

A NARRATIVA PICTÓRICA  
COMO UMA FRONTEIRA  
DESLIZANTE EM *THE  
MADONNA OF EXCELSIOR* DE  
ZAKES MDA

*THE PICTORIAL NARRATIVE  
AS A SHIFTING BOUNDARY IN  
THE MADONNA OF  
EXCELSIOR BY ZAKES MDA*

Divanize Carbonieri  
(UFMT)<sup>1</sup>

**RESUMO:** No romance *The Madonna of Excelsior* (2002), o sul-africano Zakes Mda insere a descrição de pinturas no início de cada capítulo, criando um espaço de trânsito para o leitor antes dos eventos ficcionais. Essa estratégia dá um novo sentido à

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo. Professora-adjunta do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, CEP 78060 900, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. Email: divacarbo@hotmail.com

criação de uma metaficção historiográfica particular, que retrata um momento nevrálgico da história da África do Sul: justamente a travessia entre o período do *apartheid* e aquele que caracterizou o seu fim. O objetivo deste artigo é analisar a relação entre a representação dessas narrativas pictóricas como fronteiras textuais e metafóricas e o deslizamento entre violência e reconciliação realizado pelo todo da obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** narrativas pictóricas, fronteiras, metaficção historiográfica, África do Sul, Zakes Mda

**ABSTRACT:** In *The Madonna of Excelsior* (2002), South-African Zakes Mda includes the description of paintings at the beginning of each chapter, creating a transitional space for the reader before fictional events. This strategy gives a new meaning to the creation of a particular historiographic metafiction, which depicts a neuralgic point in South Africa's history: precisely the transition between apartheid and its end. The aim of this paper is to analyze the relationship between the representation of these pictorial narratives as textual and metaphorical boundaries and the drifting between violence and reconciliation that the work performs.

**KEYWORDS:** pictorial narratives, boundaries, historiographic metafiction, South Africa, Zakes Mda

## Introdução

No romance *The Madonna of Excelsior*, publicado pela primeira vez em 2002, o sul-africano Zakes Mda examina alguns importantes momentos da história recente de seu país. Acompanhando a trajetória de uma mulher negra, Niki, e seus filhos, ele percorre diversas molduras temporais que vão desde o período sombrio do *apartheid* até a sua completa desarticulação, passando pelos decisivos instantes da resistência organizada pelo Movimento Negro, com a sinalização, ao final, de um possível futuro mais igualitário para a África do Sul.

Ainda que não se furte a representar a traumática violência sofrida pela população negra e mais pobre durante a vigência do racismo institucionalizado, Mda apresenta seus personagens derradeiramente se reconciliando com o passado, apontando, assim, o caminho para a cura individual e coletiva em sua narrativa. Sua obra pode ser considerada uma metaficção historiográfica, tal como é definida por Linda Hutcheon (1991), não apenas por sua investigação de fatos históricos, mas principalmente por um intenso caráter autorreflexivo, possibilitado, sobretudo, pela constituição de uma voz narrativa coletiva, um “nós”, que corresponde à comunidade negra sul-africana, instada a refletir sobre suas ações e inércias nesses pontos nevrálgicos da jornada coletiva rumo à libertação.

Uma outra característica fundamental desse reexame histórico metaficcional realizado por Mda surge na escolha de uma configuração espacial para o desenrolar dos eventos ficcionais. A história nacional não é analisada a partir de seu centro principal, de suas mais importantes cidades e agentes, mas sim tendo como foco uma pequena cidade da zona rural sul-africana, Excelsior, com seus extensos campos de girassóis e desconhecidos fazendeiros africanos e trabalhadores negros. Isso parece contribuir para a elaboração de uma visão mais heterogênea do discurso histórico, questionando a exclusividade de uma única verdade central, conformada pela grande narrativa oficial, e apresentando, em seu lugar, a possibilidade de outras verdades, mais periféricas, mas ainda assim importantes para a compreensão do processo de desenvolvimento do país.

Assemelhando-se à cidade colonial descrita por Frantz Fanon (1990), Excelsior também é dividida em compartimentos. De um lado, assomam as sólidas moradias dos patrões africanos, cópias das residências dos antigos colonizadores ingleses, embora caracterizadas por uma embaraçosa (e dispendiosa) deselegância:

A casa era uma cópia imperfeita de um chalé inglês. Mas era mais exuberante do que um chalé inglês. [...] Duas janelas salientes adornadas

com vitrais coloridos a cada lado da porta dupla de cor marrom, que também tinha vidros pintados. Colunas de cor roxa apoiando a arquitrave também roxa. Pilares cujos capitéis ficavam a meio caminho entre o estilo jônico e o coríntio. O telhado era verde. Era feito de folhas de metal corrugado ao invés de telhas. [...] Chaminés verdes e brancas de lados opostos, uma com uma cobertura e a outra com uma antena de TV atrelada a ela. A televisão tinha apenas alguns meses de vida na África do Sul. A casa, contudo, pertencia a um homem que não apenas tinha dinheiro para essas novidades como também estava determinado a lançar moda (MDA, 2007, p. 6-7, tradução nossa).

De outro lado, apresenta-se o bairro negro, Mahlatswetsa Location, composto de instáveis barracos de madeira, dos quais aquele em que Niki vai morar com seu marido Pule é um bom exemplo, com seu espaço interno reduzido e mobília improvisada (cujo mal gosto ironicamente se assemelha àquele encontrado nas casas dos mais abastados, como se a vulgaridade fosse uma característica comum entre as classes e etnias apartadas da cidade):

Pule estava sentado na cama, sem se mexer, encarando a porta. Como um gato selvagem aguardando para se lançar sobre a presa. Sua cabeça quase tocava o teto porque a cama havia sido erguida com latões de tinta cheios de terra para torná-la mais imponente do que realmente era. E para abrir espaço suficiente debaixo dela para duas malas cheias de roupas e lençóis. A cama dupla, com uma cabeceira encapada com pelúcia, dominava o cômodo, fazendo uma mesa verde dobrável e três cadeiras se apertarem num canto e um pequeno armário de madeira, com pratos, vasilhas e utensílios, se agachar no outro (MDA, 2007, p. 32, tradução nossa).

