



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**O RESGATE MEMORIAL EM *UM DEFEITO DE COR* DE ANA MARIA  
GONÇALVES: TRAVESSIAS E DESLOCAMENTOS DA AFRODIÁSPORA**

**VICTORIA MAYARA DA ROSA**

Foz do Iguaçu  
2025



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**O RESGATE MEMORIAL EM *UM DEFEITO DE COR* DE ANA MARIA  
GONÇALVES: TRAVESSIAS E DESLOCAMENTOS DA AFRODIÁSPORA**

**VICTORIA MAYARA DA ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Débora Cota

Foz do Iguaçu  
2025

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - CENTRAL

R788

Rosa, Victoria Mayara da.

O resgate memorial em um Defeito de cor de Ana Maria Gonçalves: travessias e deslocamentos da Afrodíaspóra / Victoria Mayara da Rosa. - Foz do Iguaçu, 2025.

123 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2025.

Orientadora: Débora Cota.

1. Amefricanidade. 2. Afrodíaspóra. 3. Afrografia. 4. Memória coletiva. 5. Literatura. I. Cota, Débora. II. Título.

CDU 82.091(8/6)

VICTORIA MAYARA DA ROSA

**O RESGATE MEMORIAL EM *UM DEFEITO DE COR* DE ANA MARIA  
GONÇALVES: TRAVESSIAS E DESLOCAMENTOS DA AFRODIÁSPORA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Débora Cota  
UNILA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Keli Cristina Pacheco  
(UEPG)

---

Prof. Dr. Evander Ruthieri  
(UNILA)

Foz do Iguaçu, 18 de fevereiro de 2025

## AGRADECIMENTOS

Realizar um mestrado em Literatura sempre foi um sonho, mas, confesso, houve momentos em que duvidei da minha própria capacidade. Assim como o relato de uma aluna de Bell Hooks no livro *Erguer a Voz*, muitas vezes me senti com medo: medo de não ser compreendida, de não ser respeitada ou até mesmo de ser desmerecida. Expressar minhas opiniões nem sempre me trouxe alívio; pelo contrário, frequentemente me gerou o temor constante do julgamento.

Finalmente, compreendi que existem mecanismos opressivos de censura que nos colocam repetidamente em posições de invisibilidade e silenciamento. No entanto, aprendi que não devo me calar. Afinal, como Bell Hooks escreve em *Erguer a Voz* (2019):

A luta para acabar com a dominação, a luta individual para se opor à colonização, deslocar-se de objeto para sujeito, expressa-se no esforço de estabelecer uma voz libertadora - aquela maneira de falar que não é mais determinada por sua posição como objeto, como ser oprimido, mas caracterizada pela oposição, pela resistência. Ela demanda que paradigmas mudem - que aprendamos a falar e também a escutar, para ouvir de uma nova maneira. (Bell Hooks, 2019, p. 50)

Essas palavras ressoam profundamente em mim. Elas me ajudaram a entender que a voz que liberta inevitavelmente provoca confronto, desconforto e incômodo, e que resistir a essas opressões é essencial. Seria ingênuo da minha parte ignorar a importância de apresentar uma resistência ativa, por um desejo tolo de aprovação. Escolho, então, transformar o medo em força. Continuo caminhando com coragem, utilizando minha voz como um instrumento de resistência e transformação, como forma de honrar não apenas minhas próprias batalhas, mas também aquelas que vêm de gerações antes de mim.

Diversas pessoas me apoiaram nesse caminho, afinal uma dissertação não se constrói sozinha. A começar pelo amparo de minha mãe, Marli Geraldo, meu coração fora do peito. Este trabalho não seria possível sem seu amor inabalável e sua insistência incansável em me mostrar que a educação é, acima de tudo, uma prática libertadora. Desde cedo, você me ensinou que o conhecimento é uma ferramenta de resistência, capaz de abrir caminhos onde antes só havia barreiras. A cada passo que dou, reconheço as renúncias que você fez para que eu pudesse ocupar o lugar que ocupo hoje. Você renunciou a sonhos, enfrentou desafios e resistiu bravamente às injustiças deste mundo, tudo para garantir que eu tivesse oportunidades que muitas vezes lhe foram negadas. Sua luta é a base do meu caminho, e sua força me inspira todos os dias a seguir em frente. Obrigada por acreditar em mim quando eu mesma duvidei, por me incentivar nos momentos de dificuldade e por nunca permitir que eu desistisse. Obrigada por ser minha força, motivação e apoio nessa jornada chamada vida.

Um agradecimento especial à minha orientadora, professora Débora Cota, pelo incentivo, pelos diálogos enriquecedores e pelos ensinamentos que ampliaram meus

horizontes. Obrigada por sua dedicação à nossa pesquisa. Em muitos momentos, em nossas reuniões, lembrei-me das palavras de Bell Hooks em *Ensinando a Transgredir*, especialmente quando ela descreve a sala de aula como "um local de liberdade". Sob sua orientação, tive a oportunidade de vivenciar essa liberdade – a liberdade de questionar, criar, aprender e me transformar. Você me mostrou que a educação não é apenas a transmissão de conhecimento, mas um ato de coragem. Com você compreendi que o aprendizado pode e deve ser um espaço onde nossas vozes ganham força e nossas experiências, antes silenciadas, encontram valor e significado. Assim como Hooks nos convida a enxergar a educação como prática de liberdade, você me inspirou a compreender o aprendizado como um caminho para a emancipação e a justiça, tanto na vida acadêmica quanto além dela. Obrigada por acreditar em mim mesmo nos momentos de incerteza, por me encorajar a transgredir limites e por me mostrar que o conhecimento é uma jornada que pode ser ao mesmo tempo desafiadora e profundamente libertadora. Carrego comigo os aprendizados que construímos juntas, com o compromisso de continuar criando espaços onde a educação permaneça sendo um ato de transformação e resistência.

Agradeço ao Ackson Polo, meu companheiro de vida, por trilhar este caminho ao meu lado e por aceitar me acompanhar nas mais instigantes investigações literárias. Sou profundamente grata pelas horas dedicadas a ouvir minhas reflexões sobre literatura, minhas inquietações relacionadas à pesquisa e até minhas obsessões por temas aleatórios que surgiram durante as aulas. Obrigada por estar ao meu lado em todos os momentos, me acolhendo nos dias difíceis e celebrando cada pequena vitória como se fosse sua. Obrigada por ser meu suporte constante e por oferecer seu apoio incondicional ao longo dessa caminhada que compartilhamos.

Agradeço profundamente aos amigos que fiz ao longo desta jornada, pessoas que se tornaram essenciais em minha trajetória e que enriqueceram ainda mais o meu caminho. Angélica, Maria, Violeta, Sara, Jeferson, Melissa e Anyie, cada um de vocês ocupa um lugar especial no meu coração, e sou imensamente grata por tê-los encontrado. Vocês fizeram da universidade um espaço de trocas ricas, reflexões profundas e risadas necessárias. Sem vocês, essa caminhada não teria sido a mesma. A amizade de vocês provou que a academia pode (e deve) ser um espaço de afeto e companheirismo, onde crescemos juntos e celebramos uns aos outros. Sou grata por cada momento vivido ao lado de vocês e por cada passo que demos juntos. Amigos como vocês são para sempre, e tenho a certeza de que as nossas histórias continuarão se entrelaçando, independentemente do caminho que cada um seguir.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da UNILA pela atenção, pronta disposição e cuidado dedicados durante todo o período do mestrado. Foi um privilégio integrar um espaço acadêmico tão diverso e acolhedor, onde as trocas de saberes e experiências foram fundamentais para minha formação. Sou igualmente grata ao CNPq pelo financiamento que tornou possível essa pesquisa. Em um país onde a produção científica ainda enfrenta inúmeros desafios, o apoio a pesquisadores é um compromisso fundamental com a educação e com o futuro. Essa bolsa representou mais do que um incentivo financeiro; foi um investimento na

memória, na resistência e na produção de conhecimento

A UNILA, enquanto universidade pública e gratuita, ocupa um lugar especial em meu coração. Orgulho-me profundamente de carregar seu nome, símbolo de resistência, inclusão e excelência acadêmica. Foi neste espaço que tantas portas se abriram para mim, e foi aqui que pude vivenciar o verdadeiro sentido de uma educação transformadora e comprometida com a diversidade cultural e o fortalecimento das vozes latino-americanas.

Aos professores do PPGLC, minha mais profunda gratidão por todo o conhecimento, dedicação e inspiração ao longo desta jornada acadêmica. Vocês me desafiaram a pensar para além do óbvio, a questionar narrativas estabelecidas e a entender a literatura como um campo de disputa política e histórica. A cada aula, vocês ampliaram minha visão de mundo e reafirmaram minha escolha pela pesquisa. Foi um privilégio aprender com profissionais tão comprometidos e apaixonados pela educação e pela literatura.

Gostaria de expressar também um agradecimento especial aos professores que gentilmente aceitaram fazer parte da banca de avaliação desta dissertação: Keli Pacheco e Evander Ruthieri. Sou imensamente grata pela leitura atenta, pelas reflexões enriquecedoras, pelas perguntas instigantes e pelas contribuições valiosas que vocês trouxeram para esta pesquisa. O rigor e a generosidade com que vocês analisaram meu trabalho foram fundamentais para seu aprimoramento e para que eu pudesse enxergar novas possibilidades dentro do tema.

Por fim, dedico este trabalho a todas as vozes silenciadas, aos nomes apagados da história, a todos aqueles cujas histórias não tiveram a chance de ser contadas, mas que, através deste trabalho, encontram um espaço para continuar ecoando. Que este seja um gesto de resistência e de memória, para que suas vidas e legados permaneçam vivos na consciência coletiva das gerações futuras. Que sua presença, embora muitas vezes esquecida, nunca seja completamente apagada, e que, ao contrário, se perpetue na luta e no aprendizado de todos nós.

*A terra é circular, o sol é um disco  
Onde está a dialética?  
No mar Atlântico, mãe  
Como eles puderam partir daqui para o mundo desconhecido?  
Aí eu chorei de amor pelos navegadores, meus pares  
Chorei por tê-los odiado, chorei por ainda ter mágoa desta história  
Mas, chorei fundamentalmente diante da poesia do encontro do Tejo com o  
Atlântico  
Da poesia da partida para a conquista  
Eles o fizeram por medo também  
E talvez tenham chorado diante de todas as belezas além do mar Atlântico  
Ó paz infinita poder fazer elos de ligação numa história fragmentada  
A África é América e novamente Europa e África  
Angolas, Jagas e os povos de Benim de onde vem minha mãe  
Eu sou Atlântica  
Ôrí - Beatriz Nascimento (1989)*

## RESUMO

Esta investigação tem como horizonte interpretativo a obra literária *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Neste romance, Gonçalves oferece uma análise profunda da história da escravidão nas Américas e das resistências dos sujeitos afrodiaspóricos ao sistema escravista. A obra, narrada a partir da perspectiva de Kehinde, uma mulher africana escravizada, reconstrói memórias silenciadas da diáspora negra, abordando temas como o sequestro de africanos, a travessia transatlântica, a escravidão no Brasil, as revoltas e o cotidiano de negros no Brasil. Esse relato ressignifica o passado ao unir história, memória e ficção, configurando um contradiscurso que desafia a historiografia oficial. Nesse sentido, esta dissertação propõe analisar o romance em diálogo com os conceitos de Amefricanidade (1988), Afrografias (1997) e diáspora no Atlântico Negro (1993), desenvolvidos por Lélia Gonzalez, Leda Maria Martins e Paul Gilroy. O estudo desses conceitos em diálogo com o romance nos permite perceber que a obra reafirma a centralidade da amefricanidade na cultura brasileira e celebra as interseções culturais e históricas do Atlântico negro, configurando-se como um espaço literário de resistência e pertencimento.

**Palavras-chave:** Amefricanidade, afrodiáspora, afrografia, memória, literatura.

## RESUMEN

Esta investigación tiene como horizonte interpretativo la obra literaria *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. En esta novela, Gonçalves ofrece un análisis en profundidad de la historia de la esclavitud en las Américas y la resistencia de los sujetos afrodiaspóricos al sistema esclavista. La obra, narrada desde la perspectiva de Kehinde, una mujer africana esclavizada, reconstruye memorias silenciadas de la diáspora negra, abordando temas como el secuestro de africanos, la travesía transatlántica, la esclavitud en Brasil, las revueltas y la vida cotidiana de los negros en Brasil. Este relato redefine el pasado uniendo historia, memoria y ficción, configurando un contradiscurso que desafía la historiografía oficial. En este sentido, esta tesis se propone analizar la novela en diálogo con los conceptos de Amefricanidad (1988), Afrografias (1997) y diáspora en el Atlántico Negro (1993), desarrollados por Lélia Gonzalez, Leda Maria Martins y Paul Gilroy. El estudio de estos conceptos en diálogo con la novela permite percibir que la obra reafirma la centralidad de la amefricanidad en la cultura brasileña y celebra las intersecciones culturales e históricas del Atlántico negro, configurándose como un espacio literario de resistencia y pertenencia.

**Palabras clave:** Amefricanidad, afrodiáspora, afrografía, memoria, literatura.

## ABSTRACT

This research has as its interpretative horizon the literary work *Um defeito de cor* (2006), by Ana Maria Gonçalves. In this novel, Gonçalves offers an in-depth analysis of the history of slavery in the Americas and the resistance of Afrodiasporic subjects to the slave system. The work, narrated from the perspective of Kehinde, an enslaved African woman, reconstructs silenced memories of the black diaspora, addressing themes such as the kidnapping of Africans, the transatlantic crossing, slavery in Brazil,

the revolts and the daily life of black people in Brazil. This account resignifies the past by uniting history, memory and fiction, configuring a counter-discourse that challenges official historiography. In this sense, this dissertation proposes to analyze the novel in dialogue with the concepts of Amefricanidade (1988), Afrografias (1997) and diaspora in the Black Atlantic (1993), developed by Lélia Gonzalez, Leda Maria Martins and Paul Gilroy. The study of these concepts in dialogue with the book allows us to perceive that the work reaffirms the centrality of Amefricanidade in Brazilian culture and celebrates the cultural and historical intersections of the Black Atlantic, configuring itself as a literary space of resistance and belonging.

**Keywords:** Amefricanidade, Afrodiaspora, Afrografia, memory, literature.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1. PRIMEIRO CAPÍTULO: MEMÓRIA E HISTÓRIA .....	16
1.1 Vida e Obra de Ana Maria Gonçalves.....	16
1.2 Tecendo memórias: a trajetória de Kehinde .....	21
1.3 A escolha do gênero romance: narrativa contemporânea sobre a escravidão	34
1.4 A busca por rastros memoriais na literatura afrobrasileira contemporânea .....	41
1.5 O perigo de uma história única: lendo a história a contrapelo .....	45
2. SEGUNDO CAPÍTULO: TRÂNSITOS E TRAVESSIAS .....	58
2.1 Afrodiáspora, Afrografia e Amefricanidade: narrativa transnacional .....	58
2.2 Deslocamentos e travessias de Kehinde .....	68
2.3 Poéticas da ancestralidade no tempo espiralar .....	75
2.4 Afrografias e Encruzilhadas em Um defeito de cor .....	84
2.5 Pretuguês: translinguismo no romance.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	105
REFERÊNCIAS.....	112
ANEXO A – CARTA DE LUIZ GAMA A LÚCIO DE MENDONÇA .....	115
ANEXO B – POEMA MINHA MÃE DE LUIZ GAMA .....	120
ANEXO C – SAMBA-ENREDO “UM DEFEITO DE COR”, DO G.R.E.S PORTELA (RJ) 2024 .....	121

## INTRODUÇÃO

Em *Um defeito de cor* (2006), Ana Maria Gonçalves oferece uma análise abrangente da história da escravidão nas Américas, assim como das maneiras pelas quais os sujeitos afrodiaspóricos resistiram à opressão do sistema escravocrata que impactou os corpos negros. Esta obra, como um documento literário, reconstrói um passado inscrito nos corpos-memória e nos processos diaspóricos de Kehinde, a personagem principal da obra, contribuindo para um imaginário poderoso do presente das mulheres negras.

A narrativa do romance retrança, a partir da história de Kehinde, uma importante parcela da história dos negros no Brasil: o sequestro de africanos, a travessia transatlântica, a chegada ao Brasil e a venda de escravizados nos mercados, bem como as violências cometidas contra os cativos, as fugas, as rebeliões e revoltas, o cotidiano na casa grande e nas senzalas e a realidade dos negros libertos. Além disso, o romance apresenta as diversas relações transnacionais sul-sul que tornaram a cultura brasileira uma cultura afrodiaspórica.

Através de memórias fragmentadas, ficção, oralidade e dados históricos, a autora realiza uma intensa pesquisa para reconstruir a história de Luísa Mahin e a Revolução dos Malês na Bahia. Na narrativa temos a recuperação de vestígios, rastros memoriais conservados pela tradição oral e recuperados pelos testemunhos presentes na memória coletiva de várias gerações.

Ao analisar o romance, Zilá Bernd (2012) afirma: “É desde uma experiência humana, do olhar de uma escravizada e não de vencedor, que a escritora mineira traz à tona o complexo e multiforme painel do século XIX no Brasil, onde o regime escravista se manteve até 1888” (Bernd, 2012, p. 38). Ao mesclar história, memória e ficção a autora produz uma narrativa memorialística em que se destaca um contradiscurso, que se opõe a historiografia oficial.

O relato ditado de Kehinde representa a oralidade, essencial na cultura africana, que segundo Leda Martins (2021) é índice de sabedoria. Dessa forma, o romance recria histórias, resgatando ou restaurando a memória coletiva, que parte da oralidade. O romance é, portanto, um testemunho que mesmo tecido tal ficção alia o social e o político, uma vez que pensa na formação da nação através de vozes apagadas do cenário historiográfico.

Nesse sentido, essa dissertação tem como objetivo, analisar a relação entre memória, história, ficção e os trânsitos e travessias presentes no romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Essa pesquisa também visa aprofundar o entendimento diante das múltiplas camadas narrativas e históricas da obra, e por esse motivo o trabalho foi dividido em dois capítulos, abrangendo onze partes, que dialogam com conceitos fundamentais da crítica literária, da historiografia e das teorias culturais afrodiaspóricas.

Primeiro capítulo: História e Memória no Romance: A primeira parte deste capítulo, intitulada “Vida e obra de Ana Maria Gonçalves”, traça a trajetória da autora, situando sua produção literária no contexto contemporâneo e destacando o processo de criação de *Um defeito de cor*. São apresentados aspectos de sua vida e obra que ajudam a compreender como sua experiência pessoal e o contexto cultural influenciaram o romance.

Na segunda parte, intitulada “Tecendo memórias: a trajetória de Kehinde”, é feita uma descrição da história do romance, com foco na trajetória da protagonista, Kehinde. A análise aborda como a memória e a ficção são utilizadas como estratégia narrativas para reconstruir histórias silenciadas da diáspora africana, colocando a voz de uma mulher negra no centro do relato histórico.

Na terceira parte, intitulada “A escolha do gênero romance: narrativa contemporânea sobre a escravidão”, é discutida a escolha de Ana Maria Gonçalves pelo gênero romance como forma de reivindicar voz e espaço na literatura brasileira. A narrativa resgata memórias afro-diaspóricas e revisita o passado escravocrata sob uma perspectiva crítica, desafiando os discursos hegemônicos. Essa parte traz contribuições teóricas de autores como Toni Morrison (2019) e Edward Said (2005-2011) para abordar questões como a “outrometização” e o controle do discurso colonial, destacando a resistência de autores contemporâneos em descolonizar narrativas e abrir caminho para vozes historicamente silenciadas.

A quarta parte, intitulada “A busca pelos rastros memoriais na literatura afrobrasileira contemporânea”, apresenta *Um defeito de cor* como uma obra que resgata memórias subterrâneas e reivindica espaço na historiografia brasileira, contribuindo para a construção de uma memória coletiva afro-diaspórica. Sob as perspectivas teóricas de Michael Pollak (1992) e Zilá Bernd (2012-2013), o capítulo analisa como o romance explora a reconstrução de histórias silenciadas, reafirmando

a importância da memória como elemento de resistência e reparação histórica.

A quinta parte, intitulada “O perigo de uma história única: lendo a história a contrapelo”, explora o caráter metaficcional historiográfico de *Um defeito de cor*, sob a perspectiva teórica de Linda Hutcheon (1991). Além disso, o texto dialoga com Walter Benjamin (1940), especialmente através de seu conceito de “história a contrapelo”, e Chimamanda Ngozi Adichie (2019), ao discutir o perigo de uma história única. Essa abordagem destaca como a autora desafia discursos dominantes ao construir uma narrativa que revisita o período escravocrata sob a perspectiva de uma mulher negra, ressignificando o passado.

Segundo Capítulo: Trânsitos e Travessias: A primeira parte do segundo capítulo, intitulada “Afrodiáspora e Amefricanidade: Narrativa transnacional”, examina a perspectiva amefricana no romance, um conceito que destaca os trânsitos e travessias culturais além das fronteiras do Estado-nação. A análise enfatiza como *Um defeito de cor* se insere em uma narrativa transnacional que celebra a pluralidade e a conexão das culturas afro-diaspóricas.

Na segunda parte, intitulada “Deslocamentos e travessias de Kehinde”, apresenta uma análise dos deslocamentos da protagonista, articulando o conceito de encruzilhada, proposto por Leda Maria Martins (2021-2024), e a perspectiva do Atlântico Negro, desenvolvida por Paul Gilroy (2023). O foco recai sobre os trânsitos geográficos e simbólicos que conectam África e Brasil, demonstrando como essas viagens são fundamentais para compreender a diáspora africana.

Na terceira parte, intitulada “Poéticas da ancestralidade no tempo espiralar”, o conceito de ancestralidade, fundamentado por Leda Martins, é discutido como elemento essencial da narrativa. Essa parte explora como a ancestralidade foi transplantada para as Américas através do Atlântico Negro e como isso se reflete na história e na subjetividade de Kehinde, mostrando o tempo como um conceito espiralar, que conecta passado, presente e futuro.

A quarta parte do segundo capítulo, intitulada “Afrografias e Encruzilhadas em *Um defeito de cor*”, investiga os contatos culturais transnacionais sul-sul presentes no romance. A análise destaca como Ana Maria Gonçalves explora o encontro e o intercâmbio de saberes e práticas culturais entre diferentes territórios e povos afro-diaspóricos.

A quinta parte do segundo capítulo, intitulada “Pretuguês: translinguismo no

romance”, analisa o conceito de "Pretuguês", desenvolvido por Lélia Gonzalez (2020), para entender como o romance evidencia os intercâmbios linguísticos e culturais na formação do português brasileiro. Através de uma pesquisa, são identificadas palavras de origem Yorubá no texto, revelando a presença da oralidade e da agência cultural dos sujeitos negros.

Desse modo, a presente pesquisa busca analisar o romance *Um defeito de cor* em diálogo com os conceitos de Amefricanidade, Afrografias e Diáspora, elaborados por Lélia Gonzalez, Leda Martins e Paul Gilroy. Neste sentido, ao colocar em evidência os deslocamentos e travessias da protagonista Kehinde, Gonçalves constrói uma narrativa que transcende as fronteiras do estado-nação, revelando como as experiências da diáspora negra moldaram e ressignificaram a cultura brasileira e, por extensão, as culturas do Atlântico negro.

O conceito de Amefricanidade, proposto por Lélia Gonzalez (1988), é central para compreender a dinâmica híbrida das culturas afrodescendentes nas Américas. Essa categoria destaca o intercâmbio, a ressignificação cultural e a resistência dos descendentes africanos dispersos pelo continente. Em *Um defeito de cor*, Gonçalves explora como essas experiências híbridas e plurais se manifestam através das trajetórias da protagonista, que vive deslocamentos geográficos e culturais enquanto enfrenta o sistema escravista e reivindica sua liberdade. A narrativa não apenas apresenta as tensões entre culturas distintas, mas também evidencia as formas pelas quais a amefricanidade emerge como um espaço de transformação e construção identitária.

Leda Martins (1997), por sua vez, define a cultura negra como “uma cultura das encruzilhadas”, marcada pelas intersecções entre tradições e memórias orais africanas e outros sistemas simbólicos com os quais se encontram. Essa perspectiva é visível na obra, onde os gestos mnemônicos e os registros orais africanos são reconfigurados, dando origem a novos rituais de linguagem e expressão. A trajetória de Kehinde é permeada por práticas culturais, religiosas e linguísticas que conectam as raízes africanas ao contexto brasileiro, demonstrando como a diáspora negra é um processo dinâmico, em constante tecelagem, que valoriza as singularidades e diferenças das comunidades afrodescendentes.

No âmbito da diáspora negra, Paul Gilroy (1993) introduz o conceito de Atlântico negro como um espaço transnacional de circulação intensa de sujeitos,

culturas e ideias. Para Gilroy, o navio, como cronótopo, simboliza os deslocamentos forçados e voluntários que conectam os continentes do mundo atlântico. Em *Um defeito de cor*, o imaginário marítimo e a figura do navio representam tanto o trauma da escravidão quanto a resistência e a formação de novas identidades. Os deslocamentos de Kehinde pelo Atlântico refletem a complexidade da diáspora, ao mesmo tempo em que conectam diferentes temporalidades e geografias, revelando os elementos móveis que moldam a modernidade.

Dessa maneira, a obra de Ana Maria Gonçalves incorpora e dialoga com as novas poéticas da diáspora negra, evidenciando as interseções entre memória, história e cultura. Ao mesmo tempo que resgata as tradições orais e ancestrais africanas, a obra projeta essas memórias em um contexto de transformação contínua, criando um espaço literário de resistência e pertencimento. Gonçalves, ao narrar as experiências de Kehinde, reafirma a centralidade da amefricanidade na formação cultural das Américas e reitera a importância de revisitar as histórias do Atlântico negro a partir de perspectivas descentralizadas e críticas. Assim, o romance se estabelece como uma narrativa poderosa que sintetiza as travessias, transgressões e transformações contínuas da diáspora negra.

