parte das referências teóricas eurocêntricas constitui o procedimento por meio do qual a relação entre a escravidão da comunidade negra e a constituição do que se entende como modernidade não é enquadrada e concebida como núcleo de problematização para os intelectuais ocidentais que escrevem desde a branquitude (Silva, 2019, p. 84).

Nessa passagem quase ao final do primeiro capítulo do livro *Ominibú: Maternidade negra em Um defeito de cor*, Fabiana Carneiro da Silva nos fala, em outras palavras, da forclusão, de raça

<sup>8</sup> Gonçalves, 2022, p. 29-30, 49-50.

<sup>9</sup> Algo que impacta ainda mais e dói, visto que crianças eram (e muitas ainda são, no contexto das escravidões contemporâneas) indistintamente escravizadas.

em textualidades que escolhem ignorar a imbricada e cúmplice relação entre a escravização da comunidade negra e a construção da modernidade. Segato, de quem tomou-se emprestado esse conceito de forclusão, inclusive na introdução deste artigo, amplia essa discussão ao tratar dos papéis socioculturais, educacionais e, arriscaria, gestacionais da instituição simbólica, material e arquetípica da mãe negra: o imaginário nacional-brasileiro marginaliza-a do discurso oficial, mas explora-a e nutre-se dela para existir enquanto nação.

É o que Lélia Gonzalez, por outro lado, quando discute da neurose cultural racista que se nega a reconhecer nosso caráter ladino-amefriano — e da contribuição decisiva dos corpos de mulheres negras para essa amefricanidade — reporta à categoria freudiana de denegação (*Verneinung*) para explicá-lo: “processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua a defender-se dele, negando que lhe pertença” (Gonzalez, 2020, p. 151). Assim, à medida que *Um defeito de cor* endereça essa amefricanidade, pela agência de Kehinde, o romance, inclusive enquanto objeto-livro, manuseável, plástico, também possibilita experimentos de humanização e liberdade a quem assentou as bases linguísticas e socioculturais do Brasil, malgrado o trauma colonial.

Indispensável destacar como esse romance, na desmedida humana do caos-mundo já implantado no espaço-tempo de Kehinde, também nos convida a acompanhar as travessias etárias, espirituais, políticas, simbólicas, comunitárias dessa personagem, em suas investidas nas rotas de fuga, busca e memória, por autonomia e liberdade tanto individuais quanto coletivas. Esse é o convite para dançar no além-trauma aqui ensaiado, conforme acompanhamos nossa protagonista experienciar, a despeito das perdas, a vida ao seu redor. Desse modo, pode-se também vislumbrar um procedimento em comum a culturas negras na Afro Diáspora, como nos aponta Leda Maria Martins:

Toda história de constituição das culturas negras em geral, parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas (Martins, 2023, p. 106).

A referida autora também nos indica algumas polissemias outras, as do tempo. Em *Performances do tempo espiralar*, quando nos escreve “[...] o tempo vai e volta em espirais e nos reinaugura em suas cinesias. Em voltejos, somos. Tempo *ntangu*, tempo sol, tempo no vento riscado, no corpo experimentado. Tempo que se refaz em outros tempos, como o tempo de disseminar e o tempo de recolher” (Martins, 2023, p. 203). Afinal, que outros tempos poderia esse romance estar fundado, senão esses?

Tempos da dialogia, ancestre e presente. Ancestre quando Ana Maria Gonçalves nos escreve “espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois muitas vezes, durante a transcrição e principalmente durante a escrita do que não consegui entender, eu a senti soprando palavras no meu ouvido” (Gonçalves, 2018, p. 17), quando nos detalha e traduz ao que Luiz Gama, em sua célebre carta autobiográfica, quis dizer quando se refere à mãe como “pagã que sempre recusou o batismo” (Gama, 1880), na qual disserta sobre ela talvez ser Luiza Mahin, e pela qual a própria Gonçalves esquadrihou esse romance. Quando instaura Dan, Nânâ, Xangô, Oxum, Ibejis, *Eguns* e *Abikus*, do culto aos

ancestrais, como assentamentos simbólico-espirituais que constituem tanto a narrativa quanto a subjetividade da heroína, bem como de seus filhos — ao longo de toda sua tessitura de vida, e ao longo, inclusive, de sua própria trajetória de insistência pela memória, enquanto rota de autorreconhecimento e de fuga-liberdade.