O bairro negro é entendido como um apêndice excrescente daquilo que é considerado a cidade propriamente dita, que é, na verdade, apenas o compartimento dos brancos africanos, no qual os negros só podem entrar a trabalho. De qualquer forma, essas duas locações principais serão perpassadas por diferentes tempos

no decorrer da narrativa. Alterações são introduzidas em ambas e a compartimentação, em certa medida, se enfraquece. Essa fusão entre espaço e tempo permite que as caracterizemos como cronotopos menores a compor o cronotopo maior representado pela cidade de Excelsior e, por extensão, por toda a África do Sul, do apartheid até a era democrática.

Contudo, esses talvez não sejam os únicos ou mesmo os mais importantes cronotopos da trama. Os eixos espacial e temporal também parecem se unir num nível mais textual. Isso ocorre porque Mda introduz, no início de cada capítulo do romance, a descrição de um quadro do padre Frans Claerhout, um famoso pintor de origem belga a viver e produzir sua arte na África do Sul. Essas descrições são feitas com sentenças curtas, frequentemente no tempo presente e com uma ênfase na cor ao invés de qualquer outro atributo. Uma cena supercolorida é apresentada, então, ao leitor, antes que os eventos ficcionais envolvendo Niki e/ou os outros personagens sejam narrados. Ainda que as figuras que povoam essas telas estejam congeladas num presente estático, sua vibração colorida sinaliza uma potencialidade de ação, o que, mais do que simples descrições, pode caracterizar esses fragmentos iniciais como verdadeiras narrativas pictóricas. Parecem realizar afinal uma espécie de transição entre espaços e tempos, funcionando como cronotopos diferenciados, verdadeiras fronteiras entre a atualidade da leitura e o passado dos eventos que estão sendo recontados. Como são a transposição, para a tessitura do romance, de pinturas que o leitor pode ver com seus próprios olhos, esses trechos interconectam o espaço da vida, o espaço pictórico com suas especificidades e o espaço da narrativa. Eles também deslizam entre o tempo do leitor e os tempos narrados, passado e presente da África do Sul.

Dessa forma, as pinturas de Claerhout servem como gatilhos que, uma vez acionados, dão início ao mundo ficcional encerrado pelos limites desse romance. Assim, não é à toa que ele é chamado de trindade na obra, por ser ao mesmo tempo padre, artista e homem. Mas também por ser uma entidade criadora, responsável

pela ignição que proporcionou a Mda a criação dessa metaficção historiográfica. E não é menos importante o fato de Mda parecer deslocar a autoria artística, de si mesmo para um colega artista<sup>2</sup>, numa espécie de homenagem<sup>3</sup>, que nos remete inclusive à tradição das artes visuais, em que diversos artistas se reuniam em ateliês para realizar, em conjunto, trabalhos que posteriormente receberiam apenas a assinatura de um mestre. Bem de acordo com as estratégias da metaficção historiográfica, esse procedimento enfatiza o caráter provisional do relato, enfraquecendo a noção de uma fonte única original e reforçando uma perspectiva mais plural e aberta.

A própria gênese também parece transformada. “No início era a imagem”, parece ser a ideia nova proposta. Uma imagem vista por Mda e seus conterrâneos que influenciou de alguma forma a sua criação, sendo traduzida por ele em palavras. Essa transformação da imagem numa narrativa pictórica a funcionar como fronteira entre espaços e tempos relaciona-se com a condição atual da literatura pós-colonial, que se volta principalmente para as produções de situações fronteiriças, sejam elas geográficas, sociais ou metafóricas. O objetivo deste artigo é analisar a relação entre essas narrativas pictóricas que surgem no limiar de cada episódio do romance e o deslizamento efetuado pelo todo da obra entre violência e reconciliação no contexto da África do Sul contemporânea. Para tanto, parece ser necessária inicialmente uma discussão a respeito da conceituação das fronteiras dentro dos estudos pós-coloniais.

## Fronteiras, travessias e pós-colonialidade

A metáfora da fronteira está imbricada na constelação metafórica da diáspora. Aquilo que as pessoas comuns normalmente tomam por diáspora origina-se da narrativa bíblica ou histórica tradicional, implicando a narração de um deslocamento forçado de um grande contingente de pessoas, movendo-se ao mesmo tempo. Essa imagem é, no entanto, um tipo possível de diáspora, embora

não o único. Ainda que a noção de diáspora invariavelmente remeta a um fluxo coletivo, não necessariamente as pessoas devem se mover num bloco compacto ou exclusivamente de forma involuntária. Sucessivos deslocamentos de membros de um grupo social ou étnico, realizados em diversos momentos históricos e por diferentes razões, constituem uma diáspora, reunindo em si também as jornadas individuais voluntárias, aparentemente desconectadas do grande fluxo, mas que, na realidade, ajudam a compô-lo.

Avtar Brah (1996) entende a diáspora da seguinte forma:

[n]o coração da noção de diáspora está a imagem de uma jornada. Porém, nem toda jornada pode ser entendida como diáspora. As diásporas não são o mesmo que viagens casuais. Elas também não se referem normativamente a estadas temporárias. De uma forma paradoxal, as jornadas diaspóricas são essencialmente a respeito de estabelecer-se, de fixar raízes em “alguma outra parte” (BRAH, 1996, p. 182, tradução nossa).

Nessa definição, estão presentes a ideia da jornada ou deslocamento, que deve pressupor a permanência num novo contexto, e o conceito de um “lar”. O lar tanto pode ser o local do qual se partiu quanto a locação onde outras raízes serão assentadas. Pode ser ainda que nenhuma dessas instâncias seja reconhecida como tal, uma vez que muitas vezes o que se tem na memória ou no campo imaginário da esperança como o lar não corresponde ao que se vivencia na realidade. Brah enfatiza mais a relação entre ambas do que a substituição de uma pela outra. Essa intersecção relacional é chamada por ela de espaço diaspórico, entendido como algo “habitado não apenas pelos que imigraram e seus descendentes, mas igualmente por aqueles que são construídos e representados como nativos” (BRAH, 1996, p. 181, tradução nossa).