## 1. PRIMEIRO CAPÍTULO: MEMÓRIA E HISTÓRIA

### 1.1 Vida e Obra de Ana Maria Gonçalves

Ana Maria Gonçalves nasceu em 1970 em Ibiá, Minas Gerais. Graduada em Publicidade, se encantou com a escrita em uma viagem à Bahia, onde fixou moradia na Ilha de Itaparica e se dedicou exclusivamente por 5 anos à literatura e ao universo cultural da diáspora africana no Brasil. Seu romance de estreia, *Ao lado e à margem do que sentes por mim* (2002), foi produzido artesanalmente e teve circulação restrita.

Com a publicação de *Um defeito de cor*, a autora conquista o prêmio *Casa de las Américas*, em 2007. Após alguns anos morando no exterior, retornou ao Brasil em 2014, fixando-se em Salvador. Extremamente crítica quanto às relações sociais, a autora sempre participou de debates públicos relacionados à questão étnica no Brasil, como por exemplo ao denunciar o racismo no livro *As caçadas de Pedrinho*, de Monteiro Lobato, em diversos artigos que escreveu sobre o tema. Também participou de um protesto contra um comercial de televisão da Caixa Econômica Federal que apresentava Machado de Assis representado por um ator branco.

Seu projeto literário não abre mão, pois, de constantemente instigar a reflexão do leitor sobre as circunstâncias históricas que resultam na persistência da desigualdade, do preconceito racial e de outras formas de discriminação. Além disso, conclui, no momento, um romance direcionado ao público juvenil, porém com a mesma abordagem crítica das questões sociais que tem se tornado a característica predominante de suas produções.

Ana Maria Gonçalves utiliza a escrita como maneira de enfrentamento ao trazer à luz uma história pela perspectiva de uma mulher negra que estimula a reflexão sobre o papel que está condicionado a todas, não somente no meio literário, mas também no social. Através da linguagem ela legitima um lugar no espaço literário até então reservado a elite branca heteronormativa, impulsando outras mulheres a ocuparem esse espaço em um país construído sob a herança da escravidão e do patriarcado. Ao tirar do esquecimento vozes marginais, Ana Maria Gonçalves rompe com silêncios históricos, que se perpetuaram desde o período colonial e se configuram como estratégia de manutenção de privilégios, e ressignifica a linguagem que sempre foi utilizada contra o povo negro.

Ao falar sobre a transformação do silêncio em linguagem e ação, Audre Lorde (2020) afirma que “para aquelas entre nós que escrevem, é necessário esmiuçar não apenas a verdade do que dizemos, mas a verdade da própria linguagem que usamos” (Lorde, 2020, p. 55). Assim, a autora encontra uma maneira de rompimento linguístico, que vem juntamente com a escrevivência (Evaristo, 2020), a ponto de fundir personagens com sua própria experiência.

Diante de um passado marcado por silêncios, a escrita de Ana Maria Gonçalves oferece uma reconstrução de memórias que reconfiguram a narrativa histórica, proporcionando uma nova perspectiva. Em uma entrevista concedida às pesquisadoras Grazielle Frederico, Lúcia Mollo e Paula Dutra (2017), a autora explicou que é através de sua identidade interseccional, mulher e negra, que a sua escrita se solidifica:

É a partir desses dois pontos que eu experiencio o mundo, e é neles também que busco as histórias que me interessam contar, esperando que não sejam espaços restritivos, mas sim de inclusão e colaboração com o projeto de narrar a experiência humana (Gonçalves, 2017, p.1).

Ao explorar e investigar a história dos negros no Brasil, a autora se reconhece enquanto mulher negra. Dessa maneira, a escrita se transforma em um espaço de luta e resistência. No caminho doloroso de autoafirmação de sua identidade negra, Ana Maria Gonçalves declarou em um texto para a revista *Pernambuco* (2017):

Nascida de mãe negra e pai branco, sou daqueles seres cujo corpo e mestiçagem foram e continuam sendo usados para defender o que não se sustenta: a inexistência de racismo. Racismo que está na própria raiz da minha existência ao ter sido inventado para justificar o envio de corpos negros como força motriz na construção do mundo Novo. Tive então, como mestiça, o privilégio de não ter que me pensar negra, de não ter que me pensar como fruto de um projeto de dominação até bastante tarde na vida, quando o livro já começava a fazer parte dela. Foi o meu mapa. Foi o meu guia por entre as ruínas internas de onde brotavam vozes, histórias, segredos, lamentos, risos, resquícios de outros mapas cujas línguas e símbolos fui aprendendo a interpretar (Gonçalves, 2017, p. 3).

Nesse contexto, o conceito de escrevivência, concebido pela escritora e doutora em Literatura Comparada Conceição Evaristo, engloba as produções literárias de Ana Maria Gonçalves, pois esta é uma narrativa que incorpora as vivências de pessoas negras. A autora nos explica que o termo nasce da fusão entre “escrever”, “viver” e “se ver” (Evaristo, 2020), num gesto poético e político que emerge da própria inter-relação entre essas palavras. A escrevivência desfaz a imagem de silenciamento

imposta às mulheres negras cujos corpos foram escravizados e cujas vozes foram sistematicamente silenciadas e parte da subjetividade de quem escreve a partir de experiências vividas carregadas de memórias, afetos e marcas corporais compartilhadas no seio da comunidade negra. É o ato de escrever a vida, viver escrevendo, manter-se viva na escrita. Um modo de inscrever-se a partir de outro lugar, por meio de narrativas que afirmam a presença, a memória e a autoria de sujeitos negros. Nas palavras de Conceição Evaristo:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos (Evaristo, 2020, p. 12).

A escrevivência, portanto, representa um espaço de ação epistêmica e política, uma vez que é responsável por "ocupar o lugar da escrita como direito, assim, ocupando o lugar da vida" (Evaristo, 2020, p. 17). Dessa forma, a escrita de Ana Maria Gonçalves emerge como forma de escrevivência uma vez que eleva a representatividade dentro do cenário literário brasileiro, desafiando e subvertendo narrativas dominantes ao trazer à tona histórias marginalizadas e silenciadas.

Gonçalves apresenta uma história transgressora como uma intelectual de margem que tenciona o centro conferindo visibilidade às vozes-memória esquecidas e as fazendo assumir lugares de agência. Através de sua escrevivência surge uma escrita ancorada em uma vivência individual e coletiva capaz de extrapolar eventuais limites literários. "Na ficção, como também na escrita confessional, aqueles que compreendem o poder da voz como um gesto de rebelião e resistência incitam o explorado – o oprimido – a falar" (Bell Hooks, 2023, p. 48).

*Um defeito de cor* não apenas lança luz sobre aspectos pouco explorados da história brasileira, mas também abre espaço para discussões importantes sobre identidade, racismo, feminismo e as interseccionalidades entre essas questões. Em um momento em que a sociedade está cada vez mais atenta à necessidade de

confrontar o racismo estrutural e promover a inclusão e a equidade, a relevância dessa obra se torna ainda mais evidente. Dessa forma, não é de se espantar que recentemente, o livro tem se destacado de maneira significativa, conquistando notoriedade tanto dentro quanto fora do cenário literário. O que tem elevado ainda mais a notoriedade ao romance nos últimos tempos é o seu impacto social e cultural.

Um exemplo disso é a exposição *Um Defeito de Cor*, realizada no SESC São Paulo em 2024<sup>1</sup>, com uma imersão poética, histórica e crítica na obra de Ana Maria Gonçalves, inspirada no premiado romance homônimo. Celebrando a resistência, a memória e as vozes historicamente silenciadas, especialmente das mulheres negras, a mostra traduz os principais elementos narrativos do livro em um formato visual e interativo.

Os visitantes percorrem uma trajetória que mistura arte, história e literatura, recriando as experiências de Kehinde por meio de instalações artísticas, vídeos, objetos históricos e trechos do romance, conectando o público às complexidades da história brasileira. Com temáticas como escravidão, resistência negra, luta por liberdade e memória coletiva, a exposição desafia as narrativas tradicionais que marginalizam essas vivências. Ao reinterpretar o romance em um espaço expositivo, a mostra reafirma o papel da arte como ferramenta de resistência e revisão histórica, convidando o público a refletir sobre as implicações contemporâneas de um passado marcado pela violência e exclusão. Transformadora e educativa, a exposição expande os gestos literários que ela comporta ao criar um espaço de diálogo e reflexão, destacando narrativas apagadas e reafirmando a importância de revisitar o passado para construir um futuro mais igualitário e justo.

Além disso, no Carnaval de 2024, a escola de samba Portela apresentou na Sapucaí o samba-enredo "Um Defeito de Cor", baseado na obra de Ana Maria Gonçalves. Luísa Mahin, figura histórica inspiração do romance, tornou-se um símbolo da resistência das mulheres negras no Brasil, como evocam os versos da Portela: "Tal a história de Mahin. Liberdade se rebela". No anúncio do enredo, em 2023, a Portela argumentou que a vida de Luísa "poderia ser a história da mãe de qualquer um de nós, ou melhor dizendo, é a história das negras mães de todos nós" (Portela, 2024) o que demonstra a força deste símbolo tão enigmático na representação da resistência

---

<sup>1</sup> Site oficial com vídeos e fotos da exposição: <https://www.sescsp.org.br/editorial/exposicao-um-defeito-de-cor-2/>

feminina negra no país.

Ademais, o reconhecimento de seu trabalho ao receber o *Prêmio Casa de las Américas* (2007) e a inclusão de *Um defeito de cor* em listas de leituras recomendadas têm contribuído significativamente para a disseminação de sua obra e o aumento de sua popularidade entre leitores. Este crescente interesse e reconhecimento têm colocado o romance de Ana Maria Gonçalves no centro das discussões sobre literatura brasileira contemporânea, consolidando ainda mais seu lugar como uma das vozes mais importantes na representação e difusão da cultura afro-brasileira através da literatura.

No âmbito acadêmico, expandem-se as pesquisas e publicações sobre sua obra. Observam-se cursos, seminários, projetos de pesquisa, muitos artigos publicados, dissertações e teses. Nesse sentido, destaco algumas das dissertações realizadas sobre o romance *Um defeito de cor* nos últimos anos.

Em sua dissertação, intitulada *Viver na fronteira: A consciência da intelectual diaspórica em Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves* (2010), Cristiane Felipe Ribeiro realiza uma pesquisa sobre a importância do resgate diaspórico nas sociedades para a relativização de conceitos ditos hegemônicos utilizados para subjugar culturas. De acordo com a pesquisadora, na obra a protagonista faz da perda um mote para uma série de reflexões sobre lugar e identidade. Nesse trabalho, Cristiane procura analisar o processo de reminiscência na construção de identidade do sujeito diaspórico e busca compreender como a memória individual passa para o coletivo, do pessoal ao histórico.

Na dissertação, intitulada *Nas entrelinhas de Um defeito de cor de Ana Maria Gonçalves* (2013), Marcelo Cruz Dalcom Júnior utiliza as teorias de Mikhail Bakhtin sobre o romance, como as noções de cronotopo, dialogismo e polifonia, e as relações entre literatura e história para analisar o romance *Um defeito de cor*. Além disso, ele utiliza Freud para analisar o remontar das memórias da protagonista a partir de sua infância e Mario Benedetti para pesquisar a noção de desexílio de Kehinde.

Na tese de doutorado, intitulada *No colo das labás: raça e gênero em escritoras afro-brasileiras contemporâneas* (2014), Vania Maria Ferreira Vasconcelos realiza uma pesquisa sobre a maternidade nos romances *Becos da Memória* e *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo e *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves. A pesquisadora concluiu com sua pesquisa que as protagonistas analisadas relacionam-

se de forma profunda e simbólica com a experiência da maternidade e também são afetadas pela forma como a maternidade é exercida em torno delas.

Além disso, Zilá Bernd, uma autoridade nos estudos literários no Brasil, elaborou um artigo acerca do romance, intitulado "Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves" (2012). Neste artigo, a autora destaca a força expressiva que o aumento da participação feminina na produção poética afro-brasileira representa ao abordar os fragmentos de memória da experiência negra nas Américas sob uma perspectiva feminina. Ao reatualizar o conceito de vestígios ou rastros memoriais, Zilá relata que *Um defeito de cor* é tecido a partir de rastros da oralidade - que se apresenta pelas canções, rituais religiosos e provérbios -, rastros escritos - comprovados pela extensa pesquisa em arquivos sobre a escravidão -, e pelos rastros psíquicos - deixados pelo impacto das violências. Por fim, ela conclui que o romance mescla o racional, o sensível, o imaginário e o simbólico para apresentar o cenário do Brasil no século XIX, tentando apresentar a complexidade da memória social do período.

Assim como muitos antes de mim, essa pesquisa visa compreender o que se mantém na ausência e de que forma a arte pode contribuir para dar visibilidade para essas questões tão pertinentes para compreensão do presente e para mudança do futuro. Em um episódio do Roda Viva realizado no dia 13 de maio de 2024, Grada Kilomba apresentou questionamentos pertinentes sobre essas questões, de acordo com ela "precisamos questionar o que construímos e repetimos", uma vez que tudo que falamos já foi dito, mas permanece no esquecimento. "Qual é o papel da arte nesse exercício? Construir e traduzir para que as pessoas possam escutar sem silenciar". Acredito que o papel do pesquisador também seja trazer à tona esses questionamentos com o objetivo de gerar cada vez mais perguntas.

## 1.2 Tecendo memórias: a trajetória de Kehinde

O título do romance de Ana Maria Gonçalves encontra sua justificativa nos registros históricos do Brasil, remontando ao período colonial, durante o qual havia um decreto, um entre muitos segregacionistas, que impedia os negros de ocuparem cargos públicos, civis, militares e eclesiásticos. Quando algum negro tinha muito

talento ou vontade de servir em algum desses cargos ele precisava solicitar a “dispensa do defeito de cor”. Segundo o poeta abolicionista Luiz Gama:

Em nós, até a cor é um defeito. Um imperdoável mal de nascença, o estigma de um crime. Mas nossos críticos se esquecem que esta cor é a origem da riqueza de milhares de ladrões que nos insultam; que essa cor convencional da escravidão, tão semelhante à da terra, abriga sob sua superfície escura, vulcões onde arde o fogo sagrado da liberdade (Gama, 2008 *apud* Figueiredo, 2011, p. 277).

No romance, a personagem Kehinde faz alusão ao título ao afirmar: "Eu achava que era só no Brasil que os pretos tinham que pedir dispensa do defeito de cor para serem padres, mas vi que não, que em África também era assim" (Gonçalves, 2022, p. 620). Desse modo, a autora coloca em evidência já no título o racismo institucionalizado e desconhecido de muitos. Em uma entrevista a Editora Record (2012), Ana Maria Gonçalves cita um exemplo de um padre, chamado José Maurício, importante musicista e compositor brasileiro, que solicitou a dispensa do defeito de cor para poder se tornar Mestre da Capela Real e responsável pela música sacra.

*Um defeito de cor* é um romance narrado em primeira pessoa pela protagonista Kehinde, uma jovem africana que presenciou diversas tragédias ao longo da vida. A narração inicia-se como um diário:

Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao destino (Gonçalves, 2022, p.14).

No entanto, a partir da metade do romance, a narradora nos revela que não se trata apenas de um diário, mas sim de uma espécie de carta-testamento destinada ao seu filho desaparecido. É nesse ponto que a narradora evoca o filho perdido, transformando-o em seu interlocutor direto, dirigindo-se a ele em segunda pessoa, utilizando tanto o "tu" quanto o "você".

Antes de começar a cerimônia, o Babalaô Gumfiditymi 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. [...] O Ifá disse que você viveria o suficiente para ser um grande homem e que talvez a minha missão mais importante fosse guiar e instruir você no caminho do bem e da justiça. Disse também que via longos caminhos se abrindo à sua frente, para muito longe, que a sua vida nunca seria das mais fáceis, apesar de muito produtiva, e que você jamais ganharia muito dinheiro. Você seria admirado e respeitado, um dos primeiros entre os seus, pelos quais lutaria mais do que por você mesmo.

Não imagina o orgulho que senti de você, ainda tão pequeno nos meus braços e com um destino tão grandioso (Gonçalves, 2022, p. 281).

A narrativa começa na infância de Kehinde, que aparentemente é feliz, mas logo se transforma em tragédia na África do início do século XIX. Até os seis anos, Kehinde viveu em Savalu, África, com sua família – mãe, avó, irmã gêmea e um irmão – época em que presencia o assassinato de sua mãe e irmão pelos guerreiros do reino de Andandazon, rei de Abomé, capital do Reino de Daomé. Na ocasião, sua avó Dúrójaiyé costurava a serpente sagrada do culto à Dan em um tapete, e por isso eles são acusados de bruxaria. Esse episódio marca o primeiro deslocamento da protagonista, que em companhia de sua irmã gêmea, Taiwo, e sua avó segue em direção à cidade litorânea de Uidá.

Em Uidá, estabelecem rapidamente uma amizade com uma vendedora de acarajé, que, além de oferecer abrigo, compartilha seu ponto de trabalho com a avó das meninas, possibilitando que elas aluguem uma casa e vivam com certa tranquilidade.

Entretanto, essa calma é passageira. Num certo dia, Kehinde e sua irmã Taiwo decidem fazer um passeio e dirigem-se ao porto, onde são capturadas por mercadores de escravos. Aguardam então por uma jornada cujo destino lhes é desconhecido. A avó, em desespero, busca pelas meninas e as encontra já preparadas para embarcar em um navio negreiro. Após muita insistência, uma vez que é idosa e não desperta interesse dos mercadores como escrava, consegue embarcar com as netas, ainda que na condição de escravizada.

Ao longo da travessia atlântica em direção ao Brasil, são descritos os terríveis horrores enfrentados por esse grupo de pessoas, privadas completamente de sua dignidade. Os doentes são numerosos devido às condições insalubres, à escassez de água, ar e comida. A protagonista relata cenas dessa situação desumana:

A minha avó 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. Carneiros, talvez. Era como se todos esses cheiros virassem gente e ocupassem espaço, fazendo o lugar parecer ainda mais sufocante. [...] Vistos do alto, devíamos estar parecendo um imenso tapete, deitados no chão sem que houvesse espaço entre um corpo e outro, um imenso tapete preto de pele de carneiro (Gonçalves, 2022, p. 32-33).

Ao testemunhar a morte de sua irmã e o iminente falecimento de sua avó, Kehinde expressa a tristeza por ter sido arrancada de sua terra e reflete sobre sua condição naquele momento, declarando que “[...] a pior de todas as sensações, mesmo não sabendo direito o que significava, era a de ser um navio perdido no mar, e não a de estar dentro de um.” (Gonçalves, 2022, p. 43).

A tradição oral desempenha um papel vital na narrativa. Por meio da transmissão oral de geração a geração, ensinamentos, sabedorias e histórias sagradas são preservadas e transmitidas para Kehinde por sua avó:

Durante dois dias ela me falou sobre os voduns, os nomes que podia dizer, as histórias, a importância de cultuar e respeitar os nossos antepassados. Mas disse que eles, se não quisessem, se não tivessem quem os convidasse e colocasse casa para eles no estrangeiro, não iriam até lá. Então, mesmo que não fosse através dos voduns, disse para eu nunca me esquecer da nossa África, da nossa mãe, de Nana, de Xangô, dos Ibêjis, de Oxum, do poder dos pássaros e das plantas, da obediência e respeito aos mais velhos, dos cultos e agradecimentos (Gonçalves, 2022, p. 43).

Logo após transmitir vários ensinamentos para a neta, ela falece. E seu corpo se junta ao da neta Taiwo ao ser lançado ao mar. Kehinde relata com tristeza esse doloroso episódio:

A minha avó morreu poucas horas depois de terminar de dizer o que podia ser dito, virando comida de peixe junto com a Taiwo. Não sei dizer o que senti, se tristeza, se felicidade por continuar viva ou se medo. Mas a pior de todas as sensações, mesmo não sabendo direito o que significava, era a de ser um navio perdido no mar, e não a de estar dentro de um. Não estava mais na minha terra, não tinha mais a minha família, estava indo para um lugar que não conhecia, sem saber se ainda era para presente ou, já que não tinha mais a Taiwo, para virar carneiro de branco (Gonçalves, 2022, p. 43).

A partir das incertezas que surgem na primeira viagem transatlântica de Kehinde, surge um desejo de autoconhecimento e reafirmação. Essa busca por reafirmação marca uma tentativa da protagonista de manter contato com as suas origens e sua ancestralidade. Desde o início do relato, Ana Maria Gonçalves utiliza a narração em primeira pessoa como forma de apresentar um relato vivo na tradição oral, dado de legitimação e pertencimento, enraizado na ancestralidade. Esse aspecto se torna evidente logo no início da narrativa, quando a protagonista compartilha suas origens:

Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela

ao destino. O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji, (Ibêji: Assim são chamados os gêmeos entre os povos iorubás), e nasci por último. Minha irmã nasceu primeiro e por isso se chamava Taiwo. Antes tinha nascido o meu irmão Kokumo, e o nome dele significava "não morrerás mais, os deuses te segurarão". O Kokumo era um abiku, (Abiku: "criança nascida para morrer"), como a minha mãe. O nome dela, Dúróorilke, era o mesmo que "fica, tu serás mimada" (Gonçalves, 2022, p. 14).

É perceptível que a narrativa de Kehinde começa com um extenso relato, no qual sua introdução dentro de um contexto mais amplo - a ancestralidade - desempenha um papel fundamental. Além disso, a narrativa a coloca dentro do campo da tradição religiosa, que a protagonista posteriormente resgata através de novos significados no cenário brasileiro.

Para alcançar esse objetivo, a narradora não apenas descreve as peculiaridades familiares, mas também incorpora informações que pertencem a essa tradição. Desde o início do texto, tais detalhes não são apresentados como parte de uma identidade exótica, mas sim como elementos culturais integrados naturalmente à linguagem da personagem, ou seja, como componentes de sua narrativa.

Num primeiro momento, a extensa lista de nomes e seus significados pode parecer dispensável e até mesmo cansativa. No entanto, a preservação de seu próprio nome será o primeiro ato de resistência de Kehinde ao chegar ao Brasil. Mesmo sendo ainda uma criança, a protagonista percebe que proteger seu nome é defender a preservação de sua identidade ancestral, de sua individualidade e, acima de tudo, recusar-se a adotar os nomes e costumes ocidentais impostos aos africanos recém-chegados.

Nós não víamos a hora de desembarcar também, mas, disseram que antes teríamos que esperar um padre que viria nos batizar, para que não pisássemos em terras do Brasil com a alma pagã. Eu não sabia o que era alma pagã, mas já tinha sido batizada em África, já tinha recebido um nome e não queria trocá-lo, como tinham feito com os homens. Em terras do Brasil, eles tanto deveriam usar os nomes novos, de brancos, como louvar os deuses dos brancos, o que eu me negava a aceitar, pois tinha ouvido os conselhos da minha avó. Ela tinha dito que seria através do meu nome que meus voduns iam me proteger, e que também era através do meu nome que eu estaria sempre ligada à Taiwo, podendo então ficar com a metade dela na alma que nos pertencia (Gonçalves, 2022, p. 44).

Para a protagonista, Kehinde vai além de simplesmente um nome, é uma maneira de manter suas conexões com suas raízes ancestrais - a avó, a mãe, o irmão e, especialmente, a irmã gêmea - e com sua espiritualidade e, conseqüentemente, com sua terra natal. Ao lutar por essa faceta identitária, ela encontra uma maneira de

contornar o primeiro ato de opressão imposto aos escravizados no Brasil: a perda de seus nomes. Dessa forma, após a longa viagem, Kehinde desembarca na Ilha dos Frades, na Bahia, onde os escravizados ficam alguns dias para ganhar peso, serem batizados e receberem nomes cristãos. Nessa ocasião, ela demonstra a sua primeira resistência à imposição branca, fugindo do batismo. Porém, quando precisa se apresentar no mercado de escravos adota o nome Luísa:

Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que a minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nana, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto (Gonçalves, 2022, p. 52).

Em São Salvador ela é comprada por José Carlos de Almeida Carvalho Gama e recebe o nome cristão Luiza Gama, adotando o sobrenome do seu senhor e dono. A fazenda de José Carlos tinha como principal atividade econômica a plantação e colheita de cana de açúcar e se localizava na maior das ilhas da Baía de Todos os Santos, Itaparica. Assim que chega à fazenda ela tem Esméria, uma escravizada mais velha que já estava ali há anos, como mãe, a ensinando e guiando.

Em iorubá, ela me explicou o que era um escravo, alguém por quem o dono tinha pagado a quantia que achava justa e que lhe dava o direito de ter o escravo trabalhando pelo resto da vida, ou até que ele pudesse pagar pela liberdade que tinha antes de ser comprado (Gonçalves, 2022, p. 54).

Na fazenda, ela trabalhava, inicialmente na casa grande, como escravizada de companhia da sinhazinha Maria Clara, e durante esse período aprendeu a ler e escrever, graças ao professor da sinhazinha, um escravizado muçulmano chamado Fatumbi.

Enquanto a sinhazinha Maria Clara copiava as letras e os números que o Fatumbi desenhava no quadro-negro, eu fazia a mesma coisa com o dedo, usando o chão como caderno. Eu também repetia cada letra que ele falava em voz alta, junto com a sinhazinha, sentindo os sons delas se unirem para formar as palavras. Ele logo percebeu o meu interesse e achei que fosse ficar bravo, mas não; até quase sorriu e passou a olhar mais vezes para mim, como se eu fosse aluna da mesma importância que a sinhazinha. Comecei a aprender mais rapidamente que ela, que muitas vezes errava coisas que eu já sabia. As três horas de aula todas as tardes passaram a ser para mim as mais felizes do dia, as mais esperadas, e fiquei triste quando chegou o primeiro fim de semana, dias de folga que o professor aproveitou para ir até a capital (Gonçalves, 2022, p. 66).

A busca de conhecimento surge para Kehinde como uma forma poderosa de resistência, desafiando as estruturas opressivas do sistema escravagista. Apesar das proibições e restrições impostas pelas autoridades coloniais, ela encontra uma forma clandestina de adquirir educação e conhecimento. A busca dela por conhecimento representa não apenas uma forma de emancipação intelectual, mas também um ato de desafio e subversão contra a opressão e a injustiça.