Presente enquanto brinca e dança nas espirais do tempo e também nas sinergias de sua suspensão quase mítica, da performance, narrativa e sócio-histórica, ao parar para ler e imaginariamente ouvir quase mil páginas, agenciadas pelas mãos e boca de uma mulher negra. Essa obra propõe-se a traduzir uma resposta aos anseios de um filho que perdeu sua mãe e de uma possível mãe que não se tem registro, mas que provavelmente buscou seu filho, nascido livre e vendido como escravizado pelo próprio pai. Enquanto uma parcela do discurso historiográfico repousa nas apostas, tanto da inexistência de Luiza Mahin quanto da sua relação com Luiz Gama, *Um defeito de cor* simbolicamente rasura esses processos de desterritorialização e despertamento característicos da história social da escravidão em nosso país para ecoar e presentear, pela subversão do espaço-tempo, uma carta dessa mãe para esse filho. Assim, ao menos, é evidenciado pelos jogos de endereçamento ali inscritos, como no excerto que segue:

Então, como já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran, sendo que Omotunde significa “a criança voltou”, Adeleke quer dizer que a criança será “mais poderosa que os inimigos”, e Danbiran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan. O Baba Ogumfiditimi disse que os nomes tinham sido muito bem escolhidos e me contou que as crianças nascidas depois da morte de um irmão são o tipo mais perigoso de *abiku*, o mais temido, porque são crianças substitutas, aquelas que vêm para tomar o lugar dos que tinham morrido. Isso faz com que tenham uma forte ligação com o morto, precisando ser muito mais vigiadas para que não voltem rapidamente ao *Orum*. Enquanto o Banjokô era um *abiku omi*, um *abiku* da água, aquele que nasce antes do tempo, você é um *abiku feéfé*, um *abiku* do vento, dos que têm um nascimento inesperado e não planejado. Antes de começar a cerimônia, o Baba Ogumfiditimi tinha dito que você é de Xangô, o orixá da justiça, e eu comentei que seu pai queria fazer de você um doutor em leis, o que era muito apropriado. Por isso, durante a cerimônia, além da apresentação de todas as coisas que tinham feito parte da cerimônia do seu irmão, ele também apresentou uma pena e um livro, para que você soubesse sempre fazer bom uso deles (Gonçalves, 2018, p. 403-404).

#### 4. Considerações finais

Ao propor *Um defeito de cor* como um exercício mnemônico de reparação tradutória, este artigo arriscou um deslocamento, lendo textos literários e obras artísticas como contrassemioses, ressemantizações e como traduções interrelacionais. Nesse sentido, concluiu-se que não há texto que aconteça sem a intermediação com outros. Os trabalhos de Ana Maria Gonçalves, Rosana Paulino e Luiz Gama explicitam-no. Por outro lado, buscou-se adicionalmente dar um passo além da tradução em seus aspectos interlingüísticos: essa é tida, sobretudo, enquanto um processo e um produto artístico-cultural, político e dessacralizante.



Ao mesmo tempo, buscou-se também contribuir na recostura de reminiscências e rastros de sobrevivência da negritude (Santos, 2018), por um trabalho de subversão minorizante (Venuti, 2002, p. 61) com a arte e a literatura (enquanto transcrição), trazendo à baila o intenso trabalho de tradução intercultural perpetrado pelas contraculturas negras na afrodiáspora — em particular, das autoras aqui já mencionadas, Gonçalves e Paulino. Como cita Denise Carrascosa,

[...] deve haver uma precisão estético-ética nessa empreitada, coerente com a função-tradutor do Atlântico Negro, qual seja: intensificação dos rastros da cultura afrodiáspórica no sentido de que sua força conecte os pontos ainda dispersos desse mapa imaginário e geste novas geografias menos geopolíticas e mais “geo-éticas” (Carrascosa, 2016, p. 69).