Na verdade, o espaço diaspórico de Brah é constituído por uma confluência de narrativas, combinando as histórias da dispersão

com os relatos da permanência. É nesse sentido que uma multiplicidade de metáforas ou símbolos pode surgir dessas experiências diferenciadas que se interconectam na diáspora. O importante é buscar compreender suas significações, atentando para seus contextos específicos, mas também para as justaposições, intersecções e contrapontos possíveis com outros *loci* de enunciação ou focos de onde surgem as narrativas.

Roland Walter (2009) intensifica o dinamismo do espaço relacional diaspórico de Brah ao afirmar que:

[a]tualmente, com o aumento de culturas migratórias e hifenizadas, o conceito [de diáspora] significa menos um estado/vida entre lugares geográficos, conotando, de maneira mais abrangente (e talvez de forma menos concreta), um vaivém entre lugares, tempos, culturas e epistemes (WALTER, 2009, p. 43).

O “vaivém” de Walter, de alguma forma, enfraquece a oposição entre dispersão e permanência que ainda existia em Brah, tornando a relação entre elas bem mais fluida e provisional, o que condiz com os tempos em que vivemos. Ainda que Brah tenha se esforçado para enfatizar a relação entre esses polos e não exatamente a existência única de cada um deles, o simples delineamento dessa oposição parece mais próximo de uma época em que as possibilidades de mobilidade e trânsito não eram tão abundantes e facilitadas pelos desenvolvimentos tecnológicos e pela organização geopolítica do mundo globalizado. Na contemporaneidade, a intensificação do fluxo de deslocamentos pode tornar as raízes lançadas em qualquer parte menos profundas, e não é incomum que as pessoas fixem residência em diversos lugares durante suas vidas. O retorno aos locais de origem pode inclusive ocorrer inúmeras vezes, o que contribui para minar aquela nostalgia inerente às concepções mais tradicionais de diáspora.

No entanto, Walter nos alerta para o risco de privilegiarmos o deslocamento em detrimento da permanência ou continuidade,

que ainda continua sendo a escolha de muitas pessoas. Ele retoma o trabalho seminal de Paul Gilroy (2001), que estabelece a metáfora do Atlântico Negro para compreender a movimentação das populações negras entre os continentes banhados por esse oceano. Faz parte do Atlântico Negro de Gilroy a grande diáspora negra ocasionada pela escravidão, mas também todos os outros deslocamentos posteriores de povos negros em inúmeras direções, dentro desse contexto, por razões políticas, econômicas, sociais, pessoais, etc. Gilroy propõe a experiência da diáspora como “uma alternativa à metafísica da ‘raça’, da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo”, uma vez que ela “é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento” (GILROY, 2001, p. 18). Walter louva Gilroy por mudar a percepção paradigmática das culturas negras de *raça* para *diáspora*, ou seja, de uma relação fixa e supostamente essencial para um compartilhamento de experiências comuns em sucessivos deslocamentos, mas o critica por ainda insistir numa preferência de *rotas* sobre *raízes*, o que, segundo ele, conteria o risco de se incorrer num novo essencialismo.<sup>4</sup>

Para Walter, Stuart Hall apresentaria uma visão livre desse perigo ao propor a seguinte conceituação:

[...] a experiência da diáspora é definida, não por essência ou pureza, mas pelo reconhecimento de uma heterogeneidade e diversidade necessária; por uma concepção de ‘identidade’ que vive não apesar, mas com e através da diferença; por *hibridismo*. As identidades diaspóricas são aquelas que constantemente se produzem e reproduzem de novo por meio de transformação e diferença (HALL apud WALTER, 2009, p. 48).

Diferença e hibridismo são as palavras-chave no entendimento de Hall sobre a diáspora. Assim, não haveria sentido em se pensar em identidades diaspóricas essenciais ou excludentes. De forma semelhante, Walter percebe a diáspora negra como sendo

composta simultaneamente pelas histórias dos que permaneceram, dos que foram escravizados, dos que fugiram ou se rebelaram e também dos que colaboraram com o sistema opressivo. O entrecruzamento dessas experiências diferenciadas faz com que a configuração do Atlântico Negro seja marcada por uma constante negociação tensa entre elas, por um hibridismo, que impede que se forme qualquer imagem homogênea do fenômeno. Ao invés da predominância de uma dessas narrativas sobre as demais, o que é importante, segundo Walter, “no entendimento e na análise do holocausto do Atlântico Negro, é a inter-relação entre os seus elementos e as suas cores constituintes” (WALTER, 2009, p. 48).

A importância da diáspora para os estudos pós-coloniais se dá na pulverização que realiza na configuração dos territórios circunscritos por limites fixos. No seu início, a crítica pós-colonial se voltou para o exame das relações conflituosas entre metrópoles e colônias, o que equivale a dizer que manteve o foco nas interações entre dois tipos definidos de nações: as imperialistas e as colonizadas. As primeiras produções literárias a receber o nome de pós-coloniais foram aquelas que se originaram das lutas pela descolonização, cujo principal veículo ideológico de resistência foi o nacionalismo. Contudo, a partir da década de 1990, o surgimento das cartografias diaspóricas representou uma alteração radical de paradigma crítico. A diáspora transfere, como vimos, o foco de interesse, da nação, para bases transnacionais ou antinacionais, do território delimitado, para a desterritorialização, e, das existências únicas ou exclusivas, para a inter-relação entre diversos elementos díspares. Entendendo as diásporas sobretudo como espaços relacionais entre grupamentos humanos, a crítica pós-colonial passou a investigar as manifestações literárias dos oprimidos ou excluídos em seus diversos posicionamentos pelo globo e em suas interações e contrapontos com outros povos. Essa mudança de perspectiva fez com que ocorresse uma revitalização na crítica pós-colonial, que continuou sendo capaz de realizar análises efetivas mesmo depois de tanto tempo desde o período histórico das descolonizações.

Homi Bhabha (2001), ao refletir a respeito dos estudos literários na atualidade, afirma que:

O estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de ‘alteridade’. Talvez possamos agora sugerir que histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos – essas condições de fronteira e divisas – possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial. O centro de tal estudo não seria nem a ‘soberania’ de culturas nacionais nem o universalismo da cultura humana, mas um foco sobre aqueles “deslocamentos sociais e culturais anômalos” [...] (BHABHA, 2001, p. 33).