Após alguns desentendimentos da sinhazinha com sua madrastra Ana Felipa, a sinhazinha é enviada para um colégio interno e assim Luiza é destinada a servir na cozinha da casa grande. Certo dia, após ser surpreendida pela sinhá costurando uma boneca de pano, ela é acusada de estar praticando feitiçaria e então é expulsa da casa grande e enviada para a Senzala grande.

A realidade na grande senzala era totalmente diferente da experienciada pela garota na pequena senzala. Na grande senzala, todos os escravizados dormiam no mesmo barracão, que era trancado à noite, eles cuidavam de sua própria alimentação e recebiam escassos mantimentos, além de receberem um tratamento violento e hostil. Os escravizados trabalhavam cerca de 16 horas por dia, com pequenos intervalos para alimentação.

Inicialmente, ela foi designada a trabalhar na fundição. O trabalho na fundição era dividido em três grupos: o grupo de homens ficavam com o serviço de cortar a baleia com facões; o grupo de mulheres ficavam com o serviço de partir a carne em pedaços e cozinhar; o grupo de crianças ficavam com o serviço de colocar a gordura dentro das caldeiras, onde era derretida até virar óleo de baleia. Ela fazia parte desse terceiro grupo.

Após trabalhar algum tempo na fundição, Kehinde foi transferida para o engenho. No engenho, Kehinde trabalhava fazendo formas de barro onde o caldo da cana descansava antes de endurecer e ser triturado para virar açúcar. Porém, ela não ficou muito tempo nessa função, pois logo José Carlos passou a se interessar por ela sexualmente e decidiu transferi-la novamente para o trabalho na casa grande. Ele queria ter a primeira noite da menina.

Nesse período, Kehinde presencia e sofre diversas violências, uma delas é o abuso sexual que sofre pelo José Carlos, que resulta na sua primeira gravidez aos doze anos de idade. Após o abuso, Kehinde entra em transe e só sai dele quando sente seu filho chutar pela primeira vez. Então, ela sonha com sua avó tecendo um

grande tapete com desenho de cobra e dias depois, José Carlos é picado por uma cobra e acaba falecendo em grande agonia e dor.

Eu me lembro das gargalhadas dela, reais e descaradas como nunca foram, e acho até que acordei por causa delas. No sonho eu a vi em todos os lados, em Savalu, em Uidá, em um lugar que não conheci, mas que imaginei ser Abomé, no navio e até mesmo na ilha, onde ela nunca esteve. Os lugares se sucediam atrás dela como em um espelho, e ela ficava parada, gargalhando, enquanto tecia um enorme tapete com o desenho de uma cobra que já estava quase completa, só faltando um pedaço do rabo (Gonçalves, 2022, p.123).

Após a morte do marido, Ana Felipa vende a fazenda com os negros da grande senzala e se desloca para São Salvador com alguns escravizados, entre eles Kehinde, que dá à luz a seu filho Banjokô, um abiku omi da água.

Às vezes eu queria que o tempo passasse logo e eu envelhecesse, mas às vezes queria voltar a ser criança e ter uma vida igual à daquelas que corriam por ali, rindo e brincando. Eu sentia vontade de brincar também, olhava para o Banjokô sugando o meu peito e achava que ele era um brinquedo sério demais, com o qual eu sempre teria mais responsabilidades que diversão (Gonçalves, 2022, p. 147).

O solário para onde se mudaram era arejado, colorido, com lindos jardins, flores e pássaros. E ao total eram 10 os escravizados da casa: Kehinde, Esméria, Antônia, Maria das Graças, Firmina, Josefa, Rita, Tico, Hilário e Sebastião. O porão era a nova moradia deles.

Nos primeiros anos de vida, Banjokô/José Gama é criado praticamente como filho da senhá, Ana Felipa, que, mesmo sabendo ser a criança filho de seu finado marido, apegou-se a ele por não ter tido filhos. Por ser extremamente próxima do menino, a senhá tenta a todo custo afastar Kehinde dele. Em certa ocasião, ela decide alugar Kehinde a outra família, dessa forma ela passa a trabalhar na casa da família inglesa Clegg, onde ela atua por um ano como dama de companhia de três meninas: miss Rose, miss Ruth e miss Rachel.

Após um ano, Kehinde retorna para casa de senhá e o clima se torna insustentável por conta das diversas desavenças entre as duas mulheres. Dessa forma, Kehinde começa a trabalhar como escrava de ganho, aquela que trabalha fora e destina a maior parte dos lucros obtidos para seu dono. Ela pagava 700 réis por semana a senhá, conseguidos através do seu trabalho vendendo cookies caseiros nas ruas de Salvador. Ela produzia esses cookies na residência do padre Heinz, um local

seguro para todos, inclusive pretos. Muitos escravizados de ganhos usavam as dependências para cozinhar e preparar seus produtos.

Após ser expulsa do solário, Kehinde passa a morar em uma loja, localizada na Ladeira das Portas do Carmo, onde viviam amigos de Fatumbi, que ela reencontrou após vários anos. Ela foi alojada em um quarto junto com Claudina, que era uma mestiça livre que vendia doces na cidade. Rapidamente as duas se tornaram grandes amigas. Ali naquela loja ela assistiu às escondidas diversas cerimônias religiosas muçulmanas que a interessavam muito, como o sarã. Ela visitava o filho aos domingos e levava para a sinhá o valor acordado por semana.

Esses deslocamentos fazem com que a protagonista se aproxime de negros muçulmanos, organizadores da Revolta dos Malês, e do padre Heinz, que se posiciona contra a escravidão e acolhe em sua paróquia todos os necessitados, inclusive escravizados fugitivos.

Após conseguir a carta de alforria dela e de seu filho, Kehinde começa a se relacionar com o comerciante português Alberto e posteriormente tem um filho com ele, e assim dá luz ao seu segundo filho, Omotunde, um abiku do vento. Nesse período, ela emerge como empreendedora, abrindo uma padaria, ampliando suas receitas e assegurando seu sustento e de sua família. Nesse ponto da história descobrimos que o livro é endereçado ao Omotunde.

Você prestava muita atenção ao som da minha voz, e eu dizia que, quando crescesse, você teria mesmo que estudar leis, como queria seu pai, para ajudar a combater ao lado do nosso povo. Havia um nome que você adorava, não me lembro mais dele, mas era só eu dizê-lo repetidas vezes para você começar a sorrir. Estava escrito em um patuá que o Tico carregava no pescoço com muito orgulho, o nome de um preto que morava em uma ilha chamada Haiti e que liderou todos os outros pretos em uma rebelião que deu certo. Eles puseram fogo nos canaviais da ilha e mataram os brancos e mulatos, tomando o poder. Perguntei ao Tico se teria coragem de matar pela liberdade e fiquei horrorizada quando ele disse que sim, que por uma boa causa teria. Aquela era uma boa justificativa, como mais tarde vim a saber (Gonçalves, 2022, p. 290).

Essa é uma passagem muito significativa, pois Toussaint Louverture François foi o maior líder da Revolução do Haiti. Os protagonistas da insurreição eram escravizados e negros livres que derrotaram militarmente três potências mundiais: Espanha, Inglaterra e França. Aboliram a escravidão, acabaram com o domínio colonial e exterminaram grande parte da população branca do Haiti. Muitos foram os fatores que motivaram essa insurreição, entre eles a entrada intensa de africanos

escravizados em São Domingos durante a febre da cana de açúcar, o crescimento de uma elite negra e “mestiça” e a extrema violência com a qual negros e mestiços eram tratados. As notícias dessa rebelião se espalharam pela América Latina e isso provocou o temor de que acontecesse o mesmo em outras colônias. No Brasil, diversas insurreições foram influenciadas pelas notícias do que aconteceu no Haiti, a Revolta dos Malês foi uma delas.

Segundo Martín Lienhard (2008), a insurreição dos negros de Saint Domingues acrescentou uma nova dimensão ao panorama de insurgências de escravizados na América, a possibilidade de pôr fim ao sistema escravista. Assustados pelos acontecimentos na colônia francesa, proprietários de terra e governantes da América começam a temer a eclosão de movimentos insurrecionais semelhantes em seus domínios. Moura (2020) afirma que os levantes dos haitianos tiveram ressonância no Brasil entre os escravizados que lutavam pelo mesmo objetivo dos daquela ilha, a exterminação branca, o fim da abolição e a instalação da república.

Após esses acontecimentos, quando o relacionamento de Kehinde chega ao fim, ela se dedica à produção e venda de charutos. No romance, a Revolta dos Malês é representada pela perspectiva da personagem principal, Kehinde. Ela se envolve na Revolta dos Malês desde a primeira reunião de escravizados muçulmanos que frequenta com Fatumbi, o antigo professor da sinhazinha Maria Clara. A protagonista participa de reuniões e encontros sigilosos, transmite mensagens codificadas entre os líderes do movimento, denuncia navios negreiro e confecciona roupas para o dia da rebelião. Por fim, durante a Revolta, Kehinde emerge como uma líder, lutando nas ruas contra a opressão de seu povo, enfrentando o sistema escravocrata.

Na manhã do dia vinte e quatro de janeiro, saí de casa com o sol ainda por nascer e deixei você dormindo na minha cama, para onde o levara na noite anterior. Eu estava certa de que nada me aconteceria, mas, de qualquer forma, queria fazer preciosas aquelas últimas horas que antecediam a rebelião, e não havia nada que me fosse mais caro do que estar com você. Eu sabia que voltaria, mas não sabia quando, principalmente porque ninguém conhecia todo o plano, nem qual o papel que teria nele. Passei no quarto dos santos e orei para Xangô, para que a coragem e a proteção dele descessem sobre mim como um raio, principalmente na hora de lutar (Gonçalves, 2022, p. 358-359).

Após o fracasso da rebelião, as perseguições aos negros aumentam e todos os africanos livres passam a correr o risco de serem deportados de volta à África. Após a morte de Banjokô, no clima das revoltas federalistas, Kehinde é acusada de

se envolver em rebeliões contra o governo e se vê obrigada a fugir para São Luís do Maranhão, deixando o filho na capital sob os cuidados do pai. Logo em seguida, em uma tentativa de resgate da tradição e dos cultos vodúns de sua avó, ela se desloca para Cachoeira, no Recôncavo.

Durante esse processo de deslocamento, a protagonista, privada de sua liberdade, reflete sobre sua identidade como mulher negra em um país que espera dos escravos e dos negros livres a servidão total, sem reconhecimento de seus direitos.

É certo que estive envolvida com os muçumirins, mas este era um problema resolvido com a derrocada da revolta. O que me acompanhava era uma enorme sensação de derrota e cansaço, pois aquela fuga não era justa, nada era justo, principalmente os brancos irem até a África nos separar de nossas famílias para depois não nos quererem mais, desejando nos ver longe, de volta a um lugar do qual nem nos lembrávamos direito. Livre, nós não servíamos para mais nada, a não ser, no entender deles, atrapalhar os negócios ou tirar o sustento dos legítimos brasileiros (Gonçalves, 2022, p. 569–570).

Como se evidencia na indignação expressa por Kehinde, surge um profundo sentimento de deslocamento em relação ao Brasil, refletindo a percepção de que os negros jamais seriam reconhecidos como cidadãos na estrutura social do país. Para os negros libertos, como ela, essa situação se torna ainda mais grave, uma vez que, mesmo livres, não encontram utilidade na sociedade nem no Estado brasileiro. Este último, caracterizado por uma estrutura oligárquica agrária, via na exploração do trabalho escravo a maneira de manter seus privilégios.

Antes de finalizar a sua preparação para se tornar uma vodúnsi, a protagonista se vê obrigada a retornar a São Salvador ao descobrir que seu filho foi vendido como escravo pelo próprio pai para saldar dívidas de jogo.

De repente, tudo o mais perdeu a importância, os muçurumins, os federalistas, a Cemiterada, a fuga para Itaparica, a viagem para o Maranhão, a Roça da sinhá Romana, os voduns. Tudo aquilo só tinha feito com que eu me afastasse, permitindo que você fosse tirado de mim. Ao mesmo tempo que eu tinha esperança de te encontrar, achava que era para nunca mais. Talvez a esperança fosse apenas o meu axé, o emi que fazia a vida circular dentro de mim, impulsionando, como tinha feito com a Passarola. Seu desaparecimento foi pior que a morte do seu irmão, muito pior, porque ele eu sabia onde e como estava. Mas foi bom ter esperanças, pois acho que o destino resolveu aliviar a mão agora, e por isso não hesitei em deixar tudo para trás e partir (Gonçalves, 2022, p. 402).

Assim se inicia a busca por Omotunde, com Kehinde se deslocando para

diversos lugares no Brasil: São Salvador, São Sebastião do Rio de Janeiro, Santos, São Paulo, Campinas, Santos e São Salvador. Seguindo diversas pistas ela estende a sua busca por anos e por fim, ao não obter sucesso, ela retorna a África. Ainda com esperanças de rever novamente o seu filho. Após sonhar com a avó e a irmã por semanas seguidas, Kehinde retorna a Uidá, na África, local em que tinha partido trinta anos antes, onde se estabelece, se casa novamente e engravida de gêmeos, ibêjis.

No continente africano, Kehinde passa a utilizar o nome Luiza e adota costumes e tradições afrodiáspóricos. Ela se casa com o inglês John e com ele tem filhos gêmeos: Maria Clara e João. Durante esse período, somos expostos a diversas contradições relacionadas à protagonista. O papel feminino do casamento passa a ser determinante para ela, que passa a se submeter a práticas antiéticas na busca da preservação de seu casamento. Como por exemplo, apesar de inicialmente se opor, ela se envolve no negócio de venda de armas que são utilizadas no tráfico de pessoas na África. Essa situação provoca um estranhamento no romance, pois até então a protagonista é descrita como uma heroína e a partir desse momento esses paradoxos passam a ser traçados na narrativa revelando os paradoxos da protagonista que se apresenta então como humana, uma mulher da modernidade. O que demonstra o caráter não essencialista sobre a negritude no romance.

Às vezes eu ficava um pouco constrangida por me relacionar com mercadores de escravos, mas logo esquecia, já que aquele não era problema meu. Eu não conseguiria resolvê-lo mesmo se quisesse, e também não poderia ficar com muitos escrúpulos depois de fornecer armas para o rei Guezo, sabendo que seriam usadas em guerras que fariam escravos, quase todos mandados para o Brasil. Muitas vezes vi passar os exércitos tribais ou os reais, indo para as guerras ou voltando delas (Gonçalves, 2022, p. 535).

Após algum tempo na África, ela abre uma empresa de construção de casas, *Casas da Bahia*, com arquitetura brasileira e se torna uma grande empresária. Ela então consegue proporcionar uma ótima vida aos seus filhos, inclusive financia os estudos deles no exterior. Esse final feliz da protagonista nos leva a questionar até que ponto a felicidade de uma mulher reside num casamento feliz e em ganhos materiais. Seria esse um final feliz num mundo capitalista, racista e patriarcal? Afinal, o protagonismo reside na naturalidade da mulher negra ao apresentar-se com outras mulheres, que mesmo com histórico de lutas, incorrem em contradições e modos de vidas que não compartilham os ideais anticoloniais.

Por fim, após criar os filhos e conhecer os netos, ela encontra uma carta perdida

que indica o paradeiro de seu filho, Omotunde, ela então decide realizar a sua última viagem para tentar reencontrá-lo. Ao perceber que não viverá para presenciar esse momento, cega ela começa a ditar essa história a Geninha que é responsável por escrever esse relato.

Quanto a mim, já me sinto feliz por ter conseguido chegar até onde queria. E talvez, num último gesto de misericórdia, qualquer um desses deuses dos homens me permita subir ao convés para respirar os ares do Brasil e te abençoar pela última vez (Gonçalves, 2022, p. 659).

Na esperança de que seu filho possa um dia encontrar os escritos e com o desejo de manter viva sua memória, embarca em uma jornada de retorno, revisitando sua história de vida, contemplando sua existência e entrelaçando suas memórias.

A obra apresenta diversos deslocamentos e travessias afrodiaspóricas e apresenta aspectos culturais decorrentes dos contatos e tensões entre diversas culturas, não visando mostrar tais aspectos como resultados harmoniosos desse encontro. Prova disso é o não encontro do filho, a necessidade da carta-relato para que se conheça a história. *Um defeito de cor* expõe a decodificação de mundo realizada por uma mulher negra, trata-se de um ser sujeita, protagonista e narradora de sua própria história que deixa um relato para a posterioridade. Na tese de doutorado intitulada “No colo das labás: raça e gênero em escritoras afro-brasileiras contemporâneas” (2014), a pesquisadora Vania Vasconcelos (2024) apresentou o seguinte argumento sobre essa questão:

A ideia de reunir toda a memória do que viveu para deixar ao filho é a razão que a leva a reconstruir o que provavelmente foi a experiência de muitos africanos que viveram nas principais cidades brasileiras do século XIX. Esse povo está representado nas agonias e vitórias de Kehinde. Por outro lado, ao escrever uma narrativa na qual uma mãe busca deixar registro de sua vida para o filho, Gonçalves constrói uma protagonista de caráter peculiar, uma mulher que, apesar da experiência da escravidão, coloca-se como centro da história, insiste em narrar a si mesma, não permitindo que ninguém conte a história que é dela. Assim, Kehinde não é apenas personagem, é escritora e se inscreve na história ao registrar suas memórias em uma longa epístola ao filho. As viagens-travessias, resgatadas por essas memórias, deram-se por necessidades vitais e estiveram cercadas por angústias, perdas e também conquistas (Vasconcelos, 2024, p.182).

Ao contar a sua história, Kehinde apropria-se das experiências coletivas que se mantiveram vivas mesmo diante das violentas estratégias de apagamento. Dessa forma, são plurais os destinatários da carta-relato da protagonista, destina-se ao filho,

mas também a um nós-coletivo, e tal característica está consonante ao que Leda Martins (1996) categoriza como a forma com que a narradora/escritora simula a dicção da mulher negra, uma voz tensionada entre a necessidade do silêncio e o anseio da locução.

A escrita de Kehinde é um exemplo de uma produção literária que ressignifica os padrões que subalterniza as mulheres negras devido a discriminações sexistas e racistas, realocando-as em um novo contexto, inclusive de falhas morais. A escrita das mulheres negras, como a de Kehinde, revela a complexidade das experiências de ser uma mulher negra ao abordar questões como as relações afetivas abaladas pela separação forçada das famílias, as várias formas de violência sofridas pelos corpos negros, a colonização das mentes, a conversão forçada ao catolicismo, a imposição de nomes cristãos e de outra língua. Em contraste a tudo isso, há a força de uma mulher que não aceita passivamente as condições impostas, que, consciente das adversidades da vida, rompe com os estigmas e luta por sua liberdade e pela liberdade dos seus.

### 1.3 A escolha do gênero romance: narrativa contemporânea sobre a escravidão

Em *Um Defeito de Cor*, Ana Maria Gonçalves utiliza o romance como gênero literário para questionar a "outremização" histórica e social dos indivíduos afrodiáspóricos. No contexto do século XXI, escrever sobre a história afrodiáspórica é um gesto de resistência e afirmação, um meio de revisitar e recontar as trajetórias de personagens que, por muito tempo, foram marginalizados e silenciados nas narrativas oficiais. A escolha do romance como forma narrativa permite à autora explorar, de forma complexa e envolvente, as experiências e as subjetividades dessas pessoas, ao mesmo tempo em que proporciona um espaço para questionar e subverter as construções históricas eurocêntricas. Nesse sentido, precisamos analisar o que implica escrever um romance sobre a história afrodiáspórica no século XXI? E por que a autora escolheu esse formato literário para tratar desse tema?

Toni Morrison na obra *A origem dos outros* explica o processo de "outremização" que ocorreu com os negros e indígenas durante o período colonial. Segundo a escritora, a raça se tornou um parâmetro de diferenciação, assim como a classe e o gênero, "todos relacionados ao poder e à necessidade de controle"

(Morrison, 2019, p. 24). E através da instituição da raça, criou-se um “outro” que passou a ser considerado um forasteiro. “Diatribes semelhantes foram proferidas por praticamente todos os grupos do mundo, com ou sem poder, para impor suas crenças por meio da construção de um ‘Outro’.” (Morrison, 2019, p. 26-27).

Dessa forma, os colonizadores utilizaram de discursos de uma suposta superioridade étnica e racial para escravizar e impor a cultura ocidental e suas crenças sobre o “outro”. Para manter os privilégios que possuíam, eles passaram a romantizar a escravidão, essa era uma forma muito mais eficaz do que a força bruta. Sendo assim, a palavra escrita se torna então um meio de controle da narrativa sobre o “outro” e a escrita passa a romantizar a escravidão, tornando-a aceitável, humanizando-a e valorizando-a.

A necessidade de transformar o escravizado numa espécie estrangeira parece ser uma tentativa desesperada de confirmar a si mesmo como normal. A urgência em distinguir entre quem pertence à raça humana e quem decididamente não é humano é tão potente que o foco se desloca e mira não o objeto da degradação, mas seu criador. Mesmo supondo que os escravizados exagerassem, a sensibilidade dos senhores é medieval. É como se eles gritassem: "Eu não sou um animal! Eu não sou um animal! Eu torturo os indefesos para provar que não sou fraco". O risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de se tornar estrangeiro. Perder o próprio status racializado é perder a própria diferença, valorizada e idealizada (Morrison, 2019, p. 54).

O objetivo da “outremização” é justamente definir a si mesmo, sendo assim, o conceito de raça é utilizado para diferenciar e classificar uma espécie inferior e ao mesmo tempo atestar uma superior. Ou seja, a criação do “outro” é também a criação de pertencimento. Surge então a hostilidade em relação ao outro, o racismo social e a outremização. Ou seja, a “raça”, a identificação e a exclusão raciais foram criadas e são sustentadas até hoje com objetivos claros de uma busca por poder do branco colonizador. Segundo Morrison (2019), “Cultura, características físicas e religião eram e são, entre todos, precursores de estratégias para a ascendência e o poder.” (Morrison, 2019, p. 47)

Dessa maneira, as fontes utilizadas para manter o privilégio da classe branca heteronormativa são apoiadas justamente na linguagem, na imagem e na experiência. “Esses dois deuses menores, linguagem e imagem, alimentam e formam a experiência.” (Morrison, 2019, p. 61-62). A linguagem e a imagem são constantemente utilizadas para excluir, desumanizar e controlar e por meio delas o racismo se constrói

e se perpetua através dos tempos.

Nesse sentido, a literatura afrobrasileira questiona esses estereótipos negativos que são destinados aos negros e busca humanizar o corpo negro, valorizar sua cultura, religião e idioma, denunciar as desigualdades sociais e as violências sofridas por essa população marginalizada e desconstruir o racismo através da linguagem.

O romance é o gênero literário escolhido por Ana Maria Gonçalves para questionar essa outremização. Afinal, o que significa escrever um romance sobre a história afrodiaspórica no século XXI? Por que essa foi a escolha literária da autora?

Edward Said na obra *Cultura e Imperialismo* (2011) explica que o romance está ligado à sociedade burguesa, pois ele acompanha e faz parte da conquista da sociedade ocidental pelos burgueses conquistadores. Não é à toa que o romance é inaugurado na Inglaterra com Robinson Crusóé, cujo protagonista é fundador de um novo mundo, que é reivindicado pelo cristianismo e a Inglaterra. Nas palavras do autor:

Não estou pretendendo dizer que o romance — ou a cultura em sentido amplo — “causou” o imperialismo, e sim que o romance, como artefato cultural da sociedade burguesa, e o imperialismo são inconcebíveis separadamente. Entre todas as principais formas literárias, o romance é a mais recente, seu surgimento é o mais datável, sua ocorrência, a mais ocidental, seu modelo normativo de autoridade social, o mais estruturado; o imperialismo e o romance se fortaleciam reciprocamente a um tal grau que é impossível, diria eu, ler um sem estar lidando de alguma maneira com o outro (Said, 2011, p. 94).

Segundo o autor, o romance fortalecia o imperialismo pois dentro dele se encontram um mecanismo de enredo preciso e um sistema de referência social que depende das instituições burguesas. Não é à toa que os romances terminam com a morte do herói ou da heroína ou com a ascensão social dos protagonistas a uma posição de estabilidade, como o matrimônio. Entretanto, os romances não devem ser entendidos apenas como frutos da genialidade isolada de seus autores, nem como meras expressões de uma criatividade ilimitada. Estudos recentes e instigantes sugerem que o romance, enquanto gênero, e a narrativa, de forma mais ampla, desempenham um papel de influência reguladora dentro das sociedades euro-ocidentais.

O romance contribuiu para a cultura imperialista e, ao mesmo tempo, não freou nem enfraqueceu os sentimentos imperialistas mais populares e agressivos que emergiram após 1880. Os romances funcionam como representações da realidade,

seja no início ou no final da experiência literária do leitor. Na prática, eles constroem e sustentam uma realidade que herdaram de outras obras, rearticulando-a e enriquecendo-a com base na visão, talento e preferências de seus autores. Platt (*apud* Said, 2011) destaca, com razão, a ideia de "visão departamental", que também se aplica ao romancista: os romances ingleses do século XIX enfatizam a continuidade — em contraste com mudanças revolucionárias — da Inglaterra. Além disso, eles nunca sugerem abandonar as colônias, mas partem da premissa de que, ao se integrarem à esfera de influência britânica, essa dominação é vista como uma norma legítima e deve ser mantida junto com as colônias. De acordo com Edward Said,

Para o escritor inglês, o "estrangeiro" estava lá fora, sentido como algo vago e impróprio, ou exótico e estranho, ou como objeto para "nós" controlarmos, comerciarmos "livremente" ou reprimirmos quando os nativos se mobilizavam em uma resistência política ou militar explícita. O romance contribuiu de maneira significativa para tais sentimentos, atitudes e referências, e tornou-se um elemento fundamental na visão consolidada, ou na concepção cultural departamental do mundo (Said, 2011, p. 97).