Assim, os exercícios crítico-analíticos aqui empreitados, no que se refere a *Um defeito de cor*, foram deslizando pelas bordas rizomáticas dos tempos e da memória, pela via da visão profética do passado, transladando sentidos, contra signos, enfim, rasuras, de História a Literatura. Arriscou-se em investigar, comparar, relacionar esses signos estéticos da narrativa a seus elementos plásticos, sinestésicos e proverbiais. Em seguida, buscou-se pensá-lo como uma oralitura transcodificada, ao realizar um experimento reparatório, de ressemantização do trauma transatlântico e do além-trauma.

Por fim, um gesto de memória, uma tradução, uma reminiscência, *sankofa...* talvez esses seriam os ensaios para assentar os conceitos aqui trabalhados sobre *Um defeito de cor*. As espirais analíticas aqui traçadas, bastante inspiradas, primordialmente, em Leda Maria Martins, constituem-se como aporias do tempo-espelho, ritornelos do caos-mundo, sobretudo os que nos capturam pela apreciação relacional de seus constituintes e de suas alteridades. Essas espirais permanecem como uma espécie de força-motriz para as reflexões que não se encerram com esse artigo. Elas me atravessam, talvez também a você, que me lê, ao ter perscrutado comigo essas experiências de contrassemiose artístico-tradutória. Elas constituem esse artigo, tanto quanto constituem, acredito eu, o próprio romance.

## CONFLITO DE INTERESSES

A autora não tem conflito de interesses a declarar.

## FINANCIAMENTO

Pesquisa em andamento com bolsa de doutorado advinda da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

## REFERÊNCIAS

CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 16, p. 63-7, 2016.



GAMA, Luiz. **Carta a Lúcio de Mendonça, 25 jul. 1880.** Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8332911/mod\_resource/content/1/Carta-LuizGama.pdf. Acesso em: 31 jan. 2025.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor.** Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2018.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor.** Ed. Especial. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2022.

GONZALEZ, Lélia. “Nanny: Pilar da amefricanidade”. In: GONZALEZ, Lélia. LIMA, Márcia, RIOS, Flavia (Orgs.). **Por um feminismo afro latino americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. “A mulher negra no Brasil”. In: GONZALEZ, Lélia. LIMA, Márcia, RIOS, Flavia (Orgs.). **Por um feminismo afro latino americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GLISSANT, Édouard. “O caos mundo: por uma estética da Relação”. In: GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Tradução de Enilce do Carmo A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

LACOMBE, Américo Jacobina; SILVA, Eduardo; BARBOSA, Francisco de Assis. **Rui Barbosa e a queima dos arquivos.** Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 1988.

MARTINS, Leda M. **Afrografias da memória:** o reinado do Rosário do Jatobá. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

MARTINS, Leda M. **Performances do tempo-espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006):** posse da história e colonialidade nacional confrontada. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.8.2019.tde-26062019-113147. Acesso em: 30 jan. 2025.

OLIVEIRA, Alan Santos de. **Sankofa: a circulação dos provérbios africanos:** oralidade, escrita, imagens e imaginários. 2016. 120 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Acesso em: 06 mar. 2025.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. Breves considerações sobre um traduzir negro ou tradução como feitiçaria. **Landa,** Florianópolis, v. 7, p. 5-16, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/id/ebf57f-17-4593-4dc0-abe4-1d3212e4bf95/1.%20TIGANA%20-%20LISTO.pdf>. Acesso: 21 jan. 2024.

SEGATO, Rita. O Édipo negro: colonialidade de forclusão de gênero e raça. In: SEGATO, Rita. Tradução de Danú Gontijo e Danielli Jatobá. **Crítica da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Globalização, Tradução e Memória”. In: **Cadernos de Tradução – NUT (UFSC),** Florianópolis, n. 4, p. 151-166, 1996.

SILVA, Fabiana Carneiro da. **OMINÍBÚ:** maternidade negra em Um defeito de cor. Salvador: EDUFBA, 2019.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução.** Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Vilella et. al. Bauru: EDUSC, 2002.