Bhabha entende a situação contemporânea/pós-colonial como a condição de se viver na esfera do “além”, numa espécie de fronteira deslizando entre algo que já ocorreu e algo que ainda não se deu, algo que ainda não está totalmente delineado. Para ele, o “pós” presente em termos como pós-modernidade, pós-colonialismo e pós-feminismo aponta invariavelmente para esse além, mas só poderá de fato se imbuir de sua energia revisionária e libertadora se ocupar o presente, transformando-o em uma vivência passível de transformação e de empoderamento de grupos historicamente oprimidos. Bhabha ainda ressalta que, na atualidade, as histórias que estão sendo trazidas para o primeiro plano, no palco das discussões internacionais, são as narrativas da migração, da diáspora, do exílio, das situações fronteiriças. Dessa forma, “a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além” (BHABHA, 2001, p. 24). Localizar-se na fronteira é, então, ocupar esse espaço liminar, intersticial, esse entre-lugar, esse terceiro espaço, dado pela tensão, pela negociação, pela tradução de valores entre um sistema familiar, conhecido, e um sistema ainda inexplorado, ainda não tateado. E é essa tradução difícil, constante, instável, tensa que cria o novo, a nova possibilidade, a nova condição.

Em contrapartida, Walter visualiza a fronteira como o espaço em que a diferença é vista paradoxalmente como separação ou como relação. Isso porque a fronteira, enquanto linha divisória de diferenciação espacial, temporal, política ou cultural, separa as identidades que estão do lado de cá daquelas que estão do lado de lá. Porém, na qualidade de um espaço compartilhado e atravessado, ela representa a possibilidade de se transgredir a separação, interconectando e colocando em negociação identidades diferenciadas. Em outras palavras, as fronteiras “constituem lugares tanto de poder do Estado repressivo e normalizador, quanto de transgressivas funções e práticas transnacionais e transculturais” (WALTER, 2009, p. 49).

De forma semelhante, Néstor García Canclini (2013) compreende as “*fronteiras* entre países e as grandes *ciudades* como contextos que condicionam os formatos, os estilos e as contradições específicos da hibridação” (CANCLINI, 2013, p. xxix, grifo no original). Nesse sentido, ele também vislumbra o potencial transgressivo da travessia das fronteiras, que se torna inclusive inevitável, uma vez que mesmo “[a]s fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas” (CANCLINI, 2013, p. xxix). O hibridismo ou hibridação, como prefere Canclini, é o resultado desses trânsitos, atravessamentos, negociações, permitindo a geração de estruturas, valores e práticas renovadas.

É essa noção da fronteira enquanto travessia que nos interessa particularmente aqui. As narrativas pictóricas presentes em *The Madonna of Excelsior* constituem fronteiras textuais e metafóricas que, ao serem atravessadas, emprestam novos sentidos às narrativas que surgem em seguida. Ignorar as potencialidades desses trânsitos talvez não comprometesse a compreensão do enredo, mas certamente tornaria a leitura do romance mais pobre. A partir da configuração dessas fronteiras de palavras e da experiência de se deslizar por elas até se atingir os eventos ali imbricados, Mda propõe ao leitor uma nova possibilidade de adentrar o universo ficcional. O leitor é levado a estabelecer relações entre as imagens e cores traduzidas em palavras

e as cenas que se desenrolam a partir delas. São algumas dessas relações que pretendemos discutir a seguir.

### Fronteiras pictóricas deslizantes

Para facilitar a análise, escolhemos alguns poucos trechos que parecem marcar momentos extremamente importantes no desenrolar da narrativa:

Um homem de calças azuis, blusa azul e boina vermelha está em pé sobre o telhado negro de uma casa retorcida numa noite azul. [...] Cabeças com olhos abertos aparecem no céu azul, branco e amarelo. Olhos branco-leitosos com pupilas negras como piche encaram o homem. Penetrando na casa com seu olhar maravilhado. [...]

Olhos brilhantes no céu veem tudo. Veem um bebê recém-nascido envolto em linho branco. Uma estrela de Belém intrusa se esgueirou por uma das janelas contorcidas e brilha sobre o corpo do bebê. Enche o quarto de uma luz amarela. Os humanos se ajoelham de cada lado do bebê adormecido, com as mãos reunidas em oração. Um deles é um homem de terno azul e boina azul. O outro é uma mulher num hábito azul de freira. A grande estrela de Belém se ergue acima do traseiro dela.

Não havia sido fácil para Niki, embora esse tivesse sido seu segundo parto. A bolsa havia rompido. As contrações haviam inundado seu corpo. [...] Deveria ter sido mais suave. Mas o bebê tinha outras ideias. Deu às parteiras as suas costas e permaneceu preso na passagem da vida (MDA, 2007, p. 57, tradução nossa).

O que há de comum entre a narrativa pictórica e a cena a seguir, envolvendo a protagonista Niki, é o tema de um nascimento. Na pintura, há o que parece ser a retomada do nascimento do Cristo ou de algum bebê de origem divina, já que a luz da estrela brilha sobre ele e os humanos se ajoelham ao seu lado. Na segunda cena, quem está nascendo é o segundo bebê de Niki, uma menina *coloured*, que,

no inglês sul-africano, indica uma criança miscigenada, um mestiço entre branco e negro. Seria essa criança, de alguma forma, também divina? Não exatamente, mas se pensarmos na gênese do universo ficcional que está sendo realizada, parece evidente que sua aproximação com a cena pictórica anterior sinaliza o papel importante que terá no desenvolvimento da trama. Ela própria parece ter um início incomum, nascendo de costas e ficando presa no canal vaginal. Nascimentos incomuns muitas vezes caracterizam as crianças especiais das narrativas mitológicas sobre a criação do mundo. Contudo, não é possível deixar de observar que o caráter incomum ou especial presente no seu nascimento tem a ver com um inegável sofrimento, com uma entrada dificultosa no mundo, ao contrário da figura na cena anterior, envolvida numa aura iluminada e pacífica.