Said (2011) afirma que o poder britânico era sólido e constantemente reforçado, o que também se refletia na esfera cultural, onde o romance desempenhou um papel importante na construção e na perpetuação da hegemonia cultural britânica. Nenhuma outra parte do mundo tinha um equivalente ao impacto contínuo dessa forma literária na cultura britânica. No entanto, é essencial sermos precisos: um romance não é apenas um objeto funcional, como um navio ou uma ordem de pagamento. Ele surge, antes de tudo, como a criação de um autor e, depois, como algo experienciado por leitores.

Com o tempo, os romances se acumulam e formam o que se conhece como "instituição da literatura", mas cada um mantém sua singularidade e riqueza próprias. Apesar de sua relevância social, os romances não podem ser reduzidos a interpretações puramente sociológicas, nem analisados apenas como reflexos de classe, ideologia ou interesses. Para fazer justiça a eles, é necessário enxergá-los em sua totalidade estética, cultural e política, reconhecendo-os como criações independentes que também dialogam com seu contexto histórico.

De acordo com Said (2011), os escritores pós-imperiais do Terceiro Mundo carregam em si o passado, como cicatrizes de feridas humilhantes, como estímulo para práticas transformadoras ou como revisões potenciais da história que apontam para um futuro pós-colonial. Esse passado também emerge como experiências que

exigem reinterpretação e revivificação, nas quais o nativo, antes silenciado, encontra voz e protagonismo em um território recuperado do colonizador, integrando um movimento mais amplo de resistência.

Nesse sentido, o autor explica que três grandes temas emergem na resistência cultural descolonizante. O primeiro é a reafirmação do direito de interpretar a história da comunidade como um todo coeso e integral, devolvendo à nação colonizada a capacidade de se reconhecer e se reconstruir. O segundo enfatiza que a resistência não se limita a uma reação contra o imperialismo, mas propõe uma alternativa para compreender a história humana, rompendo barreiras entre culturas e promovendo novas conexões. Por fim, o terceiro aponta para um afastamento do nacionalismo isolacionista em favor de uma visão mais inclusiva da comunidade e da libertação humanas, voltada para a integração e a solidariedade global.

Segundo Said (2011), “em resumo, a descolonização é uma complexíssima batalha sobre o rumo de diferentes destinos políticos, diferentes histórias e geografias, e está repleta de obras de imaginação, erudição e contraerudição.” (Said, 2011, p. 245). O autor salienta que é nas obras periféricas, produzidas fora dos grandes centros, que essa resistência começa com maior vigor. Gradualmente, essas obras penetram no Ocidente, exigindo reconhecimento e espaço no cenário literário. Nas palavras do autor:

A oposição a uma estrutura dominante surge de uma percepção consciente, às vezes até militante, de indivíduos e grupos internos e externos de que, por exemplo, algumas linhas de ação dessa estrutura estão equivocadas (Said, 2011, p. 266).

É importante destacar que, por mais abrangente que seja o domínio de uma ideologia ou de um sistema social, sempre haverá aspectos da experiência social que escapam ao seu controle. É justamente dessas brechas que, frequentemente, emerge a oposição, seja de forma consciente ou como um processo dialético. Isso não é tão complexo quanto parece: a resistência a uma estrutura dominante surge de uma percepção clara — e, em alguns casos, até militante — por parte de indivíduos e grupos, internos ou externos, de que determinadas ações dessa estrutura são falhas ou equivocadas.

Portanto, compreendemos que Ana Maria Gonçalves escolheu o romance como gênero literário para abordar a história afrodiáspórica no século XXI porque essa forma narrativa permite explorar, de maneira ampla e complexa, a subjetividade, a

experiência histórica e a memória cultural de grupos historicamente marginalizados. A escolha desse gênero literário é uma forma de subverter o gênero narrativo que amparou o colonialismo. Escrever um romance sobre a história afrodiaspórica é um ato de reivindicação de voz e espaço no campo literário, ao mesmo tempo em que possibilita reimaginar e revisitar o passado de forma crítica. O romance, por sua flexibilidade narrativa, é capaz de incorporar múltiplas perspectivas, tradições orais, e traumas coletivos, criando um espaço em que personagens historicamente silenciados podem protagonizar suas próprias histórias. No contexto do século XXI, essa escolha literária também sublinha a necessidade de revisitar e recontar histórias a partir de lentes descentralizadas, desafiando narrativas eurocêntricas e reafirmando a importância das vozes afrodiaspóricas na construção de identidades e na formação de memórias coletivas.

O romance *Um defeito de cor* pode ser compreendido como uma *neo-slave narrative*, ou narrativa contemporânea sobre a escravidão, esse gênero literário surgiu no final da década de 1980 após a popularidade das *slave narratives*, ou narrativas de escravizados. Assim, a crueldade física e emocional provocada pela escravidão passa a ser narrada e escrita também por pessoas que não vivenciaram a instituição escravocrata.

No início dos anos 2000, Arlene Keizer trouxe uma importante contribuição para a teoria literária ao estudar as *neo-slave narratives*, que ela passou a chamar de narrativas contemporâneas de escravidão. Em seu trabalho de 2004, Keizer argumenta que essas obras refletem e teorizam sobre a natureza e o processo de formação dos sujeitos negros tanto durante o período da escravidão quanto na contemporaneidade, utilizando personagens escravizados e a condição de escravidão como elementos centrais para essa análise.

A pesquisadora destaca que a escravidão não é apenas um pesadelo que permeia a literatura afro-americana e afro-caribenha, mas também um elemento catalisador para reflexões teóricas sobre a natureza e a formação da subjetividade negra. Por meio das representações presentes nessas narrativas, escritores negros conseguem intervir em debates históricos acerca da essência e das experiências da diáspora africana. As teorias que emergem da construção identitária desses autores têm origem nas particularidades da experiência negra, reinterpretada na ficção, desafiando a crítica literária a repensar tanto o lugar do sujeito marginalizado quanto

os fundamentos das teorias eurocêntricas.

Esse processo abre caminho para a criação de contranarrativas capazes de questionar e desestabilizar a "história única" — uma das mais graves consequências da colonização — mesmo diante das diferenças políticas, econômicas e sociais entre os diversos contextos geográficos. Assim, as narrativas contemporâneas de escravidão tornam-se uma forma literária por meio da qual escritores afrodescendentes nas Américas buscam resgatar um senso autêntico de identidade para o sujeito da diáspora negra.

A relação das narrativas contemporâneas de escravidão com eventos históricos e sua recriação por meio da ficção nos remete ao conceito de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon (1991), que pode ser aplicado a *Um defeito de cor*, como veremos posteriormente. A obra de Gonçalves flerta com as lacunas da história da rebelde Luiza Mahin, a mãe do poeta abolicionista Luiz Gama (1830-1882). O livro se apropria de uma personagem e eventos históricos em seu enredo, de modo a problematizar o que se entende até então como “verdade”.

Porém, vale a pena considerar que a reflexão proposta por *Um defeito de cor* vai além do que se pode classificar como metaficção historiográfica. O conceito de *metaficção historiográfica* tende a encaixotar sob um mesmo rótulo experiências distintas de lidar com as lacunas da história, muitas vezes desconsiderando as particularidades de narrativas que se constroem a partir de epistemologias não hegemônicas. Embora útil para descrever estratégias literárias que problematizam a construção do passado e questionam as pretensões de objetividade da historiografia tradicional, esse conceito pode se mostrar limitado quando aplicado a obras como *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. A reflexão proposta pelo romance ultrapassa as fronteiras da *metaficção historiográfica* ao inscrever-se em um projeto político e estético de reconstrução da memória negra no Brasil, que dialoga não apenas com a crítica à história oficial, mas também com formas ancestrais de transmissão de saber e com uma ética da memória enraizada na oralidade, na coletividade e no afeto.

Nesse sentido, o livro se aproxima mais das reflexões propostas por Paul Gilroy (1993) com o conceito de Atlântico Negro, ao evidenciar como as expressões artísticas — em especial a literatura — se tornaram meios fundamentais para a recriação e preservação da identidade cultural negra em contextos marcados pela diáspora e pela violência colonial. A revisão de um passado silenciado e o resgate de histórias

ancestrais para dialogar com os espaços da memória oficial também se manifestam em diversas obras da literatura afro-brasileira contemporânea, como será discutido nos próximos capítulos.

#### 1.4 A busca por rastros memoriais na literatura afrobrasileira contemporânea

No romance, Ana Maria Gonçalves constrói uma narrativa em que a memória subterrânea desempenha um papel central, servindo como elo entre a história oficial e as vozes silenciadas da diáspora africana. A história de Kehinde, protagonista e narradora da obra, é atravessada por lembranças que resistem ao apagamento e que revelam um passado marcado por violência, deslocamento e resistência. Essas memórias subterrâneas emergem como forma de confrontar o esquecimento e reinscrever as histórias da diáspora africana no presente.

O conceito de memória subterrânea pode ser entendido como aquelas narrativas marginalizadas, reprimidas ou ocultas pelos discursos hegemônicos da história. Em *Um defeito de cor*, essas memórias se manifestam por meio da subjetividade de Kehinde, cuja trajetória resgata experiências de escravização, tráfico transatlântico e resistência cultural. A protagonista recorda, reconstrói e narra episódios que muitas vezes estão ausentes dos registros oficiais, evidenciando o papel das vozes afro-diaspóricas na preservação de uma memória coletiva.

O conceito de memória subterrânea foi desenvolvido por Michael Pollak (1989), “que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘Memória oficial’, no caso da memória nacional” (Pollak, 1989, p. 4). Nesse sentido, as memórias constroem um trabalho de subversão ao silenciamento e marginalização, provocando assim intensos ruídos na historiografia oficial que são ouvidos através de ações que desenterram memórias soterradas e ocultas.

A escrita de Gonçalves opera como um gesto arqueológico: desenterrar camadas de história que foram deliberadamente soterradas pela colonialidade. Kehinde não é apenas uma personagem que recorda, mas também um símbolo da resistência cultural e espiritual, ao preservar práticas e saberes ancestrais em um contexto de desumanização e opressão. Sua memória individual conecta-se às memórias coletivas da diáspora, especialmente no que diz respeito ao Atlântico Negro, que se torna um espaço de perdas e reconstruções.

A escrita de Ana Maria Gonçalves apresenta uma preocupação com a noção de memória coletiva versus memória oficial, e em pensar a história em termos oficiais e não-oficiais. A memória apresentada no romance configura-se como uma memória silenciada que, uma vez rompido o tabu, invade o espaço público com reivindicações múltiplas. Nesse sentido, a quebra de tabu é resultado de uma certa abertura política e de uma maior conscientização dos movimentos negros e feministas a cerca da condição dos afrodescendentes no Brasil.

A memória para Pollak é constituída, principalmente, por dois elementos: os acontecimentos vividos pelo indivíduo, e os acontecimentos “vividos por tabela”, isto é, aqueles testemunhados não por aquele que recorda, mas pelo grupo ou pela coletividade à qual ele pertence. “São acontecimentos dos quais a pessoa nem participou, mas que, no imaginário tomam tamanho relevo que, no fim das contas, é impossível que ela consiga saber se participou ou não [...] podemos falar numa quase memória herdada.” (Pollak, 1992, p. 201).

A memória da escravização é um exemplo de uma memória adquirida por tabela, presente em poesias, contos e narrativas, ganha um papel relevante para a construção de um passado dos negros descendentes de escravizados nas Américas. Essa memória coletiva torna-se então uma memória herdada que é perpetuada pela palavra poética através de várias gerações. Para o autor, a memória é constituída por pessoas/personagens, lugares e acontecimentos e está intimamente ligada ao conceito de identidade.

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, p. 204).

Segundo o autor, as memórias têm um papel muito importante na formação de identidade, pois, o que um grupo ou uma sociedade consegue se lembrar e escolhe esquecer legitima ou deslegitima discursos, comportamentos, atitudes, posicionamentos e direcionamentos políticos e sociais.

Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos (Pollak, 1992, p. 205).

Nesse sentido, Pollak apresenta uma crítica ao conceito de memória coletiva fundamentado por Maurice Halbwachs, que corrobora com a ideia de que a memória nacional é a forma mais completa de uma memória coletiva. Pollak defende que essa memória nacional é impositiva e se apresenta como uma forma de dominação e violência simbólica. Para ele, Halbwachs negligencia que a própria ideia de nação está atrelada a noções de masculinidade e poder.

Pollak defende uma ideia de uma nação heterogênea, em constante construção, apresentando as memórias subterrâneas como aquelas silenciadas pela dita memória nacional. Nesse sentido, Ana Maria Gonçalves, apoiando seus romances em memórias de grupos minoritários ocasiona uma quebra no tecido homogeneizador da história oficial. A partir de *Um defeito de cor*, a história do negro é narrada e protagonizada por ele, assumindo assim o papel de agenciador do seu próprio discurso.

A memória subterrânea na obra de Gonçalves é mediada por silêncios, lacunas e rupturas. A experiência da diáspora é marcada pela fragmentação, e a narrativa de Kehinde reflete isso ao incluir episódios de esquecimento e reconstrução. Esses silêncios, no entanto, não são vazios, mas espaços carregados de significado, onde o trauma, a resistência e a agência se entrelaçam.

O surgimento de uma literatura negra, uma escrita que tem como sujeito e objeto o afrobrasileiro, que se preocupa com as memórias silenciadas desse grupo social, demonstra o caráter homogeneizador, opressor e manipulador da historiografia oficial. Quando surgem narrativas sobre o passado escravocrata e sua herança na sociedade brasileira, as teorias de um Brasil livre de preconceito caem por terra e a memória nacional passa a ser questionada. O ato de escrita se torna então uma forma de resistência.

Segundo Zilá Bernd (2013), a literatura negra é toda produção poética surgida da urgência em emergir um “eu” enunciador que reivindica e assume sua identidade negra. A literatura afro-brasileira associa-se à existência, no Brasil, de uma articulação entre textos realizada por um modo negro de ver e sentir o mundo.

Dessa forma, a literatura afro-brasileira exprime a experiência comum de opressão e de preconceitos sofridos por um grupo que anseia por exprimir plenamente sua subjetividade. Revoga-se assim a visão tradicional em que o negro era o outro,

era objeto, para passar a sujeito da enunciação. No romance temos a recuperação de vestígios, rastros memoriais conservados pela memória coletiva de várias gerações. Sobre isso, Zilá Bernd escreveu:

Entre memória e esquecimento, o que sobram são os vestígios, os fragmentos do vivido, o qual jamais pode ser recuperado na sua integralidade. De onde a preocupação dos regimes totalitários em “apagar os rastros” para que seus atos arbitrários não possam ser lembrados. Mas sempre sobra algum rastro que a sensibilidade dos escritores consegue retrair e incorporar à matéria poética. Desse modo, se nossa memória é um receptáculo de resíduos memoriais, a literatura também o é (Bernd, 2013, p. 53).

Nesse sentido, Zilá afirma que a ficção é a única capaz de preencher as lacunas da memória e da história da diáspora africana no Brasil. Nesse sentido, a literatura afrobrasileira busca reescrever e ressignificar a história brasileira, apresentando o negro como protagonista de sua própria história, resgatando eventos do passado, atentando ao seu caráter múltiplo e heterogêneo. Nesse sentido, *Um defeito de cor* evidencia esse resgate memorial, trazendo à tona a memória que ficou por muito tempo subterrânea e apresentando a subjetividade negra e realizando uma denúncia social contra a escravidão e sua herança na sociedade brasileira.

A obra se estabelece como um espaço de criação estética que busca preencher as lacunas deixadas pelo passado, alinhando-se à perspectiva defendida por Conceição Evaristo (2008):

São textos discordantes do sentido da história oficial, e mais do que isto, são erigidos como contra-discursos literários à estereotipia que pesa sobre as personagens negras e sobre as formas culturais africanas e afro-brasileiras no interior de grandes obras da Literatura Brasileira (Evaristo, 2008, p. 2).

O romance oferece uma ficcionalização do Brasil, propondo uma reflexão sobre o passado e destacando a participação de homens e mulheres negros nas lutas por liberdade e igualdade. Dessa maneira, a narrativa desafia os estereótipos de passividade e conformismo atribuídos às pessoas escravizadas por diversas obras da Literatura Brasileira, como *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, que, além de estereotipar comportamentos e condutas, promove um ideal de beleza limitado exclusivamente a corpos brancos.

A produção teórica e literária de autoria negra desempenha um papel crucial no despertar de consciências sobre a responsabilidade da branquitude na

perpetuação das relações de opressão. Para Grada Kilomba (2019), "quando produzimos conhecimento, nossos discursos incorporam não apenas palavras de luta, mas também de dor – a dor da opressão." (Kilomba, 2019, p. 59). Para pessoas brancas, essas leituras representam um exercício necessário de escuta, de silenciar suas próprias vozes para aprender sobre os privilégios e as implicações do racismo estrutural. Contribuir para que essas ideias sejam amplificadas é um passo essencial para a participação ativa na luta antirracista.

Além disso, a produção intelectual negra também estimula a reflexão sobre os verdadeiros agentes de transformação no Brasil, revelando quem sustenta e quem é responsável pelo desenvolvimento social, político e cultural do país. As produções literárias de autoras e autores negros, como as analisadas ao longo desta pesquisa, constroem uma linguagem escreviente que integra a poética e a luta política contra todas as formas de opressão. Esses textos também funcionam como espaços de revisitação de um passado que precisa ser lembrado, pois, como afirma Conceição Evaristo: "como a memória esquece, surge a necessidade da invenção." (Evaristo, 2017, p. 11).

Por fim, *Um defeito de cor* exemplifica como a literatura pode atuar como um espaço de reconstrução e reinvenção da memória. Ao dar voz a Kehinde e, por extensão, às histórias subterrâneas da diáspora africana, Ana Maria Gonçalves oferece um testemunho ficcional que não apenas recupera um passado negligenciado, mas também provoca uma reflexão crítica sobre as marcas desse passado no presente. Assim, a memória subterrânea no romance não é apenas um resgate, mas uma reivindicação de existência e pertencimento.

### 1.5 O perigo de uma história única: lendo a história a contrapelo

*"As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada."*  
(Chimamanda Ngozi Adichie, 2019)

"O perigo de uma história única" é uma adaptação do discurso proferido pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie no TED Talk, em 2009, em que trata do perigo de uma única versão da história do continente africano. De acordo com a

autora, essa prática de dominação da narrativa constrói estereótipos de pessoas e/ou lugares. A narrativa dominante geralmente é ocidental e apresenta um olhar homogeneizador e estereotipado das outras culturas visando utilizar essa ferramenta como instrumento de controle e poder. Nesse sentido, a autora levanta questionamentos como “o que se entende pelo conceito de história única?”, “como ela é construída?” e “quem a difunde?”

Como as narrativas são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas dependem do poder. A construção da história única está intimamente interligada com a questão do poder. Nas palavras da autora, “o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva.” (Adichie, 2019, p. 12).

O discurso da autora finaliza com essa ideia de rejeição da história única, afinal “nunca existe uma história única sobre lugar nenhum” (Adichie, 2019, p. 16), a fim de trazer esses questionamentos e levantar a necessidade da narrativa ser proferida por diferentes perspectivas. Por fim, Adichie denuncia que as histórias têm sido usadas para expropriar e caluniar, mas podem ser utilizadas para humanizar. Nas palavras da autora, “elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada.” (Adichie, 2019, p. 16). Nesse sentido, fica o questionamento “Como reparar a dignidade despedaçada?”. Através da narrativa de *Um defeito de cor*, Ana Maria Gonçalves tenta responder essa pergunta.

Analisando a palestra de Adichie, podemos trazer essas mesmas questões para a história da América Latina, uma vez que ao longo da história, as narrativas sobre o continente sul-americano foram predominantemente realizadas sob o ponto de vista dos colonizadores, dos brancos e dos homens. Em uma tentativa de apagar e distorcer, esse grupo privilegiado consolidou a visão colonialista como uma narrativa única (Morrison, 2019). Nesse sentido, a perspectiva colonial da elite branca construiu um retrato harmônico do regime escravista, reforçando uma ideia romântica acerca da colonização, fortalecendo o mito da democracia racial e reforçando estereótipos aos negros.

O desafio de reconstruir a história por meio da literatura é central na proposta da metaficção historiográfica, uma estratégia empregada por Ana Maria Gonçalves em *Um defeito de cor*. A metaficção historiográfica é um fenômeno literário que desafia o conceito de verdade absoluta e inquestionável e se destaca por sua crítica em

relação à historiografia oficial, que apresenta a história a partir da perspectiva da classe dominante.

A historiografia oficial é fragmentada, uma vez que apresenta apenas o lado vencedor da história, como salientado por Walter Benjamin (2020). Por isso, Walter Benjamin critica o historicismo lógico e a visão burguesa da história, argumentando que é impossível estabelecer um discurso único, pois o que chamamos de "fatos" são construções humanas. O conhecimento que possuímos sobre o passado é meramente uma coleção de fragmentos moldados por interesses específicos.

A abordagem proposta pelo autor, conhecida como "ler a história a contrapelo", torna-se fundamental pois exige uma análise crítica das fontes, buscando os silêncios, lacunas e o que não é explicitamente revelado. Seu propósito implica em destacar não apenas os vencedores, mas também os vencidos, muitas vezes marginalizados pela narrativa histórica dominante, mas que desempenharam papéis significativos na produção de cultura e identidade. Portanto, "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 2020, p.2) significa dar voz aos aspectos negligenciados, desafiando a narrativa tradicional e evidenciando uma história multifacetada.

A ideia de salvação do autor se refere à responsabilidade herdada por todos nós de dar voz ao apelo do outro, pelo direito de resposta daqueles que não foram ouvidos. Ele defende que não podemos nos considerar redimidos de nosso passado se evitarmos enfrentar certas realidades não resolvidas ou se não iluminarmos aspectos pendentes dele. Conforme Gagnebin (2018) argumenta, a responsabilidade ética pelo outro demanda uma rememoração fiel à história, uma vez que há questões não respondidas que clamam por justiça. Nesse sentido, a verdade deve ser buscada naquilo que foi omitido, que escapa ao entendimento e interrompe o fluxo contínuo e harmonioso da história.

Nesse contexto, o romance *Um Defeito de Cor* destaca-se ao desafiar o discurso hegemônico, rompendo com as representações legitimadas e oferecendo novos pontos de vista. O romance rompe com a visão unidimensional e romantizada da escravidão, apresentando uma perspectiva mais complexa e humanizada das vidas dos escravizados e seus descendentes. Demonstrando que a escravidão foi marcada por um cenário de violência e dominação, mas também de luta e resistência dos negros escravizados frente ao sistema. Dessa forma, a autora desafia as representações estereotipadas e descontextualizadas do negro na história do Brasil,

oferecendo uma leitura "a contrapelo" da trajetória desses personagens.

O prefácio do romance desempenha a função de paratexto ao apresentar o caráter metaficcional da narrativa. Nele, a autora afirma que *Um defeito de cor* teria nascido de uma "serendipidade", um acaso que leva a uma descoberta. De acordo com ela, esse acaso aconteceu ao viajar para Ilha de Itaparica, quando encontrou um conjunto de cartas escritas por Kehinde/Luísa e endereçadas ao seu filho Luís Gama. A autora emprega o recurso testemunhal ao afirmar que encontrou alguns documentos na residência de Dona Clara, em Amoreiras/BA, escritos em português arcaico e guardados por muitos anos na Igreja do Sacramento, na vila de Itaparica.

No entanto, Gonçalves reconhece que teve que "preencher" algumas lacunas nos manuscritos devido ao desaparecimento de algumas folhas: "Acredito que poderia assinar este livro como sendo uma história minha, toda inventada – embora algumas partes sejam mesmo, as que estavam ilegíveis ou nas folhas perdidas [...]" (Gonçalves, 2022, p. 12). Dessa forma, a autora, por meio de uma abordagem metalinguística, evidencia a necessidade de preencher os vazios na estruturação da narrativa histórica.

Ao criar um documento para abordar a memória histórica, a autora ficcionaliza um manuscrito que representa não apenas um gesto simbólico, mas também político, que destaca a urgência de examinar os resquícios do passado e resgatar os aspectos não revelados, trazendo-os para o presente e compreendendo os mecanismos de poder que contribuíram para o seu silenciamento.

Nos documentos supostamente descobertos, as principais referências são a respeito da lendária figura de Luísa Mahin e da Revolta dos Malês, os quais foram fundamentais para a elaboração do romance. De acordo com Gonçalves, os registros encontrados abordavam esses dois temas, e "ficavam ainda mais fascinantes à medida que eu ia reconhecendo outros nomes, outras situações e alguns lugares que me remetiam à história dos malês." (Gonçalves, 2022, p. 11). Como a escrita de uma autora negra e feminina é um espaço de busca e encontro de memórias, servindo como ponto de resistência e resgate ancestral, Ana Maria Gonçalves demonstra uma vasta experiência ao incorporar na obra a lendária Luísa Mahin.

Ao realizar essa abordagem, a autora busca tanto ancorar a obra no símbolo feminino de luta e resistência, representado pela heroína, quanto resgatar fatos históricos sob a possível perspectiva dessa personagem lendária, que tem profunda

ligação com a construção da memória afro-brasileira. Ao longo do século XX, a imagem de Luísa Mahin foi reverenciada pelo movimento negro, tornando-se lendária mesmo com a escassez de documentos sobre sua vida. A própria autora adverte no prólogo:

Especula-se que ela pode ser apenas uma lenda, inventada pela necessidade que os escravos tinham de acreditar em heróis, ou, no caso, em heroínas, que apareciam para salvá-los da condição desumana em que viviam. Ou então uma lenda inventada por um filho que tinha lembranças da mãe apenas até os sete anos, idade em que pais e mães são grandes heróis para seus filhos. [...] E é bom que a dúvida prevaleça até que, pelo estudo do manuscrito, todas as possibilidades sejam descartadas ou confirmadas, levando-se em conta o grande número de coincidências, como nomes, datas e situações. Torço para que seja verdade, para que seja ela própria a pessoa que viveu e relatou quase tudo o que você vai ler neste livro. Não pela história, que não desejo a ninguém, e logo você vai saber por quê (Gonçalves, 2022, p. 12).

Contudo, de acordo com a autora, em uma entrevista concedida a Cristiane Côrtes em 23 de junho de 2010, “[...] não há nenhum registro que possa comprovar a participação de Mahin no levante, a não ser uma epístola com caráter autobiográfico enviada a Lúcio de Mendonça e publicada no Almanaque literário de São Paulo para o ano de 1881”. Neste almanaque foi onde a carta autobiográfica de Luís da Gama ao seu amigo Lúcio Mendonça foi divulgada. A carta é de domínio público e possivelmente é um dos únicos documentos do poeta que indica sua filiação e se encontra no Anexo A desta pesquisa.

Dessa forma, a narrativa do romance adota um formato no qual Luís da Gama ocupa o lugar do filho perdido e receptor do relato. Nesse aspecto, percebemos que o romance também reforça seu estatuto como discurso baseado em referências. A respeito da metaficção historiográfica, Linda Hutcheon (1991) afirma:

A metaficção historiográfica [...] ressalta a natureza discursiva de todas as referências – literárias e historiográficas. O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura. Isso não é motivo de desespero; é o principal vínculo do texto com o —mundo, um vínculo que reconhece sua identidade como construto, e não o simulacro de um exterior real. Mais uma vez, isso não nega que o passado real tenha existido; apenas condiciona nossa forma de conhecer esse passado. Só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, de suas relíquias (Hutcheon, 1991, p. 158).

A autora do romance busca, por meio dos vestígios da memória, resgatar eventos históricos nos quais o negro é um agente ativo e não apenas um observador passivo. Zilá Bernd (2012) esclarece que a distorcida historiografia agora é “[...]”

revivificada pela enunciação feminina e pela astuciosa recuperação dos vestígios, dos rastros e das marcas conservadas na tradição oral e recuperada pelos testemunhos inscritos na memória coletiva de várias gerações." (Bernd, 2012, p. 12).

A construção metahistoriográfica no romance é realizada por alguém que autentica os fatos e o discurso, sem, no entanto, buscar uma representação extremamente fiel. De acordo com Hutcheon (1991), tanto historiadores quanto romancistas constroem seus personagens/sujeitos como "possíveis objetos" do narrado. Kehinde, portanto, é uma representação possível do passado, indicando que a história no romance transcende simplesmente os fatos e personagens.

Toda essa discussão nos permite afirmar que o romance pode ser interpretado como uma metaficção historiográfica, pois evidencia que o passado é uma realidade, mas a construção dos chamados fatos históricos ocorre por meio de seleções e perspectivas narrativas, como descrito no prólogo e refletido no enredo da obra. É o processo discursivo de estabelecimento do passado, conforme explicado por Hutcheon (1991), através de seus vestígios no presente, que reconstruíram os acontecimentos de uma determinada maneira. Nessa linha de raciocínio, torna-se perceptível que são essas divergências discursivas que podem relativizar a história e catalisar o fluxo das identidades.

Edward Said (2005) argumenta que esta é impulsionada pela vontade de reinterpretar o passado com plena consciência do poder da representação e, conseqüentemente, do poder narrativo e sua relevância na formação das identidades das nações modernas. Daí emerge a urgência de reexaminar a história como parte de um esforço de descolonização, que se opõe a uma mentalidade perpetuada pela hegemonia, pelos discursos da história oficial.

A análise do romance metaficcional historiográfico sugere uma conclusão que não apenas reafirma, mas também questiona a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político em um debate moral (Hutcheon, 1991). Nesse contexto, a autora de *Um defeito de cor* reconfigura fatos históricos ao assumir uma relação entre história e literatura, elucidando o conceito de Hutcheon.

A ficcionalização de Mahin reinscreve a presença da mulher negra na história. Seu texto não se limita ao livro, pois sua trajetória começou muito antes. Essa é a estratégia adotada pela autora para remediar o passado ou realizar o que Paul Ricoeur (2007) nomeou como o "uso crítico da memória", que representa a possibilidade de

transcender o esquecimento. A carta escrita pela mãe ao filho exemplifica isso, já que, de acordo com o filósofo, ela resiste "não apenas à explicação e representação, mas até mesmo à preservação nos arquivos, permanecendo à margem da historiografia e suscitando dúvidas sobre essa verdade" (Ricoeur, 2007, p. 170). O discurso minucioso de Kehinde revela o cuidado da narradora em registrar tudo para que nada seja omitido ao filho, herdeiro dessa história:

Você pode dizer que estou fazendo isso agora, deixando tudo escrito para você, mas esta é uma história que eu teria te contado aos poucos, noite após noite, até que você dormisse. E só faço assim, por escrito, porque sei que já não tenho mais esse tempo. Já não tenho mais quase tempo algum, a não ser o que já passou e que eu gostaria de te deixar como herança (Gonçalves, 2022, p. 429).

Através de sua obra metaficcional, Ana Maria Gonçalves busca romper com o silenciamento histórico. Ao realizar uma extensa e diversificada pesquisa histórica ao longo de dois anos, ela conseguiu criar um mosaico que não se limita a ser uma mera compilação ou reprodução de eventos do Brasil do século XIX. O trabalho também abrange as consequências de eventos anteriores a esse período, cujos reflexos e efeitos se manifestaram no século XIX e continuam a ressoar na contemporaneidade.

É importante destacar que a narrativa vai além da biografia de Kehinde, pois também aborda detalhadamente fatos históricos, econômicos e culturais, como a criação de um arquivo destinado a preencher os vazios deixados pelo discurso oficial. No que diz respeito à Independência do Brasil, por exemplo, Kehinde descreve:

Em uma manhã de primavera, e de setembro, primeiro chegou o barulho de rojões e de tiros de canhão, e depois a notícia de que o Brasil estava livre de Portugal. Isso foi comemorado em surdina na casa, pois era notícia que não queriam que chegasse à senzala grande, com medo da empolgação dos pretos. Mas o Tico e o Hilário ficaram sabendo e correram para contar, o que de fato provocou certa inquietação, sendo preciso que o capataz Cipriano fosse alertar o sinhô José Carlos sobre a euforia dos pretos que, não entendendo direito o acontecimento e atendo-se à palavra "liberdade", queriam saber como é que ia ficar a situação deles (Gonçalves, 2022, p. 116).

O período foi de grande instabilidade política e entre os escravizados corriam rumores e o desejo de liberdade. "A mesma liberdade que eles queriam para governar o próprio país, nós queríamos para as nossas vidas." (Gonçalves, 2022, p.111-112). A notícia da Independência do Brasil animou as senzalas que sonhavam com a liberdade. Porém, José Carlos enviou Cipriano para conter os ânimos e avisar que

“nada tinha mudado para os escravos, que os pretos não eram um país, que não pertenciam de fato a nenhum país e, quando muito, alguns poucos poderiam ser considerados gente, quanto mais falar em liberdade” (Gonçalves, 2022, p. 116).

Além disso, no romance, observamos diversas passagens de revoltas e rebeliões que ocorreram na Bahia, incluindo os conflitos entre brasileiros e portugueses, como os tumultos que culminaram na violenta Revolta do Mata-Maroto. Dentro desse contexto, Luís Paulo de Araújo Bastos governava a Província da Bahia quando ocorreram os motins de abril de 1831 em Salvador, seguindo-se à abdicação de Dom Pedro I e seu retorno à Europa. Kehinde entrelaça a Revolta do Mata-Maroto com os conflitos pessoais vividos por ela na época, enquanto mantinha um relacionamento com Alberto, de nacionalidade portuguesa.

A situação fugiu ao controle e os revoltosos exigiram a expulsão de todos os portugueses que não tivessem esposa ou filhos brasileiros. Nesse aspecto, o doutor José Manoel não tinha o que temer, pois a sinhazinha era brasileira e eles ainda tinham as duas filhas. Mas eu era africana e, para poder ficar, o Alberto teria que admitir que tinha um filho com uma preta, registrar você e tudo o mais. Isso, com certeza, não era o que ele pretendia (Gonçalves, 2022, p. 292).

Os acontecimentos durante o governo do imperador sugeriam que os portugueses seriam forçados a retornar a Portugal, exceto aqueles casados com brasileiras ou que tivessem filhos brasileiros. Alberto e Kehinde tinham um filho, entretanto, para evitar seu retorno a Portugal, ele teria que reconhecer a paternidade de um filho com uma mulher negra e registrá-lo, o que não aconteceu e por isso o relacionamento dos dois terminou e ele se casou com uma brasileira para garantir a sua cidadania.

Outro exemplo que podemos citar é a representação da Revolta dos Malês no romance: “Já estava tudo certo, e a rebelião começaria às quatro horas da madrugada do dia vinte e cinco de janeiro daquele ano de um mil oitocentos e trinta e cinco.” (Gonçalves, 2022, p. 358-359). Ao representar a maior insurgência de escravizados urbana ocorrida no Brasil, Ana Maria Gonçalves vai contra a historiografia oficial que sempre representou o escravizado como um sujeito passivo e submisso.

Muitos dos nossos caíram feridos pelas balas e foram levados até os estaleiros da Preguiça. Como não podíamos enfrentar os guardas armados e açoitados, o Mussé disse que depois cuidaríamos da libertação do alufá Licutan, e mandou que alguns de nós fossem para o Terreiro de Jesus e outros para o Largo do Teatro, entre os quais me incluí. Nestes dois lugares estavam programados encontros com grupos que partiriam de diversos

pontos da cidade, e de fato alguns pretos já estavam por lá, escondidos nos becos e nas ruas vizinhas. Em frente ao teatro encontramos uma pequena patrulha, que rapidamente foi desarmada e posta para correr, sendo que àquela altura eu já estava querendo entrar em combate também, e não apenas fazer parte do grupo (Gonçalves, 2022, p. 366).

Dessa forma, o ato de recontar a história adquire o status de memória coletiva, isto é, uma memória composta por experiências pessoais e coletivas que podem ser reconhecidas e aceitas como parte integrante da história. Ao trazer à tona figuras como Luísa Mahin e eventos como a Revolta dos Malês, Ana Maria Gonçalves não apenas resgata um ícone da historiografia do povo afro-brasileiro, mas também reforça a ideia e a necessidade de uma história revisada e enriquecida com personagens negros, que representam símbolos ideológicos e de grande importância para o movimento negro. Recorremos às palavras de Hutcheon (1991):

Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências até seus relatos de testemunhos oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido como textos sociais (Hutcheon, 1991, p. 34).

Após a Revolta dos Malês o governo passou a perseguir e deportar africanos livres. Nesse período, em 1836, surge uma revolta que ficou conhecida como Cemiterada. Ela foi inflamada após a proibição de sepultamento dentro dos templos católicos e a entrega desse serviço a uma companhia privada. Durante a revolta, uma multidão de eclesiásticos e fiéis foram para a Praça do Palácio com bandeiras e documentos contra o cemitério. Na ocasião, Kehinde foi até o local para ver o que estava acontecendo e acabou sendo presa.

Fiquei assustada quando vi aquela multidão raivosa se aproximar armada de pedras, machados, alavancas e outros instrumentos, grande parte vestida com as capas das irmandades, dando socos no ar e gritando "Morra cemitério!" (Gonçalves, 2022, p. 390).

Esse evento resultou na sua fuga de Salvador, uma vez que os africanos livres estavam sendo perseguidos e deportados de volta à África e ela era uma africana livre.

Ou seja, preto, na Bahia, só se fosse escravo, ou então se tivesse algum dinheiro, porque podiam protelar a deportação os africanos que se dispusessem a pagar um imposto de dez mil réis, desde que devidamente cadastrados pelo juiz de paz da freguesia onde moravam (Gonçalves, 2022,

p. 378).

Quanto à perspectiva da História como uma narrativa apropriada pela escrita feminina negra, destaca-se o olhar perspicaz de Kehinde em relação aos ingleses. Ela oferece uma visão desromantizada sobre o interesse dos ingleses na abolição da escravatura, evidenciando que a motivação da Inglaterra não era apenas humanitária, mas principalmente econômica.

Foi naquela casa que fiquei sabendo que não havia mais escravos nem em Inglaterra nem nos seus domínios, que todas as pessoas eram livres para morar e trabalhar onde quisessem, recebendo dinheiro. Era isso que os ingleses mais queriam, que todos tivessem dinheiro para comprar as mercadorias produzidas nas grandes fábricas construídas em Inglaterra (Gonçalves, 2022, p. 156).

Através das lacunas presentes, a protagonista explora um paradoxo significativo e complexo desta fase da história em relação à Inglaterra. Quando ela encontra John no navio de volta para a África, revela-nos que, embora os ingleses almejassem o fim da escravidão para promover o trabalho assalariado e impulsionar o consumo de produtos industrializados britânicos, ao mesmo tempo forneciam armas e munições para os comerciantes de escravos em África. “Mas sabe quem eu acho que mais ganhava com isso tudo? Os ingleses. Justo eles que diziam querer acabar com o comércio de escravos, eram os que mais se beneficiavam dele” (Gonçalves, 2022, p. 541).

Ao revisitar a história do Quilombo do Urubu, a autora destaca o papel significativo da organização social como forma de resistência entre os negros brasileiros. No entanto, mais uma vez, ela transcende os limites da historiografia ao lembrar-se da figura de Zeferina como uma guerreira, rompendo com a representação muitas vezes imposta à mulher como frágil, como frequentemente é encontrada na literatura brasileira. Vamos examinar a passagem em que Kehinde narra sobre o quilombo e a rebelião:

Pedi ao Jacinto que me contasse exatamente o que tinha acontecido no Urubu, e muitos anos depois percebi que a grande falha estava mesmo na precipitação. A rebelião do Urubu estava marcada para o dia vinte e cinco de dezembro de um mil oitocentos e vinte e seis, no Natal, quando as pessoas estariam mais preocupadas com as celebrações, relaxando a vigilância. A maioria dos rebelados era nagô, como o Jacinto, comandados por um preto de quem ele não sabia o nome por ser mais seguro assim, e pela sua mulher, a Zeferina, que seriam declarados rei e rainha de um novo império nagô, se tudo tivesse dado certo. O Jacinto se lembrava do nome da Zeferina porque

ela se tornou um exemplo para todos eles, enfrentando os soldados armados apenas usando arco e flecha, depois de ter gritado o tempo inteiro durante a luta, animando os guerreiros e não deixando que se dispersassem (Gonçalves, 2022, p. 198).

O historiador João José Reis (2003), ao relatar esse episódio, menciona que o referido terreiro de candomblé era dirigido por um homem chamado Antônio, que possivelmente poderia ser tanto o proprietário da casa quanto estar envolvido na revolta. De acordo com Reis, Antônio e Zeferina foram os únicos presos e receberam a mesma condenação de trabalhos forçados.

Abaixo foi elaborada uma tabela com todos esses acontecimentos abordados na narrativa e onde eles podem ser encontrados no romance.

**Tabela 01.** Momentos históricos presentes na narrativa.

Acontecimento histórico	Ano	Local	Capítulo	Como é desenvolvido na narrativa
Independência do Brasil	1822	Brasil	A independência (a partir da página 116)	Kehinde vivia como escravizada na fazenda de José Carlos no período e ouvia os boatos da Independência e como muitos ansiava entender como isso poderia mudar a sua condição de escravizada.
<b>Revolta do Mata-Maroto</b>	1831	Brasil	Os portugueses (a partir da página 290)	Kehinde é diretamente afetada pela Revolta pois é casada com um português que decide se separar dela e se casar com uma brasileira para garantir sua estadia no Brasil ao invés de reconhecer a paternidade de Omotunde.
Revolta dos Malês	1835	Brasil	A rebelião (a partir da página 363)	Kehinde participa da Rebelião tanto durante sua organização quanto no dia da revolta.
<b>Cemiterada</b>	1836	Brasil	A cemiterada (a partir da página 389)	Kehinde acaba presa por estar nos arredores da revolta. Esse evento acaba culminando na sua fuga de Salvador, uma vez que os africanos livres estavam

				sendo deportados e ela corria esse risco.
Quilombo do Urubu	Século XIX	Brasil	O susto (a partir da página 195)	Kehinde conversa com Jacinto sobre suas fugas e ele acaba entrando no assunto de sua última participação em uma rebelião, quando se juntara ao Quilombo do Urubu.

Todos esses exemplos reforçam mais uma vez a natureza metaficcional, historiográfica e pós-moderna da obra. Conforme expresso por Linda Hutcheon (1991): "A ficção pós-moderna problematiza esse modelo [história como crítica dos romances], com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre realidade e linguagem" (Hutcheon, 1991, p. 34).

Ana Maria Gonçalves, em seu romance *Um defeito de cor*, constrói uma obra profundamente ancorada na metaficção, um recurso literário que, segundo Linda Hutcheon, "não apenas comenta sobre sua própria ficcionalidade, mas também desafia as fronteiras entre a história e a ficção" (Hutcheon, 1988, p. 110). A narrativa de Gonçalves é organizada como um longo relato memorialístico em primeira pessoa, assumindo a estrutura do gênero diário. Esse formato confere ao texto uma aura de autenticidade ao mesmo tempo em que explicita sua construção ficcional.

A história de Kehinde, protagonista e narradora, é apresentada como suas memórias de vida, escritas no final do século XIX e dirigidas a seu filho, Omotunde. A escolha do diário, um gênero literário associado à escrita íntima e à expressão subjetiva, permite que Gonçalves entrelace passado e presente, narrando eventos históricos a partir de uma perspectiva pessoal. Ao mesmo tempo, o diário de Kehinde funciona como um artifício metaficcional que destaca a tensão entre a verdade histórica e a recriação ficcional.

Ao adotar o gênero diário, Gonçalves também dialoga com a tradição literária que utiliza esse formato para explorar subjetividades marginalizadas. O diário confere ao texto uma ilusão de verdade e proximidade com a experiência vivida, mas permanece uma construção narrativa feita para um leitor implícito. Gonçalves se apropria desse pacto, utilizando o diário para reconstruir as histórias silenciadas da diáspora africana.

A metaficção em *Um defeito de cor* se manifesta não apenas na escolha do

gênero, mas também na maneira como a narrativa constantemente chama a atenção para sua própria artificialidade. Kehinde é uma narradora que reconhece os limites de sua memória e a impossibilidade de reconstruir todos os eventos com precisão. Esse reconhecimento de lacunas, silêncios e incertezas reforça o caráter metaficcional da obra, que simultaneamente conta uma história e reflete sobre o ato de narrar.

Outro aspecto significativo da metaficção na obra é sua relação com a história. O diário de Kehinde ficcionaliza eventos históricos reais, como o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, a Revolta dos Malês e a luta pela abolição no Brasil. Neste sentido, Gonçalves utiliza o gênero diário para contestar as narrativas oficiais, resgatando memórias subterrâneas que foram marginalizadas pela historiografia tradicional. Portanto, o diário não é apenas um meio de expressão subjetiva, mas também um espaço de resistência cultural e política.

Por fim, *Um defeito de cor* demonstra como a metaficção pode funcionar como uma ferramenta poderosa para abordar questões de memória, identidade e história. Através do gênero diário, Gonçalves oferece uma narrativa que é ao mesmo tempo intimista e crítica, explorando as possibilidades e limitações da ficção como forma de recriar o passado. Assim, a obra não apenas narra a vida de Kehinde, mas também convida o leitor a refletir sobre como histórias são contadas, quem as conta e por quais motivos.

Logo, compreendemos que o romance de Gonçalves nos convida a repensar e reexaminar a história do Brasil e da escravidão, questionando os discursos dominantes e oferecendo uma visão mais completa e autêntica das experiências dos afrodescendentes. Assim, essa leitura a contrapelo realizado pela autora pode ser percebida como uma forma de autores afro-brasileiros de questionar o passado visando libertar-nos da amnésia e, ao mesmo tempo, recuperar e valorizar os vestígios de identidades que desempenharam papéis importantes na história, mas que foram marginalizados nas narrativas que moldam a consciência nacional.

## 2. SEGUNDO CAPÍTULO: TRÂNSITOS E TRAVESSIAS

### 2.1 Afrodiáspora, Afrografia e Amefricanidade: narrativa transnacional

O romance *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, dialoga profundamente com o conceito de Amefricanidade ao propor uma leitura decolonial (Said, 2011) e afrocentrada das histórias que moldaram a América Latina. A Amefricanidade, para Gonzalez, é a ideia de que as culturas afrodescendentes das Américas compartilham experiências históricas e socioculturais comuns, atravessadas pela colonização, pela escravidão e pela resistência. Esse conceito destaca a fusão de tradições africanas com as dinâmicas locais, criando identidades que transcendem as fronteiras nacionais e desafiam as imposições eurocêntricas.

Em *Um Defeito de Cor*, essa Amefricanidade é expressa tanto na trajetória de Kehinde quanto na estrutura narrativa do romance. Kehinde, enquanto personagem central, simboliza a mulher negra ameicana, carregando em sua história de vida as marcas da diáspora africana: a travessia atlântica, a experiência da escravidão, a resistência cultural e a luta pela liberdade. Sua narrativa não é apenas a de uma sobrevivente, mas também a de uma guardiã de memórias coletivas que resistem ao apagamento imposto pela história oficial.

A história do Brasil foi marcada por uma variedade de experiências étnicas que foram cruciais para a diversidade cultural do país, mas que não foram devidamente consideradas durante o processo de construção da identidade nacional. Tanto os negros quanto os indígenas tiveram uma contribuição na formação histórica, política e cultural do Brasil. No entanto, suas identidades foram subjugadas e suas práticas culturais foram reprimidas.

O processo de delimitação da identidade nacional brasileira obscurece não apenas as intensas dinâmicas culturais que se desenvolveram, mas também as dinâmicas coloniais responsáveis pelo apagamento da diversidade cultural que se estabeleceu no país. Isso cria a ideia de que os processos no Brasil ocorreram de forma harmoniosa, quando na verdade foram violentos social, cultural e historicamente.

A categoria de Amefricanidade proposta por Lélia Gonzalez é utilizada para definir as experiências híbridas e diversas da diáspora negra nas Américas. O termo

oferece uma perspectiva transnacional para a construção de um espaço de intercâmbio, ressignificação cultural e resistência, que de certa forma engloba todos os descendentes de africanos dispersos pelo continente, como quer mostrar Gonçalves em sua narrativa de deslocamento.

Nessa linha de pensamento, é perceptível que a cultura negra e indígena brasileira desempenharam papéis centrais na formação de uma união sociocultural. Porém, apesar de suas inúmeras contribuições para a formação cultural do Brasil, é crucial destacar os efeitos da colonização e, conseqüentemente, do racismo sobre as relações sociais e culturais no país. O caráter assimilacionista da tentativa de construir uma identidade nacional brasileira foi principalmente incorporado por segmentos dominantes brancos que promoveram a marginalização da cultura dos negros e indígenas brasileiros. Dessa forma, ao discorrer sobre o nacionalismo latino-americano, Aníbal Quijano afirma que:

O nacionalismo latino-americano foi concebido e atuado a partir dessa perspectiva eurocêntrica de Estado-nação e nacionalismo, como uma lealdade a uma identidade estabelecida ou assumida pelos beneficiários da colonialidade do poder, à margem e não poucas vezes contra os interesses dos explorados/dominados colonial e capitalisticamente (Quijano, 2005, p. 160).

De acordo com Quijano (2005), a colonialidade do poder envolve a formação de um sistema de domínio global capitalista, moderno/colonial e eurocêntrico, que foi estabelecido pela concepção da ideia de raça. Esta ideia foi concebida biologicamente para justificar a suposta inferioridade dos colonizados em relação aos colonizadores. Assim, estabeleceu-se uma hierarquia na qual os colonizadores exerciam controle sobre os colonizados, uma dinâmica que persiste mesmo após os processos de descolonização.

Embora as diferenças fenotípicas possam ter contribuído para o surgimento da ideia de raça, sua principal função é classificar um povo como superior a outro, legitimando a subordinação dos colonizados. Essa noção de raça é forjada durante o período colonial e legitima todas as formas de dominação pela colonialidade sobre os povos colonizados.

A idéia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos (Quijano, 2005, p. 03).

Assim, o processo colonial e a perpetuação da colonialidade após o período colonial no Brasil moldaram a concepção de nacionalismo e nação no país através da hegemonia do eurocentrismo. Quijano afirma que a colonização privou a população colonizada de seus saberes e estabeleceu a perspectiva eurocêntrica nas relações interpessoais. O Brasil é, inegavelmente, marcado por intensas dinâmicas raciais e sociais.

Ao analisar os padrões de racismo na França no século XIX, Achille Mbembe (2014), destaca que a colonização, a industrialização e o surgimento da burguesia foram fatores-chave que exacerbaram as diferenças, incluindo as distintas características raciais. Ele observa que “a raça era simultaneamente o resultado e a reafirmação da ideia global da irreduzibilidade das diferenças sociais” (Mbembe, 2014, p. 57). Qualquer pessoa que desviasse das normas estabelecidas pela sociedade em termos de raça, cultura ou status social era rotulada como estrangeira e excluída da nação. Ao explorar a diáspora como um momento constitutivo da modernidade, Achille Mbembe apresenta as mudanças nas relações entre metrópole e colônia:

Com as estruturas imperiais do mundo atlântico arruinadas e substituídas pelos Estados-nações, as relações entre as colônias e a metrópole sofreram alterações. Uma classe de brancos crioulos se implantou e consolidou sua influência. As velhas questões de heterogeneidade, diferença e liberdade foram ressuscitadas, ao passo que as novas elites se aproveitaram da ideologia da mestiçagem para negar e desqualificar a questão racial. A contribuição dos afro-latinos e dos escravos negros para o desenvolvimento histórico da América do Sul acabou sendo, se não apagada, pelo menos severamente ocultada (Mbembe, 2014, p.37).

Esse apagamento das contribuições dos afro-americanos no desenvolvimento histórico pode ser compreendido, no contexto brasileiro, a partir das ideologias de embranquecimento e assimilação cultural, que resultaram na noção de democracia racial. Assim, podemos inferir que a identidade nacional brasileira é, principalmente, um projeto moldado pela democracia racial, fundamentado em um imaginário nacional baseado na suposta cordialidade e harmonia entre as raças, sendo um discurso enraizado em profundas estruturas coloniais.