Outra característica importante a conectar ambas as cenas é a questão da cor. Na pintura, praticamente todos os elementos recebem uma cor. E, na narrativa do romance, apenas a filha de Niki e outras pessoas como ela serão chamadas de *coloured*, num universo povoado praticamente apenas por brancos e negros. As cores da pintura parecem ser luminosas e radiantes, o que poderia indicar que assim também deveriam ser encaradas as pessoas às quais são atribuídas cores na África do Sul. Mas Niki dá à luz sua filha miscigenada em 1971, quando o regime do *apartheid* estava em vigor e as relações sexuais entre brancos e negros eram consideradas crime, com as crianças frutos dessas uniões sendo tomadas como provas da contravenção de seus pais. O bebê miscigenado de Niki recebe o nome de Popi, que significa “boneca” em sesotho, a língua de sua mãe. A razão do nome tem a ver com sua beleza diferenciada, associada de alguma forma à pele mais clara, uma vez que “as parteiras disseram que o bebê se parecia com uma boneca de porcelana” (MDA, 2007, p. 58, tradução nossa). Mas também aponta o seu status de “não pessoa” em sua sociedade, já que é negra demais para ser considerada africâner e branca demais para ser aceita como igual na comunidade negra. Bhabha descreve o *coloured* sul-africano

como um indivíduo que “representa um hibridismo, uma diferença ‘interior’, um sujeito que habita a borda de uma realidade ‘intervalar’” (BHABHA, 2001, p. 35). Nesse caso, Popi ocupa permanentemente a fronteira entre uma identidade e outra, incorporando em si mesma a condição do além mencionada pelo mesmo teórico.

O modo como Popi foi concebida representa o coroamento de uma série de relações violentas entre gêneros, classes e etnias na África do Sul. Não é uma concepção pelo amor, mas pela violência. Niki é introduzida nesse mundo por suas amigas Mmampe e Maria, que, talvez por dinheiro, “a conduziram de propósito até uma armadilha” (MDA, 2007, p. 17, tradução nossa). A armadilha se chamava Johannes Smit, que após lhe oferecer dinheiro, ao qual ela aceitou quase que automaticamente, “agarrou Niki pelo braço e a arrastou para o campo de girassóis” (MDA, 2007, p. 16, tradução nossa). Niki é instada por suas companheiras a se conformar com o estupro, em primeiro lugar, porque o fato de ter aceitado o dinheiro faria a polícia acreditar que a relação teria sido consentida, abrindo margem para que fosse acusada de violar o Ato de Imoralidade.<sup>5</sup> Em segundo lugar, porque Johannes seria incapaz de manter uma relação sexual até a penetração, o que tornaria as coisas inofensivas para ela. E Niki acaba fazendo o que lhe mandam, não porque concorde ou tenha algum interesse material, mas porque nada mais parece poder ser feito: “[a] cada ocasião, nos campos amarelos, ela apenas se deitava ali para se tornar um instrumento de masturbação. [...] Para a surpresa dele, um dia ele a penetrou, rompendo sua virgindade e fazendo-a sangrar” (MDA, 2007, p. 18-19, tradução nossa).

Nesse sinistro ritual de iniciação envolvendo Niki, podemos perceber a complexidade no delineamento dos papéis de vítimas e vilões existentes no romance. É claro que, para Johannes Smit, não parece haver nenhum tipo de redenção, mas ele não teria conseguido realizar seus intentos sem a valiosa ajuda de Maria e Mmampe. Porém, o conhecimento a respeito da dinâmica das relações sexuais com ele indica que ambas já estiveram na mesma posição que Niki. Nesse

caso, por que não é possível um elo de solidariedade entre elas e Niki, algo que poderia ter evitado que a última tivesse o mesmo destino das primeiras? A situação da própria Niki não é, sem dúvida, das mais fáceis, mas talvez ela pudesse seguir seus impulsos iniciais e se rebelar contra o que lhe estava acontecendo. Assim, de uma forma bastante corajosa, Mda, antes de lançar a totalidade da culpa sobre os africanos, examina a responsabilidade dos negros no que lhes sucedia. Uma estranha espécie de inércia parece pairar sobre a população de Mahlatswetsa Location, minando qualquer possibilidade de reação e bloqueando as consciências de classe, gênero e etnia.

Johannes Smit não será o pai da filha miscigenada de Niki. Ele apenas abre caminho para um outro homem que se considera o verdadeiro possuidor dos direitos sobre seu corpo, seu patrão na loja de carnes, Stephanus Cronje: “\_ Droga, Niki – ele disse freneticamente – é comigo que você deveria estar fazendo essas coisas, não com Johannes Smit” (MDA, 2007, p. 50, tradução nossa). Após o fracasso de seu casamento com Pule, Niki cede às investidas de Stephanus, mas apenas porque deseja vingar-se da esposa dele, Cornelia, que a havia humilhado, fazendo-a despir-se completamente na frente dos outros empregados do açougue para verificar se não estava portando um pedaço de carne roubada: “Ela não via um patrão ou amante. Ela via o marido de Madame Cornelia. [...] E ela o tinha inteiramente em seu poder” (MDA, 2007, p. 50, tradução nossa). Contudo, a “vingança” de Niki não passa de um expediente ingênuo. Não é possível para ela ter Stephanus realmente sob seu controle. Ainda que fossem consideradas ilegais, as relações sexuais entre brancos e negros, do modo como são retratadas no romance, não subvertem as relações de poder. Na verdade, esses relacionamentos desiguais entre africanos ricos e jovens negras pobres apenas mantêm o *status quo* na sociedade sul-africana durante o *apartheid*. Ainda que o leitor se solidarize com a situação de Niki, é impossível não perceber seu grau de responsabilidade em seu próprio enredamento.

O resultado é o nascimento de Popi e a prisão por transgredir o Ato de Imoralidade:

Aqueles eram dias em que os campos de girassóis haviam perdido seu amarelo e assumido um profundo tom marrom. Dias em que a paleta da trindade se tornara quente e sombria. Dominada por sienas e tons queimados.

Niki e Popi brincavam nos espaços abertos que a trindade criava para todos os que amavam os espaços abertos. Aqueles que apreciavam os grandes céus que se fundiam com a terra. Eliminando horizontes. Tornando impossível determinar em que ponto a terra terminava e o céu começava. Era uma visão arrebatadora. Popi, verdadeiramente colorida em vermelho e pedaços azuis, correndo por entre os girassóis marrons. As pétalas estavam murchas e haviam perdido a cor amarela. Popi, nua e desigualmente colorida. Ainda não madura o suficiente para engatinhar. Ainda não madura o suficiente para caminhar. Porém, brincando e correndo no campo marrom. Niki, nua e livre, correndo atrás dela. [...] Até que mulher e criança se fundiram no cinza escuro. E se tornaram unas com ele. Desaparecendo nas pinceladas da trindade e se tornando parte da compaixão que elas evocavam.