Considerando a problemática da formação da identidade nacional e suas implicações, Lélia Gonzalez questiona não apenas a formação da identidade nacional,

mas também a própria ideia de uma identidade nacional. Isso porque a busca pela unificação da cultura nacional em uma identidade nacional brasileira resulta no apagamento de uma multiplicidade de dinâmicas culturais que se manifestam dentro e fora dos limites territoriais brasileiros.

Nesse sentido, Lélia Gonzalez argumenta que a ideia de que o inconsciente brasileiro, e latino-americano em geral, é formado predominantemente pela influência europeia e branca é falha em sua efetividade, especialmente ao considerar como o Brasil opera cultural, histórica e politicamente. É nesse contexto que a Amefricanidade surge como uma forma de tensionar e oferecer uma alternativa à ideia de identidade nacional, subvertendo a mentalidade colonial brasileira.

O conceito de Amefricanidade, cunhado por Lélia em 1988, surge como um resgate da influência efetiva negra na formação histórico-cultural brasileira, abrangendo tanto os negros em diáspora quanto as comunidades tradicionais do continente. Nesse contexto, muitas das nossas características e heranças culturais não são apenas resultado dos processos culturais colonizadores vindos do continente europeu, mas também do continente africano e da América Latina. Nesse sentido, Gonzalez destaca:

Para além de seu caráter geográfico, ela designa todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (resistência, acomodação, reinterpretação, criação de novas formas) referenciada em modelos africanos e que remete à construção de toda uma identidade étnica. Desnecessário dizer que essa categoria está intimamente relacionada àquelas de panafricanismo, négritude, blackness, afrocentricity etc. Seu valor metodológico, a nosso ver, está no fato de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que formaram uma determinada parte do mundo. Em consequência, o termo amefricanas/amefricanos nomeia a descendência não só dos africanos “gentilmente” trazidos pelo tráfico negreiro como daqueles chegados à América antes de seu “descobrimento” por Cristóvão Colombo. A presença ameericana constitui marca indelével na elaboração do perfil do chamado Novo Mundo, apesar da denegação racista que habilmente se desloca, manifestando-se em diferentes níveis (político-ideológico, socioeconômico e psicocultural) (Gonzalez, 2020, p. 151-152).

Além de representar uma contestação ao processo de homogeneização das dinâmicas culturais brasileiras, a Amefricanidade questiona os métodos pelos quais essas fronteiras são estabelecidas. Essa categoria surge ultrapassando limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo caminho para novas perspectivas de entendimento das Américas. O conceito realoca as identidades negras e indígenas em todo o continente americano.

De acordo com Flávia Rios e Alex Ratts, o termo assume contornos geográficos, políticos, antropológicos e históricos, incorporando culturas de resistência em diferentes partes das Américas. A categoria está intimamente ligada à diáspora. Como amefricanos, nossos corpos estão além da visão mitificada sobre a África, ao mesmo tempo em que nos reconectamos à realidade das pessoas negras no continente americano, ou seja, experiências situadas de pessoas negras na diáspora.

Nesse sentido, o conceito de Afrografias, que remete às narrativas que escrevem a história e a experiência negra a partir de perspectivas afrocentradas, é central em *Um Defeito de Cor*. Ana Maria Gonçalves constrói uma narrativa que transcende os limites da historiografia tradicional ao incorporar vozes, memórias e tradições orais que foram historicamente marginalizadas. A escrita de Gonçalves transforma o romance em uma "encruzilhada" narrativa, onde diferentes tempos, espaços e culturas se encontram. Essa estratégia reflete o próprio conceito de encruzilhada, presente na cosmologia afro-brasileira, como um lugar de encontros e escolhas, onde o passado e o presente dialogam para moldar o futuro.

As encruzilhadas são evidentes tanto na estrutura quanto no conteúdo do romance. A trajetória de Kehinde é marcada por constantes encontros e reencontros com espaços e culturas diversas: do Reino do Daomé à travessia do Atlântico, da experiência da escravidão no Brasil à busca por liberdade e reconexão com suas raízes africanas. Esses deslocamentos refletem o movimento contínuo de reinvenção característico da Amefricanidade, no qual a identidade é compreendida como algo dinâmico, construído nas interseções entre história, memória e resistência.

Portanto, a Amefricanidade é uma categoria que destaca as diversas dinâmicas ocorridas na América Latina ou América Ladina, como preferia Lélia Gonzalez. Essa categoria desafia a ideia de sistemas culturais isolados que sugerem uma nação etnicamente homogênea, expandindo a noção de brasilidade para uma categoria mais ampla, a amefricanidade. Gonzalez, ao propor essa categoria, está em sintonia com a proposição do atlântico negro feita por Paul Gilroy.

O conceito de Afrodiáspora ressoa profundamente com *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, um romance que explora as trajetórias da diáspora africana no contexto do Brasil escravocrata. Em *O Atlântico Negro (1993)*, Gilroy enfatiza a travessia do Atlântico como um elemento central na formação da identidade negra.

Essa "travessia" não é apenas física, mas também simbólica, representando a violência do deslocamento forçado e as transformações culturais que emergem desse processo. Em *Um Defeito de Cor*, a travessia atlântica é um momento-chave na narrativa de Kehinde. A protagonista, capturada e escravizada, enfrenta a violência da viagem transatlântica e o impacto profundo dessa experiência em sua vida e identidade. Gonçalves traduz esse deslocamento em termos narrativos e emocionais, destacando as perdas e resistências que marcaram a trajetória de milhões de africanos escravizados.

Gilroy também destaca a riqueza da produção cultural da diáspora africana, que surge como uma forma de resistência e recriação identitária. No romance, Ana Maria Gonçalves incorpora aspectos da oralidade africana, mitos e religiosidade para construir a narrativa de Kehinde. A cultura torna-se uma ferramenta de memória e sobrevivência, permitindo que a protagonista resgate e afirme suas raízes, mesmo em um contexto de violência e opressão. O uso da linguagem, dos rituais e da narrativa no romance é uma expressão do que Gilroy chama de "contra-modernidade negra", onde a cultura negra desafia as hierarquias impostas pela modernidade ocidental.

O *Atlântico Negro* (1993) de Paul Gilroy refere-se metaforicamente às estruturas transnacionais surgidas na era moderna, que evoluíram e deram origem a um sistema de comunicação global caracterizado por fluxos e intercâmbios culturais. A formação dessa rede possibilitou às comunidades negras da diáspora africana formarem uma cultura que transcende as categorizações exclusivas como caribenha, africana, americana ou britânica, abarcando todas elas simultaneamente. Trata-se da cultura do Atlântico Negro, cujo caráter híbrido a desvincula de fronteiras étnicas ou nacionais. Nas palavras do autor:

As especificidades da formação política e cultural moderna que pretendo chamar de atlântico negro podem ser definidas, em um nível, por esse desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional (Paul Gilroy, 2023, p. 65).

Na década de 1990, ocorreram intensos debates sobre globalização, cultura, identidade, nacionalismo, hibridismo e multiculturalismo. O sociólogo inglês Gilroy, critica as perigosas fixações na pureza racial e se opõe às concepções do corpo humano como portador fundamental da verdade racial. Seu projeto político e acadêmico visa criticar a noção de raça e antecipa sua obsolescência como princípio de avaliação política e moral. O autor desafia a definição de cultura nacional baseada

em absolutismos étnicos, explorando as inter-relações entre raça, nação, nacionalidade e etnia para desmistificar a noção de identidade étnica e unidade nacional.

No centro de sua análise está a noção de diáspora, que Gilroy adota de fontes judaicas para abordar a política e a história negra. Ele a encara não como uma dispersão catastrófica, mas como um processo que redefine as dinâmicas culturais e históricas de pertencimento. O autor argumenta que a diáspora quebra a sequência linear entre lugar, posição e consciência, e, conseqüentemente, desafia o poder do território em determinar a identidade.

O conceito do Atlântico Negro ilustra o sentimento de desterritorialização cultural, em contraposição à ideia de uma cultura territorial fechada e codificada no corpo. Ele sugere que sob a lente da diáspora, enxergamos não apenas a questão racial, mas também formas geopolíticas e geoculturais de vida moldadas pela interação entre sistemas comunicativos e contextos que não apenas incorporam, mas também modificam e transcendem.

Em diálogo com conceito de Atlântico negro, o conceito de diáspora está ligado com a narrativa bíblica do Êxodo do povo hebreu, que foi escravizado pelo faraó do Egito e alcançou sua libertação do cativo sob a liderança de um grande líder, Moisés. Ele os conduziu em uma jornada cheia de desafios de volta à Terra Prometida. Segundo Stuart Hall, essa é a fonte primordial da poderosa narrativa de libertação, esperança e redenção que ressoou através do Novo Mundo durante o período da escravidão "(...) ela tem oferecido sua metáfora dominante a todos os discursos libertadores negros do Novo Mundo" (Hall, 2003, p. 29).

Relacionada ao conceito "afro", a narrativa da diáspora adquire a complexidade e a intensidade da história de genocídio e migração forçada dos povos africanos. Antes de serem transportados às Américas pelo brutal sistema colonial escravocrata europeu, esses povos foram subjugados em seus próprios tempos e espaços, tendo sua história violentamente usurpada.

A concepção de "afrodiáspora", portanto, através de seus deslocamentos e reinterpretações, carrega consigo não apenas a força do deslocamento espacial em uma narrativa iterativa (num conflito entre escravidão e liberdade), mas também desloca o eixo temporal em uma chave mítico-cíclica. Isso desafia as noções lineares e causais eurocêntricas do passado e presente que formaram a história oficial e

legível, articulando paradigmas significativos das contraculturas negras da modernidade.

A necessidade de uma interação essencial entre tempo e espaço nas práticas contraculturais negras modernas, juntamente com seus processos de subjetivação, reflete o funcionamento de um dispositivo político crucial para desafiar narrativas embranquecidas: a reconfiguração de nossas formas de criar narrativas, valores e identidades, e, conseqüentemente, as dinâmicas de poder que delas decorrem e que moldam as sociedades contemporâneas a partir do cerne daquilo que as torna possíveis - a linguagem.

A "afrodiasporicidade", mais do que um mero conceito, pode ser utilizada como uma força que desmantela e reconstrói territórios. Suas mudanças, movimentos e reviravoltas contraculturais negras se espalham por diferentes espaços e tempos, rompendo com a unidade centrípeta da nação e suas narrativas subalternizantes; criando uma rede de performances que não se reúnem nem retornam para serem aprisionadas em um suposto passado mítico africano. Pelo contrário, impulsionadas por sua vitalidade, elas se projetam como uma potência contemporânea, assim, ressonante e fora de tempo.

Assim como a música, o teatro e o cinema negros e suas diversas práticas performáticas e interartísticas, os textos literários afrodiaspóricos têm elaborado narrativas, sons e imagens que geram e reinterpretam os significados de viagem, perda e exílio, com a função mnemônica de construir memória social e consciência de grupo nos processos de criação e recriação da identidade e na formação do espaço delineado pela metáfora cartográfica do autor.

Paul Gilroy (2023) aponta a necessidade de compreender a relação dos estudos culturais com o etnocentrismo e o nacionalismo, criticando a mobilização da noção de etnia como parte da hermenêutica distintiva dos estudos culturais ou como uma posição irrefletida que considera as culturas fluindo em padrões correspondentes às fronteiras de estados-nações essencialmente homogêneos. A partir disso, a ideia de nação como uma unidade homogênea, assim como o que ele chama de "absolutismo étnico", é criticada.

Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural. Além do confronto com a

historiografia e a história literária inglesa, isso acarreta um desafio aos modos como as histórias culturais e políticas dos negros americanos tem sido até agora concebidas. Quero sugerir que grande parte do precioso legado intelectual reivindicado por intelectuais africano-americanos como substância de sua particularidade é, na realidade, apenas parcialmente sua propriedade étnica absoluta (Gilroy, 2023, p. 57).

Nesse sentido, Gilroy argumenta que esse legado deve ser compreendido dentro da estrutura da diáspora africana. Assim, ao enfatizarmos que a categoria político-cultural de amefricanidade abrange uma grande complexidade cultural dentro e fora dos limites territoriais brasileiros, é porque ela resgata os processos pelos quais a formação da cultura brasileira ocorre em relação à diáspora negra e aos povos que já habitavam o território brasileiro. A Amefricanidade, portanto, transcende os limites territoriais ao estabelecer um diálogo entre diferentes formas culturais híbridas que surgiram na América Latina após a diáspora negra. Isso fica evidente no encerramento emblemático do texto de Lélia:

Amefricanidade, [...] reconhecê-la é, em última instância, reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leva para o outro lado do Atlântico, mas que nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: amefricanos (Gonzalez, 2020, p. 125).

Portanto, a Amefricanidade pode ser entendida como uma categoria transnacional, pois ao ultrapassar as fronteiras do estado-nação, ela marca as experiências da diáspora negra. As experiências raciais são, portanto, mediadas pela nação, mas não determinadas por ela. O que implica em similaridades entre negros não é o pertencimento nacional, mas sim a estrutura da diáspora negra, do colonialismo e do racismo. Romper com as fronteiras do estado-nação significa desafiar a continuidade entre raça, nação e cultura apontada por Gilroy. Isso demonstra que tanto a experiência racial ultrapassa os limites territoriais quanto expõe a falácia de compreender a nação como heterogênea em termos raciais e culturais. Além disso, apegar-se a uma relação entre raça e nação como coisas intrínsecas resulta em uma delimitação arbitrária de quem pertence ou não a uma nação.

O romance também opera como um poderoso instrumento de revisão histórica, conectando-se diretamente às discussões sobre memória e história. Enquanto a história oficial tende a apagar ou distorcer as experiências de populações negras e escravizadas, a memória coletiva preserva essas vivências em narrativas orais, mitos e tradições culturais. Ana Maria Gonçalves mobiliza essa memória coletiva ao

reconstruir a história de Kehinde, resgatando aspectos que foram silenciados e colocando-os no centro da narrativa.

A memória, no entanto, não é apresentada como algo estático ou definitivo. Em *Um Defeito de Cor*, ela é fluida, marcada por lacunas, reconstruções e tensionamentos. A própria estrutura do romance, com uma narrativa densa e fragmentada, reflete a complexidade da memória da diáspora africana, que carrega tanto traumas quanto formas de resistência e reinvenção. Ao mesmo tempo, Gonçalves dialoga com a história oficial, questionando suas bases e oferecendo uma perspectiva alternativa que valoriza as vozes apagadas pela colonialidade.

A interseção entre Amefricanidade, Afrodíaspóra, afrografias e encruzilhadas em *Um Defeito de Cor* não é apenas uma escolha estética, mas também um ato político de resistência. Ao escrever a partir da perspectiva de Kehinde, Ana Maria Gonçalves reimagina a história do Brasil, expondo as violências do sistema escravocrata e celebrando a agência das populações negras em sua luta por liberdade e dignidade. Essa narrativa se alinha à visão de Lélia Gonzalez de que a Amefricanidade é um campo de luta e de afirmação identitária, que desafia as estruturas de poder impostas pela colonização.

Por fim, *Um Defeito de Cor* não apenas resgata memórias e revisita a história, mas também aponta para o futuro. Ao trazer as encruzilhadas como metáfora central, o romance convida os leitores a refletirem sobre as possibilidades de transformação social e a construção de um Brasil mais justo e igualitário, onde as vozes e as experiências de todos sejam valorizadas e reconhecidas.

Nesse sentido, o romance articula de maneira complexa as relações entre memória, história e amefricanidade, oferecendo uma narrativa que transcende fronteiras geográficas, temporais e culturais. Ao dar centralidade aos deslocamentos e travessias afrodiaspóricas, a autora constrói uma obra que não apenas resgata memórias coletivas e individuais, mas também evidencia as tensões e os conflitos decorrentes do encontro forçado entre culturas africanas e europeias no contexto da escravidão.

A protagonista Kehinde, por meio de suas lembranças e do registro epistolar destinado ao filho, reconfigura sua existência ao transformar sua experiência em narrativa. Essa escrita memorial transcende a mera recuperação do passado, conectando-o ao presente e projetando-o no futuro. A memória, nesse sentido, é mais

do que um resgate: é uma afirmação da identidade afrodescendente e uma denúncia do apagamento histórico imposto pelas narrativas eurocêntricas.

Ana Maria Gonçalves constrói uma narrativa que desafia as versões oficiais, propondo uma leitura a contrapelo, em que as vozes silenciadas da diáspora africana assumem o protagonismo. Ao destacar as experiências de Kehinde – uma mulher negra, escravizada e em constante deslocamento –, o romance revela como a história oficial, frequentemente marcada por apagamentos e distorções, pode ser desconstruída e reimaginada a partir de uma perspectiva afrodiaspórica.

No que se refere à amefricanidade, conceito que enfatiza as interseções e diálogos entre as culturas africanas e americanas, o romance celebra as raízes afrodescendentes como elemento central da identidade cultural no Brasil. Por meio da ancestralidade, das práticas religiosas e da oralidade, *Um defeito de cor* conecta a trajetória individual de Kehinde à história coletiva da diáspora africana. Contudo, a obra não romantiza esses encontros culturais, mas evidencia as tensões e os traumas que os permeiam. O não reencontro entre Kehinde e seu filho simboliza as perdas irreparáveis impostas pelo sistema escravagista e reforça a necessidade de reconstruir a história por meio de fragmentos, cartas e memórias.

Por fim, *Um defeito de cor* demonstra como memória, história e amefricanidade se entrelaçam para reconfigurar a visão sobre o Atlântico Negro como uma encruzilhada de culturas, temporalidades e vozes. A obra reafirma a importância de revisitar o passado a partir de uma perspectiva que valorize as contribuições africanas e afrodescendentes, não apenas como parte da história, mas como alicerce essencial da identidade cultural das Américas. Nesse processo, Ana Maria Gonçalves oferece uma narrativa poderosa que ressignifica o papel da literatura como um espaço de resistência, reconstrução e celebração das vozes afrodiaspóricas.

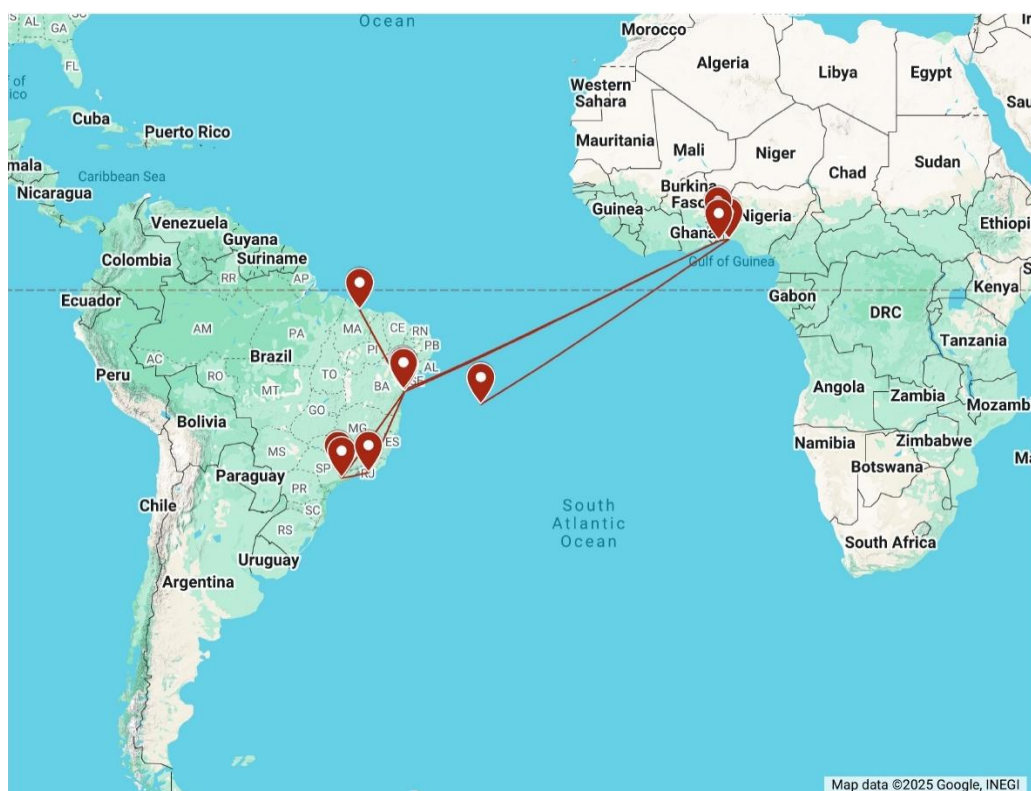
## 2.2 Deslocamentos e travessias de Kehinde

Kehinde transcende a mera condição de personagem; ela é também uma escritora que se imortaliza na história ao registrar suas memórias em uma extensa epístola destinada ao seu filho. As travessias, resgatadas por essas memórias, ocorrem por necessidades fundamentais e são permeadas por angústias, perdas e, também, conquistas. A resistência que a impele a buscar a liberdade, o fortalecimento

espiritual e a busca pelo filho desaparecido compõem uma série de deslocamentos que se confluem para (re) configurar sua existência.

O romance analisado apresenta uma protagonista em constante movimento/deslocamento. Kehinde atravessa o Atlântico três vezes durante a narrativa. Além disso, apresenta diversos deslocamentos por inúmeros motivos durante a história.

## <sup>2</sup>Imagem 2: Deslocamentos de Kehinde na afrodiáspora



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

O primeiro deslocamento da personagem ocorre quando guerreiros do reino de Adandozan atacam sua família, assassinando sua mãe e irmão, em Savalu, África. Ela, a avó e a irmã gêmea marcham então para a cidade litorânea de Uidá, onde se estabelecem por um tempo até serem capturadas por comerciantes de escravos, o que gera o segundo deslocamento da personagem, uma viagem transatlântica rumo ao desconhecido.

A primeira travessia atlântica da protagonista acontece quando ela e sua irmã são capturadas por comerciantes de escravos em Uidá, uma cidade litorânea no

---

<sup>2</sup> Link do mapa: <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1QrLDCX5mCoY6e-3vuMMnYdPa0mmdi6l&usp=sharing>

Benin. Através de uma narrativa crua e direta, Kehinde apresenta a situação insuportável e insalubre no navio negreiro. “Vistos do alto, devíamos estar parecendo um imenso tapete, deitados no chão sem que houvesse espaço entre um corpo e outro, um imenso tapete preto de pele de carneiro.” (Gonçalves, 2022, p.33).

Ao serem lançados no navio, os cativos não tinham ideia do que aconteceria em seguida. Embora todos soubessem que estavam a caminho de outro país, havia diversas conjecturas, desde serem tratados como carneiros pelos brancos até serem conduzidos à Terra prometida por Alá, ou ainda serem vendidos como escravos.

Presos no porão do navio, eles não tinham acesso a ar puro, nem a comida, expostos a todos os tipos de dejetos e excrementos, muitos morriam doentes e tantos outros se suicidaram durante a travessia. Além disso, eles ficavam amarrados uns aos outros e a violência era utilizada como forma de opressão dos cativos. “Usavam o chicote e todas as línguas que conheciam para que entendêssemos. Talvez tivessem nos deixado tantos dias sem comer para que, mesmo com raiva, ficássemos suficientemente fracos para não reagir.” (Gonçalves, 2022, p. 36).

Em algum momento durante a travessia, os homens cativos foram batizados e receberam nomes cristãos. As mulheres e crianças só receberam novos nomes ao desembarcarem em solo brasileiro. “Foi só à luz do dia que percebi como parecíamos mesmo bichos, sujos e feios.” (Gonçalves, 2022, p. 40)

Essa travessia se apresenta para a protagonista como um período de grandes incertezas, medos, frustrações e tristeza. Durante a travessia, ela se despede de sua irmã gêmea, Taiwo, e de sua avó que vão para o Orum “céu, ou firmamento, onde vivem as almas, enquanto esperam para voltar ao ay í” (Gonçalves, 2022, p.41) para se encontrarem com Kokumo e sua mãe. Seus corpos são jogados ao mar como tantos outros durante o período escravocrata. Um mar de corpos negros. “Eles calaram o protesto, mas rezaram por horas a fio, em voz baixa e todos juntos, uma oração monótona e repetitiva, um lamento tão triste que o coração da gente até virava um nó.” (Gonçalves, 2022, p. 43).

Por fim, chega à Ilha dos Frades, onde ela e outros escravizados passam por um período de “engorda”, recebem o batismo cristão e nomes ocidentais. Logo em seguida, a protagonista sofre o seu terceiro deslocamento até a cidade de Salvador, Bahia. Local em que ela é levada para o mercado de escravos, onde é comprada pelo sinhô José Carlos de Almeida Gama. Marcando seu quarto deslocamento: rumo a

fazenda de seu dono em Itaparica. Nesse local a personagem vive muitos anos como escravizada, sofrendo diversas violências e trabalhando em diversas funções, tanto na casa grande quanto na lavoura de cana de açúcar e na fundição.

Após a morte do sinhô, Kehinde se desloca para Salvador, com a sinhá Ana Felipa. Nas ruas da cidade, Kehinde passa a atuar como escrava de ganho até que consegue sua liberdade.

O sexto e sétimo deslocamentos ocorrem quando ela se envolve na Revolta dos Malês e passa a ser perseguida pelo governo brasileiro para ser deportada. Ela então fica um tempo em São Luís do Maranhão, no templo vodum de Agontimé e logo em seguida se desloca para Cachoeira, no Recôncavo baiano, onde passa pela “iniciação vondúnsi”.

Porém, seu projeto é interrompido ao descobrir o desaparecimento do filho. Marcando assim seu próximo deslocamento para São Salvador, onde ela coleta pistas sobre o paradeiro de Omotunde que a leva para os seus próximos deslocamentos: Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas, São Paulo e novamente São Salvador. Após o fracasso nas buscas, a protagonista retorna a Uidá, onde se casa novamente e tem filhos gêmeos.

O seu retorno à África é totalmente diferente, ela viaja em condições melhores, como passageira, levando consigo muitos bens e diversos produtos para comercializar e, principalmente, realiza a viagem por vontade própria, diferente da primeira vez. Após longas conversas com seu amigo Tico e sonhos com seus antepassados, Kehinde decide retornar à África no navio Sunset, um patacho de bandeira inglesa que tinha recém chegado de Trinidad e esperava carga para seguir para África.

Foi um pássaro muito parecido com o que apareceu para a Agontimé antes de ela cruzar o mar, ou com as iy dmis, e só hoje atino com isso, que acompanhou a partida do Sunset, fazendo com que eu tivesse ainda mais certeza de que deveria ir, mesmo sem saber direito o motivo (Gonçalves, 2022, p. 506).

Porém, essa travessia provoca em Kehinde diversas lembranças e sentimentos que ficaram por tanto tempo escondidos. “E me acompanhava também uma imensa vontade de ter uma Passarola e seguir pelos céus, porque ainda me lembrava daquela viagem, mesmo que em sentido contrário, e do quanto ela tinha me custado.”

(Gonçalves, 2022, p. 506). Ao retornar para África, Kehinde leva consigo diversos objetos que demonstram essa territorialização e desterritorialização pelo qual a personagem atravessa:

Além da carga, poucas outras coisas me acompanhavam um baú com roupas e os tesouros que também carrego agora para te mostrar: um dos bastonetes usados no controle de pagamentos na confraria da Esmeralda, o tabuleiro onde vendia cookies, presente do Francisco e do Raimundo, a Oxum dada pela Agontimé, o livro de sermões do padre Vieira, lembrança do Fatumbi, a Bíblia comprada em São Sebastião, a toalha bordada que ganhei na roça da sinhá Romana e o lenço encarnado do Piripiri (Gonçalves, 2022, p. 730).

Em África, Kehinde explica que estava muito mais perto de sua mãe e do Kokumo, que tinham ficado enterrados lá, e da avó e de Taiwo, que nem tinham chegado ao Brasil.

As situações eram distintas, mas o medo era quase igual, medo do que ia acontecer comigo dali em diante. É claro que os motivos também eram diferentes, porque naquela volta eu seria a única responsável pelo meu destino, e na partida tudo dependia daqueles que tinham me capturado (Gonçalves, 2022, p. 507).

Após a morte do ex-marido, John, ela decide se mudar para Lagos, onde passa mais alguns anos em companhia dos filhos já adultos e estudados. Por fim, ela realiza o que acreditamos ser o seu último deslocamento para o Brasil, ao encontrar cartas perdidas que revelam o paradeiro de Omotunde.

A sua última travessia acontece quando já idosa a protagonista encontra cartas perdidas que indicam o paradeiro de seu filho, Omotunde, ela então decide realizar a sua última viagem para tentar reencontrá-lo.

Tive a idéia de fazer este relato três dias antes da partida, quando pedi a ajuda da Geninha e mandei comprar papel. O que eu imaginava ser uma carta de dez, doze páginas, porque sabia que não viveria até te encontrar, já se transformou em tantas que nem temos coragem ou tempo para contar, colocadas em uma pilha enorme aqui ao lado da minha cama (Gonçalves, 2022, p. 634).

Então, ela inicia sua viagem rumo ao Brasil, na esperança de reencontrar seu filho a tanto tempo perdido, principalmente quando ela se dá conta que muito provavelmente não chegará a reencontrá-lo: “Quanto a mim, já me sinto feliz por ter conseguido chegar até onde queria. E talvez, num último gesto de misericórdia, qualquer um desses deuses dos homens me permita subir ao convés para respirar os ares do Brasil e te abençoar pela última vez.” (Gonçalves, 2022, p. 659).

A diáspora negra é um dos temas centrais no romance *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves, uma obra que narra a trajetória de Kehinde, uma mulher africana traficada para o Brasil que reconstrói sua vida em meio às complexas dinâmicas do colonialismo, da escravidão e da resistência cultural. Essa narrativa dialoga diretamente com o conceito de Atlântico Negro, formulado por Paul Gilroy, e com as noções de encruzilhada presentes nos estudos de Leda Maria Martins.

Paul Gilroy entende o Atlântico Negro como um espaço transnacional e transcultural, onde os trânsitos da diáspora negra geram fluxos contínuos de trocas culturais, políticas e sociais. Nesse sentido, *Um defeito de cor* retrata o Atlântico como um território fluido e dinâmico, atravessado por deslocamentos forçados, como o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, mas também por resistências culturais e reconstruções identitárias. A narrativa de Kehinde exemplifica essa "dupla consciência" descrita por Gilroy: ela vive o dilema de ser, simultaneamente, interna e externa aos sistemas culturais e políticos do Ocidente colonial. Sua identidade é continuamente negociada, influenciada tanto pelas memórias da África quanto pelas experiências vividas no Brasil.

Ao refletir sobre os trânsitos e deslocamentos das pessoas negras, Gilroy (2023) argumenta que os movimentos característicos da diáspora negra criam um fluxo de trocas culturais e políticas, que desafiam as noções de nacionalidade e a rigidez das identidades nacionais. Para Gilroy, o Atlântico Negro é um espaço central onde esses fluxos se formam e se manifestam. Os deslocamentos ocorridos na diáspora africana, sejam eles forçados ou voluntários, não se limitam ao movimento físico e geográfico. Esses trânsitos também envolvem dimensões subjetivas, marcadas pela sensação de não pertencimento. Esse sentimento atua como um vestígio de um passado que continua a ser atualizado, deixando marcas profundas na vivência das pessoas negras na diáspora.

Ao analisar a protagonista, percebemos que ela se apresenta como um sujeito afrodiaspórico, uma vez que a falta de pertencimento, a leva a se construir e reconstruir em diversos espaços, sem se fixar em nenhum deles, pois o sujeito diaspórico representa o oposto da homogeneidade, sendo responsável por esvaziar o discurso arbitrário e totalizante. Durante o processo de assimilação de elementos culturais, Kehinde não apenas não se distancia de suas raízes culturais, mas também não as reestrutura em termos puramente brasileiros. Ao contrário, ela rapidamente

reconhece a necessidade de um diálogo intercultural.

A concepção de *liminaridade*, representada pela noção de personagem fronteira, permeia a construção de Kehinde/Luísa. A diáspora é um local de criação, ressignificação e mudança. A identidade diaspórica é construída a partir da heterogeneidade e diversidade (Hall, 2003), sendo "marcada pela contingência, pela indeterminação e pelo conflito" (Gilroy, 1993). A presença do sujeito diaspórico pode desafiar o discurso determinista de uma cultura que se percebe como homogênea, ao questionar as relações entre identidade e pertencimento.

Paul Gilroy afirma que as culturas e identidades negras são indissociáveis da experiência da escravidão e de sua herança. Dessa forma, o processo de construção de identidade e da cultura negra nasce na América, como resistência à escravidão, para então circular pelo Atlântico, Europa ou África. Sendo assim, as fronteiras culturais são ampliadas e a ideia de diáspora se torna integral a este empreendimento político, histórico e filosófico multicêntrico.

O termo diáspora é utilizado para descrever os deslocamentos em massa de africanos durante o período do tráfico negreiro. Assim, o termo está associado à ideia de deslocamento forçado e genocídio. Na diáspora, o vínculo do indivíduo com seu espaço de origem é drasticamente rompido. Segundo Leda Maria Martins (2021), a diáspora africana redefiniu identidades, pois o fluxo da travessia gerou pluralidades que constituíram a formação da cultura brasileira, uma cultura das encruzilhadas.

Leda Maria Martins introduz o conceito de encruzilhada como um espaço simbólico e performativo que reúne diferentes temporalidades, geografias e experiências. No romance, a vida de Kehinde é atravessada por essas encruzilhadas, onde passado e presente se encontram, e o espaço geográfico – África, Brasil e o Atlântico – se torna um território de significação múltipla. Martins sugere que a encruzilhada é também um lugar de criação e resistência, um espaço onde sujeitos da diáspora negra ressignificam suas vivências e práticas culturais. Isso é evidente na forma como Kehinde preserva elementos de sua ancestralidade africana, mesmo em meio à violência e à opressão, enquanto constrói novas formas de pertencimento.

Ao articular os conceitos de Gilroy e Martins, percebemos que *Um defeito de cor* opera como uma narrativa da diáspora que transcende fronteiras físicas e temporais. A obra revela que os deslocamentos da diáspora negra não são apenas geográficos, mas também subjetivos e culturais, marcados pela tensão entre memória

e apagamento, opressão e resistência. Nesse sentido, o romance é uma poderosa contribuição para a compreensão do Atlântico Negro como uma encruzilhada de múltiplas vozes, histórias e temporalidades.

### 2.3 Poéticas da ancestralidade no tempo espiralar

*Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.*  
(Bunseki Fu-Kiau)

Em *Um Defeito de Cor* a ancestralidade ocupa um lugar central, funcionando como um elo entre o passado, o presente e o futuro de Kehinde, além de ser uma fonte de força e resistência cultural. A autora constrói a narrativa a partir de uma perspectiva que resgata e valoriza as raízes africanas da personagem, conectando sua trajetória individual à história coletiva da diáspora africana. Essa ancestralidade é expressa por meio de práticas religiosas e pelo papel da memória oral na preservação das histórias de seu povo.

Segundo Leda Martins, a presença de africanos e seus descendentes no Brasil alterou elementos culturais do velho mundo e deixou marcas que persistem em diversas facetas da expressão artística brasileira. Nesse sentido, ao pensar as tradições culturais, orais e escritas, compreendemos que não se constituem como “lugar-depósito”, mas como sistemas formais de organização, repertório de signos em processos operantes de recomposição diversificada. Nas palavras da autora:

No relato dos mais velhos, as lacunas da memória reencenam os tempos mitopoéticos do narrado, numa delicada tessitura por onde Mnemosyne e Lesmosyne, a “lembrança” e o “esquecimento”, se deslocam e se espelham, velando e desvelando os fios da história (Martins, 2021, p. 88).

Essa forma de compreensão da linguagem oral na cultura religiosa afro-brasileira refere-se aos traços memorialísticos presentes nos repertórios africanos transplantados para as Américas. Como reitera Marie-Josè Hourantier (*apud* Martins, 2024), “na África tudo começa e tudo termina pela palavra e tudo dela procede”, e é através da palavra ritual que há uma interação entre o humano e o divino, os ancestrais e os vivos, num circuito que assegura o equilíbrio cósmico. Neste sentido, Martins afirma:

Por isso, a palavra não apenas agencia o ritual, mas é, como linguagem, também ritual. E são os rituais de linguagem que encenam a palavra, espacial e atemporalmente, aglutinando o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto, de modo complementar (Martins, 2021, p.186).

Portanto, a palavra oral existe no momento de sua expressão e se forma com a sintaxe ao redor, criando uma conexão entre os presentes, os antepassados e as divindades. Conforme Juana Elbein dos Santos, a transmissão oral

É uma técnica a serviço de um sistema dinâmico. A linguagem oral está indissolivelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula, é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados ou pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual dada (Elbein, *apud* Martins, 2024, p. 49).

Dessa forma, Leda explica que a palavra oral se concretiza como linguagem, conhecimento e expressão ao unir, em sua pronúncia, a música, o gesto, a dança e o canto.

Ao analisarmos *Um defeito de cor* percebemos como o tempo se reconfigura através da ancestralidade. Desde o início do relato, Ana Maria Gonçalves utiliza a narração em primeira pessoa como forma de apresentar um relato vivo na tradição oral, dado de legitimação e pertencimento, enraizado na ancestralidade. Esse aspecto se torna evidente logo no início da narrativa, quando a protagonista compartilha suas origens:

Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao destino. O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji, (Ibêji: Assim são chamados os gêmeos entre os povos iorubás), e nasci por último. Minha irmã nasceu primeiro e por isso se chamava Taiwo. Antes tinha nascido o meu irmão Kokumo, e o nome dele significava "não morrerás mais, os deuses te segurarão". O Kokumo era um abiku, (Abiku: "criança nascida para morrer"), como a minha mãe. O nome dela, Dúróórilke, era o mesmo que "fica, tu serás mimada" (Gonçalves, 2022, p. 14).

Podemos notar que a narrativa de Kehinde começa com um extenso relato, no qual sua introdução dentro de um contexto mais amplo - a ancestralidade - desempenha um papel fundamental. Além disso, a narrativa a coloca dentro do campo da tradição religiosa, que a protagonista posteriormente resgata através de novos significados no cenário brasileiro.

Para alcançar esse objetivo, a narradora não apenas descreve as peculiaridades familiares, mas também incorpora informações que pertencem a essa tradição. Desde o início do texto, tais detalhes não são apresentados como parte de uma identidade exótica, mas sim como elementos culturais integrados naturalmente à linguagem da personagem, ou seja, como componentes de sua própria narrativa.

Num primeiro momento, a extensa lista de nomes e seus significados pode parecer dispensável e até mesmo cansativa. No entanto, a preservação de seu próprio nome será o primeiro ato de resistência de Kehinde ao chegar ao Brasil. Para a protagonista, Kehinde vai além de simplesmente um nome, é uma maneira de manter suas conexões com suas raízes ancestrais - a avó, a mãe, o irmão e, especialmente, a irmã gêmea - e com sua espiritualidade e, conseqüentemente, com sua terra natal.

A tradição oral desempenha um papel vital na manutenção e preservação da fé religiosa africana no Brasil. Por meio de narrativas transmitidas oralmente de geração em geração, os ensinamentos, mitos, rituais e histórias sagradas são preservados e transmitidos dentro das comunidades afrodescendentes. No romance, a avó de Kehinde é uma das responsáveis pelos ensinamentos religiosos passados para protagonista.

Durante dois dias ela me falou sobre os voduns, os nomes que podia dizer, as histórias, a importância de cultivar e respeitar os nossos antepassados. Mas disse que eles, se não quisessem, se não tivessem quem os convidasse e colocasse casa para eles no estrangeiro, não iriam até lá. Então, mesmo que não fosse através dos voduns, disse para eu nunca me esquecer da nossa África, da nossa mãe, de Nana, de Xangô, dos Ibêjis, de Oxum, do poder dos pássaros e das plantas, da obediência e respeito aos mais velhos, dos cultos e agradecimentos. (Gonçalves, 2022, p. 43).

Essa transmissão oral não apenas fortalece os vínculos com as tradições ancestrais, mas também mantém vivas as práticas religiosas e espirituais que constituem a base da cultura africana. Além disso, a tradição oral permite uma flexibilidade e adaptação contínuas das crenças e rituais às necessidades e contextos, garantindo assim a relevância contínua da religião africana na vida das comunidades afro-brasileiras.

No romance analisado, percebemos Kehinde como a precursora dos saberes ancestrais de sua família. Dessa forma, ela tenta manter a todo custo ligações com sua memória ancestral, buscando formas de ressignificar a sua fé. Ao chegar à fazenda ela é instruída por Esméria a cavar um buraco abaixo da sua esteira de dormir

para esconder seus santos e dessa forma somos apresentados a um panorama da resistência religiosa dos negros durante o período escravocrata.

Ela me ajudou a cavar um buraco no local onde estava a minha esteira, suficientemente fundo para atingir a base da parede que entrava para dentro da terra, e deixando um oco, como se fosse uma caverna. Foi assim que descobri como os pretos guardavam os seus santos, escondidos dos olhos dos brancos, e que todas aquelas paredes já deviam estar apoiadas em quase nada. (Gonçalves, 2022, p. 64).

Além disso, ela participa de diversas reuniões religiosas ao longo da narrativa, inclusive com Agontimé, uma rainha do reino de Daomé que foi vendida como escrava ao ser acusada de feitiçaria pelo rei Adandozan e estabeleceu em São Luiz um templo vodum. Ela também realiza sua iniciação vodum, na Casa Kwe Ceja Undé, no Recôncavo, tentando se reaproximar de seus ancestrais e fortalecer seu vínculo espiritual com a sua terra natal, garantindo a continuidade de suas práticas religiosas em terras estrangeiras. Ela também tenta passar esse contato para seus filhos, realizando a cerimônia de nome de Banjokô e Omotunde, com o Babalaô Gumfiditimi, mesmo clandestinamente. Percebemos então que a religião se apresenta como um pilar central na vida da protagonista que além de se configurar como uma receptora de saberes ancestrais ela também se torna uma transmissora ao tentar repassá-los para seus descendentes.

Segundo Leda Martins, nas comunidades congadeiras as palavras e a voz possuem um poder especial que remonta às antigas tradições africanas. Esse poder é visto como algo sagrado e espiritual, capaz de influenciar e transformar a realidade, evocando o respeito e a reverência que se tinha pela palavra na África ancestral.

O ato de dizer se fez [...] um gesto não gratuito na vasta territorialidade africana, adquirindo um especial matiz entre os sujeitos comunitários, pois tudo, durante séculos, emanou da palavra dita, já que só muito tardiamente a grande maioria dos naturais teve acesso à escrita. [...] Tudo dentro do espaço da vida comunitária africana se construiu/destruiu, por séculos, pela eficácia da voz que tanto re(in)staurava o passado, quanto impulsionava o presente, como anunciava o futuro, antes de e durante os séculos de dominação branco-europeia, quando a escrita não era um patrimônio cultural do grupo (Padilha, *apud* Martins, 2024, p. 16).

A devoção aos ancestrais é um pilar central da visão de mundo banto e representa um dos principais elementos que inserem os códigos culturais africanos na cosmovisão cristã, reformatando-a africanamente:

Na tradição africana em geral, e para o Banto, no caso desta obra, o ancestral é importante porque deixa uma herança espiritual sobre a Terra, depois de ter contribuído para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e por isso é venerado. Ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas, mas também para que cada um de seus descendentes assuma com igual consciência suas responsabilidades (Lopes, 2022, p. 150).

Nesse sentido, a ancestralidade é vista como a força vital central na visão negro-africana do mundo, onde os vivos, os mortos, o natural, o sobrenatural, e elementos cósmicos e sociais interagem, formando uma cadeia significativa e inseparável. Assim, os ancestrais estão próximos tanto dos humanos quanto dos deuses e do ser supremo, dominando suas linguagens.

Segundo Nei Lopes (2022), a religião tradicional africana acredita na existência de uma Força Suprema, geradora de todas as coisas, inclusive do universo. Abaixo delas são cultuadas as forças da natureza e os espíritos dos antepassados. Essa Força Suprema é a Força Vital que pode ser transferida de um para outro ser.

Nesse sentido, Leda afirma que os povos afrodiáspóricos herdam a percepção de que o mundo integra a sacralidade da existência e dos seres que o compõem, pois em tudo vibra a energia vital, a força do axé. Na ancestralidade, a concepção do tempo espiralar está fundamentada no papel privilegiado do ancestral, que preside a temporalidade transitória e o passado ilimitado, composto de presente, passado e futuro acumulados, representando o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento. Segundo Leda Martins,

Nessas interfaces e alianças entre a pessoa (muntu), a coletividade (bantu) e os ancestrais, tudo pulsa como elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo o pensamento. Agência da sophya, a ancestralidade funda a cinesa, em todos os seus âmbitos e competências, a filosofia, a concepção e experiência das temporalidades curvilíneas, gerenciando todos os processos de produção das práticas culturais (Martins, 2024, p. 58).

A ancestralidade é tida então como o princípio base que estrutura toda a circulação de energia vital. Fundamentando a cinesa em todos os âmbitos e competências, incluindo a filosofia, a concepção e a experiência das temporalidades curvilíneas, gerenciando todos os processos de produção das práticas culturais. De acordo com Leda,

Os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam a

ancestralidade e a força vital como princípios motores e agentes que imantam a cultura brasileira e, em particular, as práticas artístico-culturais afro. Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na escultura e na arte das máscaras, nos jogos corporais, nas danças do Maracatu, do Jongo, do Samba, na Capoeira, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre os sujeitos e entre o humano e o cosmos e, em particular, na concepção do tempo espiralar (Martins, 2024, p. 62).

O conceito de ancestralidade foi transplantado para as Américas e de diversas formas alterou as práticas culturais aqui presentes. A ontologia ancestral de acordo com Leda Martins inclui as divindades, a natureza, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que vão nascer. Ou seja, ela se encontra em constante movimento e transformação, entrelaçando o tempo, a ancestralidade e a morte.

Nessa concepção, a dinâmica de transformação e renovação permite o movimento contínuo do cosmos e sua revitalização. Leda explica que dentro desse conceito a morte se torna uma importante passagem para o ancestral. Nesse sentido, Fu-Kiau declara que “a vida é um contínuo por meio de muitos estágios. Para os Banto, não existe morte nem ressurreição: a vida é um permanente processo de mudança.” (Fu-Kiau, *apud* Martins, 2024, p. 56).

Em *Um defeito de cor* a ancestralidade é apresentada principalmente na relação de Kehinde com seus antepassados. Quando ela se encontra com Agontimé pela primeira vez, ela tem a certeza de que conseguirá sua liberdade e ajudará seu povo. “Não sabia como, nem o que fazer, mas tive fé nos Ibêjis, em Xangô e, principalmente, na minha Oxum, mas me lembrei também de Nana, de quem a minha avó sempre falava.” (Gonçalves, 2022, p. 96). Nesses momentos de fé extrema ela se conecta ainda mais com seus ancestrais.

Havia muito tempo que eu não sentia a presença da Taiwo tão forte quanto naquele dia no barco, no meio do mar. O mar no qual tinha sido lançado o corpo dela era o mesmo que a apresentava de volta diante dos meus olhos, que sempre me deixavam em dúvida se eram mesmo os meus olhos ou os dela. Como se fosse sonho, vi a Taiwo caminhando sobre as águas, feliz, quase dançando (Gonçalves, 2022, p.96).

Essa comunicação e conexão muitas vezes acontece no romance através de sonhos. Como por exemplo, quando descobre que está grávida. “Sonhei com a Taiwo segurando uma criança no colo e acordei quase com a certeza de estar pejada.” (Gonçalves, 2022, p. 265).

Um desses sonhos a leva a encontrar a certidão de nascimento de seu filho desaparecido, Omotunde.

Foi entre o Natal e o início do ano que as coisas começaram a acontecer, todas de uma vez. Primeiro, sonhei com a Taiwo caminhando em uma praia que reconheci ser na Ilha de Itaparica, e ela estava sendo seguida por uma cobra que levava um papel entre as presas. A partir daquele sonho, tive certeza de que era mesmo a sua certidão, e que ela só poderia estar na ilha (Gonçalves, 2022, p. 488).

É graças a essa descoberta que Kehinde descobre para quem seu filho foi vendido e a partir de então ela consegue diversas pistas sobre o seu paradeiro.

Além disso, a protagonista tem acesso a diversos saberes ancestrais, como parte de uma memória coletiva. Prova disso é a lembrança que ela tem de diversas músicas, danças, rituais e cânticos. “Quando ficava muito triste, eu começava a cantar coisas que nem sabia que me lembrava, as canções que a minha avó tinha cantado para o Kokumo e para a minha mãe, antes de sairmos de Savalu.” (Gonçalves, 2022, p. 433).

De acordo com Leda Martins (2024), na ancestralidade, os antepassados continuam presentes, desafiando o tempo e o espaço, perpetuando seus ensinamentos, vozes, gestos e histórias que ressoam na memória coletiva, nunca sendo esquecidos ou abandonados. Com seus descendentes carregando suas funções e legados. Dessa forma, a ancestralidade move-se entre o presente, o passado e o futuro, perpetuando os saberes de diversas gerações através da memória, tornando-a eterna, celebrando a diversidade humana e cultural na afrodiaspora.

No programa Roda Viva (2024), da TV Cultura, Grada Kilomba apresentou sua perspectiva da arte afrodiaspórica ao salientar que “o tempo coexiste na diáspora”. Ou seja, nas palavras da artista a única forma de habitarmos o presente é compreender que não podemos separá-lo do passado e nem do futuro.

Consonante a isso, Leda Martins (2024), explica que diferentemente do conceito ocidental do tempo, que se constitui na escrita, a filosofia africana apresenta uma teoria sobre o tempo que se baseia na performance oral. Nas palavras da autora, “a palavra oralitizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento.” Ou seja, é através da aquisição e transmissões orais que os saberes africanos se perpetuaram.

O tempo espiralar na narrativa reflete uma concepção africana de temporalidade, na qual os eventos não são lineares, mas circulares e interconectados. Kehinde revisita e reconstrói os momentos de sua vida, misturando passado e presente em um movimento contínuo, que não apenas narra sua experiência, mas também reconta a história de sua ancestralidade e das lutas por liberdade. Essa estrutura temporal subverte a lógica cronológica ocidental e destaca a importância de um tempo cíclico, onde as histórias e vivências são constantemente revividas e reimaginadas como parte de um processo de resistência e identidade.

Na filosofia ocidental, o tempo se exprime pela palavra, ele é capturado pela palavra e em sua expressão discursiva. Nessa teoria, a escrita assume então um lugar de memória e seu domínio se torna um instrumento de poder. Dessa forma, os colonizadores europeus escolhiam o que lembrar e o que esquecer, substituindo um modo de inscrição por outro. Segundo Leda,

(...) o domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus. Tornando exclusiva a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber. Domínio de poucos, excluía, marginalizava, tornava alheio o que era antes familiar. Desconcertava a sociedade dos colonizados, invertendo as relações de poder entre os povos subjugados (Martins, 2024, p. 34).

A civilização da escrita se torna então um instrumento de segregação, uma imposição, se instituindo única, verdadeira e universal, buscando a dominação e a supremacia sobre qualquer diferença. Leda explica que essa civilização “visava ao desaparecimento simbólico ou literal do outro, o seu apagamento.” (Martins, 2024, p. 34–35).

Apesar da repressão, proibição e demonização das práticas performáticas indígenas e africanas, a história mostra que por vários processos de resistência, essas práticas conseguiram sobreviver. Através de diversos processos de restauração, recriação, transformação e resistência, foi garantida a manutenção de uma corpora de conhecimentos que resistiu às tentativas de apagamento total, que influenciaram significativamente no processo de formação das culturas transnacionais nas Américas.

Essas práticas formaram as novas culturas e sociedades das Américas, em um processo de mútua influência. Nas palavras de Leda Martins:

Assim como os saberes dos europeus adentraram os universos dos africanos e dos povos indígenas, a via se deu por mão dupla: também os saberes europeus foram afetados por esses, ainda que, na ordem dos poderes, nem sempre tenham gozado - ou gozem - da mesma legitimidade, reconhecimento ou primazia (Martins, 2024, p.35).