Ninguém jamais as encontraria.

O tilintar das chaves e o som metálico das vasilhas de mingau de milho sem açúcar sendo empurradas pelo chão de concreto as encontraram. E as arrancaram sob protestos das pinceladas. Elas não haviam submergido completamente. [...] Elas foram encontradas e trazidas de volta para o mundo de nervosismo e perplexidade. De mulheres maliciosas e bebês que não paravam de chorar.

Niki estava vivendo com eles na cela lotada (MDA, 2007, p. 69-70, tradução nossa).

Diferentemente do que acontecia no trecho anterior, aqui não parece haver a descrição de uma tela específica, mas antes de uma mudança mais sombria nas cores e tons empregados por Claerhout, talvez numa determinada fase de sua carreira, que, na narrativa, corresponde ao período de aprisionamento de Niki e outras mulheres negras com seus filhos, todas acusadas de manter

relacionamentos proibidos com homens brancos. Mda retoma, nesse ponto, um fato realmente ocorrido em Excelsior em 1971 que ficou famoso após ser divulgado pelos jornais do país: o julgamento de dezenove cidadãos, homens africanos e mulheres negras, pelo descumprimento da legislação em torno do comportamento sexual. Mas ele o reescreve, preenchendo-o com personagens e eventos fictícios. No romance, provavelmente em consonância com o que deve ter acontecido na realidade, apenas as mulheres são encarceradas. Os homens africanos respondem ao processo em liberdade.

Além de a alteração nas cores da pintura, de mais radiosas para mais sombrias, realizar a transição para um período ainda mais difícil na vida de Niki, uma outra fronteira parece ter sido atravessada nesse trecho. O espaço pictórico parece confluir com o espaço dos sonhos das personagens, no qual elas podem se movimentar livremente e até correr, ao contrário do confinamento a que estão condenadas na vida de vigília e para o qual são arrastadas de volta pelos barulhos metálicos da distribuição da refeição matinal na cadeia. Niki e Popi brincam pelos campos abertos criados pelas pinceladas de Claerhout numa espécie de prefiguração do que ocorrerá meses mais tarde, quando, sem conseguir trabalho nas casas das famílias, justamente por seu envolvimento no caso, Niki começa a posar para o padre em troca de dinheiro, juntamente com sua filha, servindo ambas de modelos para as madonas e crianças que ele pinta. Mda, então, estabelece uma intersecção entre suas personagens e a pessoa de carne e osso que é o padre e que ele transportou da realidade para as páginas de seu romance. A trindade assume, além da função de entidade insufladora do universo ficcional, o papel de salvador da vida de Niki e Popi, proporcionando a elas os meios necessários para sua subsistência num momento em que a mais ninguém interessava ajudá-las.

A perseguição contra os contraventores do Ato de Imoralidade torna-se uma febre no país:

Era a Época Dourada da Imoralidade no Estado Livre. A Imoralidade era um passatempo. Sempre havia sido popular, até mesmo antes que leis fossem promulgadas no Parlamento para contê-la. Tornou-se um passatempo no primeiro dia em que os navios dos exploradores lançaram âncora na Península do Cabo séculos atrás, e em que eles viram as partes amarelas dos corpos das mulheres khoikhoi. Mas o que nós estávamos vendo durante essa Época Dourada era como uma praga. Em várias remotas cidades do interior, magistrados africâneres estavam sentados em seus bancos, ouvindo os detalhes picantes e escondendo dolorosas ereções embaixo de suas túnicas magistras. Africâneres processando companheiros africâneres com zelo canibalístico. Africâneres enviando companheiros africâneres para cumprir sentenças de prisão. Tudo por causa de partes de corpos negros (MDA, 2007, p. 93-4, tradução nossa).

Assumindo um tom irônico, a voz narrativa que Mda elege para contar sua história emprega a palavra “Imoralidade” para se referir às relações sexuais entre brancos e negros, exatamente como os legisladores africâneres que as transformaram em crime. A ironia continua ao defini-la como um passatempo, existente desde o início da história da África do Sul, quando os primeiros europeus desembarcaram por ali e começaram a se relacionar com as mulheres locais. O questionamento levantado nesse trecho parece ser bem claro: sendo um costume sexual tão difundido e tão imbricado no passado do país, faz algum sentido considerá-lo imoral? Ou ainda, faz algum sentido considerar o sexo entre seres humanos imoral de qualquer forma?

A atribuição da cor amarela aos corpos das mulheres khoikhoi também parece se revestir de uma importante significação numa obra em que as cores desempenham um papel tão fundamental. Os khoikhoi foram nomeados pelos discursos colonialistas britânicos como *Bushmen*, homens da mata ou bosquímanos, sendo considerados pelos mesmos discursos um dos grupos mais “primitivos” entre os “primitivos”, em virtude de seu estilo de vida extremamente frugal, que aos europeus do período se afigurava

como um atraso cultural. Comparados a outros grupos africanos, os khoikhoi normalmente apresentam a pele mais clara, num tom amarelado. Porém, na narrativa de Mda, essa menção à cor de seus corpos não é apenas descritiva. Ela parece assinalar a diferença, a alteridade, considerada pelo discurso oficial sul-africano um atributo da inferiorização.

No século XIX, algumas mulheres khoikhoi foram levadas para a Europa e exibidas em exposições e feiras em razão de características anatômicas relacionadas à herança genética de seu grupo: a presença de culotes e quadris bastante salientes. Se esses traços físicos faziam com que parecessem anormais aos europeus vitorianos, a ponto de serem exibidas como animais, também é verdade que os mesmos atributos despertavam fascínio e desejo em seus observadores. Um eco dessa relação conflituosa aparece na reação dos magistrados africâneres descrita no trecho em questão, que, ao ouvir os relatos sobre as relações interétnicas que deveriam punir, mal conseguem disfarçar sua excitação.

Mda revela a hipocrisia que havia por trás do Ato de Imoralidade, demonstrando toda a dinâmica de seu mecanismo autoconsumidor. O “zelo canibalístico” que lançava africâneres ao enalço de outros africâneres não parecia ser, afinal, tão intenso, uma vez que desde o princípio o tratamento dispensado às mulheres negras acusadas de crime sexual era bem pior do que aquele oferecido aos seus amantes. De qualquer forma, era uma febre destinada a passar em breve, uma vez que um grupo privilegiado não seria capaz de trazer, por sua própria conta, a mais completa destruição sobre si mesmo, ainda mais em decorrência de atos que seus membros estavam acostumados a realizar.

Mas Mda também põe a descoberto a complacência da comunidade negra diante dos fatos. A inércia, como uma espécie de névoa compacta a cobrir a tudo e a todos, parece ter bloqueado o campo de visão das pessoas: “[e]sses pecados de nossas mães aconteceram diante de nossos olhos. Então, alguns de nós se

tornaram cegos. E permaneceram assim até os dias de hoje” (MDA, 2007, p. 74, tradução nossa). Mda retorna, nesse ponto, ao emprego da ironia, não só por designar o que estava ocorrendo como “pecado”, o que é ainda mais forte do que crime, mas também por circunscrever esse pecado apenas às mulheres negras, “nossas mães”, o que correspondia à visão do senso comum africâner da época, que as acusava de seduzir os homens e os induzir ao crime/pecado. Assim, ele demonstra que a cegueira coletiva, além de parecer ter sido uma escolha diante da extrema dificuldade de se poder alterar as coisas, na verdade, implica também uma adoção do ponto de vista alheio, uma visão negativa e redutora em relação ao próprio grupo.

De qualquer forma, como as mulheres de Excelsior aceitam não apresentar evidências contra seus parceiros, elas são liberadas da cadeia, e Niki pode finalmente voltar para casa. A partir daí, o papel de protagonista é transferido gradativamente para Popi, e nós somos capazes de acompanhar o desenvolvimento da menina em diversos momentos:

Quem é essa menininha em pé diante de um céu polvilhado de azul com flores cor-de-rosa como estrelas? Um céu grande e um cosmo rosa embaixo de seus pés descalços como se fossem papel de parede. Quem é essa menininha numa bata branca como a neve de mangas compridas? Cobrindo suas pernas até seus calcanhares. [...] Quem é essa menininha com cachos compridos e grandes olhos brilhantes e lábios finos? Cabelo pintado de preto. Raízes mostrando que sua cor natural é castanho claro. Quase loiro. [...]

A menininha era Popi, na última vez que ela se sentou para posar para a trindade. Ficou de pé para posar para a trindade, para ser exato. Adeus, dinheiro ganho com esse trabalho. Ela não era de fato uma menininha, embora parecesse uma. Tinha quatorze anos. E odiava o espelho. Ele expunha para ela mesma quem na realidade era. Uma menina *boesman*. Uma menina *botnot*. *Mornv towel*! Sua bosquímana! Ou, quando os bons vizinhos queriam ser educados, uma menina *coloured* (MDA, 2007, p. 113, tradução nossa, grifos nossos).

Nesse trecho, mais uma vez temos uma variação na configuração das narrativas pictóricas. Popi está plenamente transformada numa das figuras que povoam o universo das telas de Claerhout, mas ela não parece estar representando uma criança divina em alguma manjedoura. Ao contrário, representa a si mesma, com suas próprias cores e características. Isso se coaduna com o aumento de importância que passará a ter a partir de então. Dessa forma, a fronteira deslizante caracterizada pela narrativa pictórica no início do fragmento nos prepara para a passagem do foco principal de Niki para sua filha. O excerto também chama a atenção para as características físicas da garota.

Um dos grandes problemas de Popi é que ela não aceita sua aparência miscigenada: seus olhos azulados, seus cabelos longos e castanhos, sua pele dourada. E parece ter razões para isso, uma vez que, durante toda a infância, tem que aguentar uma série de ataques: [q]uando as outras crianças a viam na rua, elas gritavam: “*Boesman! Boesman!*”. E, então, corriam, dando risadas” (MDA, 2007, p. 110, tradução nossa, grifos nossos). *Boesman* é a palavra africâner para bosquímano. Popi é chamada assim não apenas por ter a pele mais clara, como as pessoas desse grupo. Se a questão fosse apenas essa, não haveria motivo para as crianças rirem e para ela se ofender. Na verdade, está implícito nessas “ofensas” que a comunidade negra adotava a mesma visão dos colonialistas brancos a respeito dos khoikhoi, considerando-os também como atrasados e inferiores. Além de não apresentarem solidariedade em relação a esse grupo irmão, os moradores de Mahlatswetsa Location também não conseguem se solidarizar com Popi. Ela é tão oprimida pelos africâneres quanto eles, mas seus conterrâneos a veem a partir da perspectiva com que também são vistos por seus opressores.

Aos quatorze anos, esse é um momento de passagem para Popi, não apenas porque vai assumindo aos poucos o centro dos acontecimentos, mas também porque é a fase em que entra na puberdade, o que, para ela, além de tornar-se uma mulher, também significa ver pelos começarem a crescer em suas pernas. E isso é

mais um sinal da sua diferença: “[o]utras meninas negras da sua idade não tinham pelos nas pernas” (MDA, 2007, p. 118, tradução nossa). A não aceitação da herança genética miscigenada também se reflete no fato de Popi não saber o que fazer com os pelos: “[e]la apenas deixou estar. [...] Popi temia que, se raspasse as pernas alguma vez, elas se tornariam ainda mais peludas” (MDA, 2007, p. 119, tradução nossa).

O desenvolvimento de Popi, de uma menina insegura que só se esconde para alguém que vai assumir um papel ativo em sua comunidade, assemelha-se à trajetória da população negra da África do Sul, que vai reagindo cada vez mais às agressões até conquistar o fim do regime que a oprime. Viliki, o irmão mais velho de Popi, filho de Niki com seu marido Pule, é o primeiro a ingressar no Movimento Negro: “[e]le havia se unido aos guerrilheiros, aqueles que estavam lutando para liberar a África do Sul da opressão dos bôeres” (MDA, 2007, p. 125, tradução nossa). Após ser ferida pela polícia durante uma manifestação em 1993, da qual não estava participando, Popi decide ter uma participação mais intensa no Movimento, o que vai culminar com ambos os irmãos sendo eleitos como representantes da cidade quando o *apartheid* termina: “[p]ela primeira vez na história de Excelsior, o conselho da cidade tinha membros negros. E eles eram maioria” (MDA, 2007, p. 164, tradução nossa). Assim, os habitantes de Mahlatswetsa Location abandonam a inércia que os consumia.

Um dos primeiros atos de Popi como conselheira municipal é propor a adoção de uma outra língua para os trabalhos do conselho, realizados ainda em africâner: o inglês. “\_ Ninguém fala inglês em Excelsior [...]. \_ Bem, então, teremos que aprendê-lo – disse Popi, com finalidade” (MDA, 2007, p. 178-179, tradução nossa). A viajante da fronteira, a verdadeira *in-between* que é Popi propõe, assim, uma língua de negociação no conselho, onde agora todos têm que ter uma voz. Continuar a empregar o africâner ou simplesmente substituí-lo por sesotho ou alguma outra língua africana correria o risco de alimentar possíveis radicalismos ou unilateralidades. O inglês,

sendo a língua do grupo que dominou tanto bôeres quanto africanos, ainda assim tem um status de língua neutra nesse contexto porque é um estranho para ambos os grupos em *Excelsior*. Com a sua aprendizagem, eles serão capazes de atravessar suas diferenças rumo à reconciliação necessária, mesmo que seja através de uma negociação constante e difícil. No caso de Popi, sua cura individual se dá pela reconciliação com suas origens e com a aceitação de sua aparência: “[u]ltimamente Popi passava todas as manhãs olhando para si mesma no espelho, admirando seus olhos azuis e escovando seu longo cabelo marrom dourado” (MDA, 2007, p. 266, tradução nossa). Mesmo os pelos não são mais problema: “[e]la não era nenhuma boneca Barbie: não iria raspar as pernas peludas. Seus braços peludos. Mesmo as axilas. Ela se regozijava com seus cabelos e pelos” (MDA, 2007, p. 266, tradução nossa). Assim, o romance de Mda realiza a travessia da violência, do trauma e da mágoa para um momento em que as diferenças podem ser finalmente respeitadas e admiradas.

### Considerações finais

Qual é a importância da fronteira para o entendimento de uma obra que se volta para um enclave rural num país africano como a África do Sul? Muitos poderiam objetar contra essa possível significância, afirmando que Mda não está afinal representando os africanos que vivem na diáspora, fora de seus países de origem, como fazem outros escritores pós-coloniais. Os personagens de *The Madonna of Excelsior* não realizam grandes deslocamentos físicos e não chegam nem mesmo a mudar de cidade. No entanto, a fronteira que vivenciam inicialmente se refere às separações entre brancos e negros impetradas pelo *apartheid*. É uma fronteira racial, social, política, jurídica e até mesmo sexual, delimitada pela força e pela violência. Talvez o mais irônico é que o atravessamento dessa fronteira se dá a princípio pela própria violência, como é o caso do

nascimento das pessoas *coloured*, surgidas no romance como resultado de relações desiguais, e também das ações de guerrilha do Movimento Negro. De qualquer forma, essa fronteira vai sendo minada gradativamente durante a narrativa, não de forma pacífica ou tranquila, mas sempre através de uma dura luta de interesses.

A fronteira pictórica existente no nível textual da tessitura do romance nada mais é do que uma metáfora desse atravessamento. Afinal, ela é também uma fronteira de cor ou de cores. A diferença é que, desde o princípio, ela não se estabelece como separação propriamente dita, mas como relação, interconectando espaços e tempos, imagens e significados. A sua simples existência torna mais esperançosa a vivência das personagens, mesmo nos momentos mais difíceis do enredo, estabelecendo uma relação heterotópica com o espaço opressivo de suas vidas. O mundo das telas de Claerhout é sempre mais aberto, povoado de grandes céus e grandes campos de cor, onde personagens transformadas em figuras podem correr livremente, mesmo na fase mais sombria. Assim, o trabalho de cura coletiva e individual é iniciado pelas obras da trindade, reinterpretadas e traduzidas por Mda para o seu universo ficcional, e finalizado com a maior conscientização que as personagens vão adquirindo.

## Referências

- BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- BRAH, A. **Cartographies of diaspora**. London; New York: Routledge, 1996.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- FANON, F. **The wretched of the earth**. London: Penguin Books, 1990.
- GILROY, P. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro:

Universidade Cândido Mendes, 2001.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

MDA, Z. **The Madonna of Excelsior.** Cape Town: Oxford University Press, 2007.

WALTER, R. **Afro-América: diálogos literários na diáspora negra das Américas.** Recife: Bagaço, 2009.

## Notas

<sup>2</sup> O próprio Mda, além de escritor, é também artista plástico.

<sup>3</sup> A ideia de homenagem é corroborada pela própria dedicatória do romance, feita para Claerhout: “Em 10 de maio de 2000, juntamente com uma facção das minhas filhas, visitei o Padre Frans Claerhout em seu estúdio em Tweespruit, no Estado Livre. Sempre quis conhecê-lo. Ele havia sido o mentor de alguns artistas amigos meus, de James Dorothy, em particular. Claerhout me presenteou com um livro sobre sua obra escrito por Dirk and Dominique Schwager. Mas primeiro ele pintou um pássaro dourado na contracapa preta e assinou seu nome. Dedico este romance ao pássaro” (MDA, 2007, dedicatória, tradução nossa).

<sup>4</sup> Gilroy brinca com a semelhança de som entre as palavras do inglês, *routes* (rotas) e *roots* (raízes), privilegiando as primeiras em detrimento das segundas, principalmente ao eleger “a imagem de navios em movimento pelos espaços entre Europa, América, África e o Caribe como um símbolo organizador central para este empreendimento [de estabelecer a metáfora do Atlântico Negro] e como [seu] ponto de partida” (GILROY, 2001, p. 38).

<sup>5</sup> Era chamada dessa forma a legislação em torno da proibição das relações sexuais entre brancos e negros.