As culturas africanas trazidas para as Américas encontraram na oralidade seu principal meio de produção de conhecimento. Dessa forma a produção, inscrição e disseminação do conhecimento aconteciam principalmente através de performances corporais, como ritos, cantos, danças e cerimônias sinestésicas e cinéticas. Nas palavras da autora:

Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2024, p 36).

Leda explica que as Performances ocorrem apenas em “ação, interação e relação.” Ou seja, os rituais são restaurados e, portanto, são vivos, podendo ser recriados e rearranjados. Elas funcionam como atos vitais de transferência de saber social, memória e sentido de identidade, constituindo um modo de transmissão e um meio de intervenção no mundo.

Dessa forma, a África, em toda a sua diversidade, imprime nas culturas americanas suas performances. Segundo Leda Martins (2024, p. 45), “por meio de seus múltiplos e rizomáticos palimpsestos, África engravida as Américas”. Ou seja, todo um complexo acervo de conhecimentos são reterritorializados, reinventados e reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas decorrentes dessas travessias atlânticas.

Em *Um Defeito de Cor* a ancestralidade revela-se como um elemento central e profundamente significativo, articulando passado, presente e futuro na vida da protagonista. A narrativa, ao valorizar as raízes africanas da personagem, resgata e recontextualiza as experiências individuais e coletivas da diáspora africana, destacando o papel essencial da memória e das práticas culturais na luta contra o apagamento histórico. Por meio dos rituais religiosos e da tradição oral, Gonçalves não apenas celebra a resistência cultural dos povos africanos, mas também reafirma a força da ancestralidade como alicerce identitário e motor de transformação. Essa

abordagem insere a trajetória de Kehinde em uma dimensão histórica e espiritual mais ampla, enfatizando o protagonismo negro na reconstrução de narrativas que foram silenciadas ao longo do tempo.

#### 2.4 Afrografias e Encruzilhadas em *Um defeito de cor*

*Um defeito de cor* destaca as interseções, convergências, encontros, desvios e entrelaçamentos entre as mais diversas culturas que se relacionaram no espaço diaspórico. Ana Maria Gonçalves realiza tal façanha sob a perspectiva de uma personagem africana que é retirada de sua terra natal para ser escravizada em outra. Ao realizar esse empreendimento, a autora traz à tona uma narrativa que transcende as fronteiras do estado-nação.

Dessa forma, a narrativa expõe o resultado dos contatos culturais na diáspora ao apresentar os descolamentos e travessias de Kehinde. Porém, ainda que apresente vários aspectos culturais decorrentes dos contatos e tensões entre as culturas a autora não pretende mostrar tais aspectos como resultados harmoniosos desse encontro.

Leda Martins ao analisar o Reinado do Rosário no Jatobá na obra *Afrografias da memória* (2021) argumenta que a história dos negros nas Américas se concebe numa narrativa de travessias e migrações, nas quais o sagrado constitui uma forma de resistência cultural e sobrevivência étnica, política e social.

Segundo a autora, os africanos transportados à força, através da diáspora negra, tiveram seus corpos desterritorializados. Ao ser arrancado de seu local de origem e do seio familiar, esse corpo/corpos, individual e coletivo, se descobriu dominado pelos códigos europeus, que dele se apossou, grafando nele seus sistemas linguísticos, filosóficos, religiosos e culturais. Dessa forma, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia transcontinental foram destituídos de sua humanidade, despojados de seus sistemas simbólicos, menosprezados e reinterpretados sob um olhar enraizado em uma visão etnocêntrica e eurocêntrica, que ignorou sua história e cultura e menosprezou sua rica tradição oral, impondo verdades absolutas e novos símbolos.

De acordo com a autora, a África, objeto de um discurso que a retratava de forma distorcida, era concebida no imaginário europeu como o território do primitivo e

do selvagem, contrastando com as ideias de razão e civilização, que eram tidas como definidoras da pretensa “supremacia” racial e intelectual caucasiana. O continente negro era representado nos textos e na imaginação europeia como o continente das sombras, uma página em branco a ser preenchida, catalogada e ocupada pela inscrição simbólica 'civilizada' das nações europeias. Entretanto, apesar da colonização da África, da migração forçada de povos escravizados para as Américas, do sistema escravocrata e da divisão do continente africano em domínios europeus, os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica que fundamentam a alteridade, as culturas, a diversidade étnica e linguística, assim como as civilizações e a história do corpo/corpus africano e de origem africana, permaneceram inapagáveis.

Na complexidade da sua expressão verbal e na tradição oral da memória, os elementos africanos entrelaçaram-se com o imaginário simbólico europeu e fecundaram as terras das Américas. Nas palavras de Leda Martins (2021, p.31), “as culturas negras nas Américas surgiram como pontos de convergência, interseções, marcações e divergências, onde se entrelaçam fusões e metamorfoses, encontros e desvios, quebras e conexões, variações, multiplicidades, raízes e disseminações.”

Leda argumenta que “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”, ou seja, as influências das culturas negras nos territórios americanos são evidenciadas pela intersecção das tradições e memórias orais africanas com diversos outros sistemas simbólicos, sejam escritos ou orais, com os quais entraram em contato. Essa interação dá origem à identidade afro-brasileira, um processo dinâmico e em constante evolução, que pode ser comparado a um tecido em constante tecelagem. Nesse processo, as narrativas e gestos mnemônicos dos registros orais africanos se transformam e se atualizam continuamente, dando forma a novos rituais de linguagem e expressão, que por sua vez destacam as singularidades e diferenças das comunidades negras.

Paul Gilroy ao analisar a pintura de Turner do navio negreiro enfatiza que “os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam.” (Gilroy, 2023, p.60). Por serem pensados como unidades culturais e políticas, “eles eram algo mais — um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto.” (Gilroy, 2023, p.

60). Segundo o autor,

O navio oferece a oportunidade de se explorar as articulações entre as histórias descontínuas dos portos da Inglaterra, suas interfaces com o mundo mais amplo. Os navios também nos reportam à *Middle Passage*, à micropolítica semiletrada do tráfico de escravos e sua relação tanto com a industrialização quanto com a modernização. Subir a bordo, por assim dizer, oferece um meio para reconceituar a relação ortodoxa entre a modernidade e o que é tomado como sua pré-história. Fornece um sentido diferente de onde se poderia pensar o início da modernidade em si mesma nas relações constitutivas com estrangeiros, que fundam e, ao mesmo tempo, moderam um sentido autoconsciente de civilização ocidental. Por todas essas razões, o navio é o primeiro dos cronótopos modernos pressupostos por minhas tentativas de repensar a modernidade por meio da história do Atlântico negro e da diáspora africana no hemisfério ocidental (Gilroy, 2022, p. 60-61).

O primeiro momento na narrativa em que a consciência diaspórica se manifesta é a recusa em aceitar uma cultura imposta sem qualquer explicação racional. Assim, testemunhamos no porão do navio negreiro em que Kehinde viajou uma infinidade de culturas e idiomas africanos em contato direto.

Muitas pessoas também responderam, e outras saudações e pedidos de proteção foram ouvidos em várias línguas. Depois que todos acabaram, o silêncio foi ainda maior, com a presença de lemanjá, Oxum, Exu, Odum, Ogum, Xangô e muitos eguns (Eguns: antepassados mortos, comuns ou particulares de cada família ou cada nação). A minha avó comentou que, pelas saudações, ali deviam estar jejes, fons, hauçás, igbos, fulanis, mais, popos, tapas, achantis e egbás (Jejes, fons, hauçás, igbos, fulanis, mais, popos, tapas, achantis e egbás: povos africanos da região do antigo Daomé - Benim), além de outros povos que não conhecia (Gonçalves, 2022, p. 33).

A persistência das culturas africanas nos porões do navio eventualmente resultará no rico patrimônio cultural afrodiaspórico. Gilroy reconhece a importância dessa persistência ao afirmar que “a cultura trazida no Atlântico negro, é uma aquisição histórica elementar produzida num corpo alternativo da expressão cultural e política que vê o mundo criticamente a partir da transformação emancipadora do negro” (Gilroy, 2023, p. 99).

Neste contexto, discutir a produção estética resultante da diáspora negra é abordar travessias, transgressões de fronteiras e transformações contínuas. O imaginário da diáspora perpassa a ideia de movimento constante. Para Paul Gilroy, os navios são unidades culturais e políticas, cronótopos que o ajudam a repensar a modernidade através do Atlântico negro e da diáspora africana. Para o sociólogo inglês, os navios eram meios vivos que conectavam os continentes e penínsulas do mundo atlântico. Eles representavam elementos móveis que simbolizavam os

espaços de transição entre os lugares fixos que ligavam. Em uma perspectiva intercultural e transnacional, o Atlântico negro (Gilroy) reflete uma circulação intensa e diversa de sujeitos, signos e culturas, condensada na figura do barco. Dessa forma, as novas poéticas da diáspora negra incorporam, entre outros elementos, o navio e o imaginário ligado ao mar.

Esse lugar simbólico ocupado pelos navios na história da diáspora africana também pode ser analisado na produção artística de Grada Kilomba, “O barco” (2024), que está em exposição em Inhotim, museu a céu aberto em Brumadinho (MG).

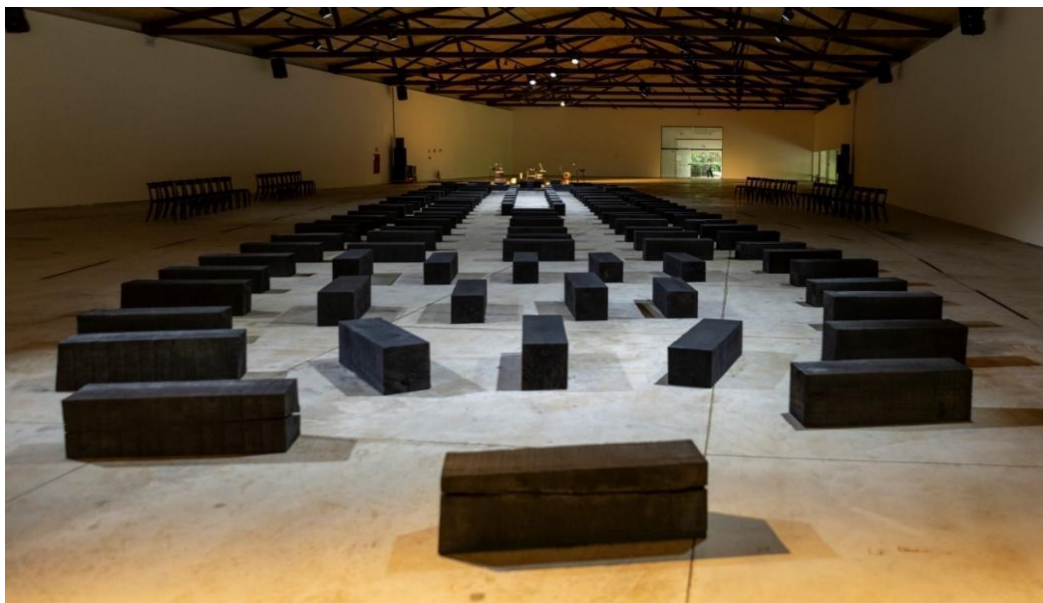
**Imagem 3:** Grada Kilomba em performance na obra “O barco”, em Inhotim



Fonte: Daniela Paoliello, 2024.

A obra consiste em 134 blocos de madeira queimada, dispostos de forma a remeter à planta de um navio negreiro. Em dezoito dos blocos, estão escritos versos de um poema, em letras douradas, em seis idiomas: iorubá, kimbundu, crioulo, português, inglês e árabe. Grada (2024) explica: “Quando escrevi o poema, sabia que deveria ser traduzido em muitas línguas, dos migrantes, refugiados, os mesmos corpos que continuam atravessando oceanos e terminando no fundo dos mares.” Dessa maneira, Grada Kilomba apresenta um barco que se conecta com a história dos refúgios atuais, dos corpos ao mar.

**Imagem 4:** O Barco (2024), de Grada Kilomba, em exibição na Galeria Galpão em Inhotim



Fonte: Icaro Moreno.

Ao deslocar-se entre o objeto vivo, os espectadores podem deparar-se com versos como "Um barco um porão", "Uma peça uma vida", "Uma morte uma dor", evocando a memória dos séculos de exploração do trabalho dos escravizados, trazidos de países africanos pelas nações europeias para suas colônias na América. A obra se conecta com a história do tráfico humano, a exploração do continente africano pela Europa, a história dos refúgios e dos afogamentos no mar dos corpos negros que fogem de guerras no continente africano. Guerras essas que são sintomas da história violenta pregressa. Um passado ainda recorrente na contemporaneidade. Nas palavras da autora,

A ideia é adentrar o inconsciente coletivo e perguntar, ou lembrar, quem vinha trazido no fundo desses barcos? Quais corpos são carne, quais corpos são invisíveis? Tornar existências novamente as inexistências da história silenciada é o propósito desta obra (Kilomba, 2024).

Dessa forma, a figura do barco se ressignifica em um objeto que habita corpos, mentes, grupos, territórios contrapondo sobretudo ao imaginário do barco como aventura e descoberta. Sendo assim, na obra de Grada a imagem dos túmbeiros definem a formação do Brasil. Da mesma maneira, Ana Maria Gonçalves ressignifica a imagem do barco em *Um defeito de cor*.

Além disso, a figura do barco também é possível ser visualizada no coração do Museu Afro Brasil, em São Paulo, onde encontra-se uma das peças mais impactantes de sua exposição permanente: a réplica de um navio negreiro, de Emanuel Araújo (2004). Este elemento poderoso transcende sua condição de objeto histórico, tornando-se um memorial que resgata a memória de milhões de africanos sequestrados e forçados a atravessar o Atlântico durante o período da escravidão.

**Imagem 5 e 6:** Instalação *Navio Nегreiro* em exibição no Museu Afro Brasil



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

A réplica apresenta-se como uma carcaça de um navio negreiro, um espaço claustrofóbico e opressor que revela a brutalidade e a desumanização do tráfico transatlântico de escravizados. Com dimensões reduzidas, luz limitada e uma atmosfera sufocante, ela convida o visitante a refletir sobre as condições desumanas às quais homens, mulheres e crianças africanas foram submetidos. Empilhados em condições insalubres, privados de dignidade e submetidos a abusos constantes, muitos sequer sobreviveram à travessia. Este espaço não apenas rememora o sofrimento, mas também destaca a força e a resiliência dos que resistiram e reconstruíram suas vidas em terras estrangeiras. A instalação é acompanhada por

informações históricas que contextualizam o sistema escravagista e suas consequências para a formação cultural, social e econômica das Américas.

No contexto do Atlântico Negro, conforme delineado por Paul Gilroy, o navio negreiro emerge como um espaço de transição profundamente simbólico. Ele não é apenas um meio de transporte forçado que conectava África, Europa e Américas, mas também um lugar de deslocamento físico, subjetivo e cultural. Essa “pequena passagem” (a little passage), como parte do maior e brutal processo da *Middle Passage* (Passagem do Meio), representa um gênero em si no universo afrodiaspórica— um espaço onde histórias de violência, perda e resistência se encontram e se ressignificam.

Na literatura afrodiaspórica, o navio negreiro ocupa um lugar central, funcionando tanto como cenário quanto como metáfora. Em *Um defeito de cor*, a travessia marítima de Kehinde é um momento de ruptura que inaugura uma nova fase de sua subjetividade, marcada pela diáspora e pela resistência. Além da literatura, as artes visuais e performativas também transformaram o navio negreiro em um símbolo poderoso. Obras como *O barco* de Grada Kilomba (2024) e *Navio Nегreiro* de Emanuel Araujo (2004) exploram os deslocamentos transatlânticos para problematizar questões de memória, identidade e pertencimento.

O conceito de “gênero sobre o Atlântico” destaca como a temática do navio negreiro extrapola o espaço literal para se tornar um território discursivo, onde vozes e narrativas da diáspora se entrecruzam. Leda Maria Martins, ao abordar o conceito de encruzilhada, amplia essa discussão ao propor que o navio negreiro seja também um espaço performativo, onde corpos e memórias se inscrevem de forma dinâmica. Assim, o navio deixa de ser apenas um símbolo de morte e deslocamento para se tornar também um lugar de resistência criativa e reinvenção cultural.

Os deslocamentos da protagonista de *Um defeito de cor* nos apresentam um panorama das relações transnacionais que ocorriam no país na época. Logo que desembarca em São Salvador, ela se depara com o idioma português brasileiro, que sofreu diversas modificações por conta das relações com os idiomas africanos. “Quando o barco ancorou, muitas pessoas se aproximaram falando a língua do Brasil, que, para mim, continuava parecendo mais música do que qualquer outra língua que eu já tinha ouvido.” (Gonçalves, 2022, p. 47).

Ao analisar os princípios de codificação, decodificação, ensinamentos e críticas

nas práticas orais e nos cantares da diáspora, Leda Martins afirmou que o alto índice de vocalidade da língua portuguesa tem uma de suas fontes nas línguas africanas, especialmente nas línguas Banto, que “foram decisivas na formatação do português no Brasil, em sua incisão na formação do léxico, vocabular, assim como na tessitura fonética, na musicalidade e melodia da pronúncia, em que as vogais se prolongam como se cantadas.”(Martins, 2024, p. 102). Dessa forma, percebe-se os processos e intercâmbios culturais que deram origem à língua falada no Brasil, discutiremos mais sobre o assunto no capítulo intitulado “Pretuguês: translinguismo no romance”.

A primeira vez que presencia manifestações artísticas culturais afrodiáspóricas, Kehinde se admira com os sons e ritmos que a lembram da África. “Músicas de África e os sons dos instrumentos, improvisados com troncos de árvores e cordas, sementes, búzios e mesmo pedras e areia, fizeram com que eu me lembrasse de muitas coisas.” (Gonçalves, 2022, p. 101). Segundo Fu-Kiau, a África se apresenta como continente bailarino, onde prevalece “tamborilar-cantar-dançar”, através do qual se criam cantos, de força interna e poder, no qual a música é “expressão de vida, paz e harmonia.”

A memória histórica dos povos africanos nas Américas reinventam os saberes estéticos e as performances do corpo-tela. No campo sonoro, complexos repertórios, resguardados na memória, em formas de cânticos e contos e performados em variados ritmos, se inscrevem na grafia da voz os variados trânsitos poéticos: “No pulso dos três tambores sagrados gravitam as divindades, os ancestrais e as forças motrizes, o sensível e o que é percepção, as emoções, as oferendas, a pessoa e toda a coletividade” (Martins, 2024, p. 91).

A rítmica dos tambores e a percussão de todos os instrumentos ecoam na memória performática do corpo, fazendo ressoar nele o próprio tempo. Essa sintaxe expressiva contígua fertiliza a ligação entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer, pois o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo, capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é recomeço.

No romance analisado, a protagonista explica que as pessoas se conheciam nos batuques das ruas de Salvador e depois passavam a frequentar os camdomblés e as casas de santo. “Nessas casas também havia música, dança e cachaça como nas ruas, mas primeiro os orixás eram servidos com as comidas que cada um preferia.” (Gonçalves, 2022, p. 349).

Eram comuns danças, batuques e músicas nas reuniões religiosas. Por

exemplo, quando a protagonista se encontra em Itaparica hospedada em uma casa de mãe de santo, ela narra: “todos estavam alegres e cantavam e dançavam para seus orixás, com os tambores batendo ora para um, ora para outro.” (Gonçalves, 2022, p. 405). Nas palavras de Leda Martins:

Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, uma coreografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória (Martins, 2024, p. 89).

Leda Martins afirma que um rico repertório abriga os cantos e a musicalidade nas culturas negras. Nas Américas, as construções e criações musicais formadas nas encruzilhadas manifestam heranças negro-africanas, o que reafirma o trânsito da sintaxe musical como determinante nas construções rítmicas negras, como o blues, o jazz e o samba. A música possui um poder social unificador e, segundo Malone,

proporciona diversão e permite às pessoas celebrar festivais e funerais, competir; recitar a história, provérbios e poesia; e encontrar os deuses. Ensina padrões e valores sociais e auxilia as pessoas a trabalhar, amadurecer, aclamar ou criticar o comportamento dos membros da comunidade (Malone, *apud* Martins, 2024, p. 9).

Os cantares revitalizam vários gêneros, formas e composições dos repertórios africanos, assim como criam ritmos. Leda explica que no canto são narrados e performados histórias, fábulas, ensinamentos, rezas, técnicas e memórias da afrodíspora. “Em tudo isso e em muito mais, os cantos contam a história do negro e, em sua tessitura performática, tudo acolhem na poética griô, na qual não residem monólogos.” (Martins, 2024, p. 98).

Diversas cenas que demonstram essas manifestações culturais no romance acontecem em centros urbanos. Como por exemplo, quando Kehinde viaja para Itaparica e conhece a rainha Agontimé, ela descreve a cena de pessoas pretas transitando entre os batuques, danças e capoeiras: “Havia muitas pessoas nas ruas, quase todas pretas, reunidas para batuques e danças ou para jogar capoeira.” (Gonçalves, 2022, p. 96).

Ao chegar em Salvador, Kehinde se maravilha com o cenário que se apresenta diante dela, com diversas mulheres e homens negros trabalhando nas ruas: “Quando passavam uns pelos outros, eles se cumprimentavam, como em África, e ouvi alguns dizendo Okuji ni o (Okuji ni o: "espero que vos tenhais levantado bem")” (Gonçalves,

2022, p. 47). As mulheres em especial chamaram sua atenção:

O que mais me impressionou foram as mulheres vendedoras de peixe fresco ou frito, quitutes e refrescos. Eu nunca tinha visto roupas tão bonitas. Dava para perceber que a maioria delas era da África por causa das marcas que tinham no rosto, mas estas eram as únicas evidências, pois se vestiam de um modo tão lindo, tão diferente, que eu nunca teria sido capaz de imaginar. Os cabelos estavam cobertos por turbantes grandes, feitos com tecidos brancos rendados, lisos ou enfeitados com búzios, conchas e contas de todos os tamanhos e de todas as cores (Gonçalves, 2022, p. 47).

As mulheres no centro de Salvador usavam roupas feitas de tecidos coloridos ou dourados, vindos da África, e diversas pulseiras e ornamentos que “atraíam a luz do sol e ficavam ainda mais reluzentes” (Gonçalves, 2022, p. 47). Algumas utilizam sapatos, “a moda dos brancos” e Kehinde só pensava que ela queria se vestir da mesma maneira.

Ao analisar os adereços, luminosidades e policromias da diáspora, Leda Martins afirmou que as vestimentas e o modo de vestir integram as práticas corporais e a elas acrescentam valores, dinâmica de movimentos e perfis, que produzem imagens. Portanto, a autora salienta que a composição vestuária é veículo de mensagens e como as feições molda e esculpe o corpo. Segundo a pesquisadora Suzana Martins, *apud* Leda Martins (2024), as roupagens e indumentárias nas tradições lorubá:

Um desses ícones se refere ao uso esfuziante das cores que harmonizam a luminosidade das cores quentes, brilhantes e vivas com a suavidade de cores discretas, criando assim uma contraposição cromática que remete a um intenso e belo visual. Outro ícone se refere aos padrões das linhas desenhadas e à textura dos tecidos, o que permite a aplicação na mesma composição de desenhos simples e desenhos sofisticados, como na combinação de traços e formas geométricos (quadrados, curvas, linhas paralelas, etc.) e a utilização de vários tipos de tecido (chita, brocado, rendas, inclusive o bordado de rechilieu, etc.) (Martins, 2024, p. 101).

Leda explica que esses adereços não apontam apenas para a questão decorativa,

as vestimentas e indumentárias, o desenho dos cabelos, as inscrições e os adornos, o uso de diversos adereços, os arranjos cromáticos, os jogos de policromias e de luminosidades constituintes das gravuras corporais compõem códigos estéticos com forte intensidade e simbolismo culturais (Martins, 2024, p. 105-106).

A instituição desses códigos estéticos se apresenta como estratégias de

resistência cultural e social que impulsionaram as revoltas, a atuação dos quilombolas e de várias outras instituições negras contra o sistema escravocrata.

Dessa forma, o corpo de adereços passa a ser uma derivação do corpo-tela, “um corpo que é também memória e traduz, portanto, os mesmos atributos das artes.” (Martins, 2024, p. 107). Nesse sentido, o corpo-tela também é tecido por cores, tons, desenhos e aromas. “Os sujeitos e as formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história.” (Martins, 2024, p. 107).

Ao se tornar escrava de ganho, Kehinde tem a oportunidade ainda maior de vivenciar e presenciar esses trânsitos culturais na diáspora, ao andar pelas ruas de São Salvador, se deslumbrando com a presença de tanta negritude no centro da cidade.

Mesmo na cidade alta, lugar tido como mais seguro, policiado e organizado, a maior parte das pessoas pelas ruas era de pretos; os brancos quase não saíam de casa. Mulheres brancas, então, era como se não existissem, se não soubéssemos que iam todas dentro das cadeirinhas de arruar e das liteiras, protegidas por cortinas e janelas. Do lado de fora reinávamos nós, as pretas e as mulatas, alegrando as vistas de homens de todas as cores, mesmo dos que não admitiam isso publicamente (Gonçalves, 2022, p. 172).

As ruas da cidade eram uma junção de cores, cheiros e sabores que pareciam transportar a personagem de volta à África. Essa sensação foi lhe apresentada também no Rio de Janeiro. As buscas pelo seu filho a levam para o Rio de Janeiro, onde ela aluga um canto na rua do sabão, esquina com a Praça do comércio, onde passa a produzir roupas tipicamente baianas, com panos exportados da África que faziam muito sucesso. Nas ruas de São Sebastião ela tem contato com ruas dominadas por negros, como em São Salvador, a maioria eram escravos de ganho, cativos ou livres. Havia também muitos pretos fujões que tentavam se passar por libertos ou, habitavam os inúmeros quilombos nas redondezas. Kehinde explica que existiam milhões de quilombos nos morros, principalmente o Catumbi e o Corcovado.

Além disso, no Rio de Janeiro ela conhece um rapaz chamado Piripiri, com quem tem um breve relacionamento, que lhe apresentou a Capoeira. O mestre capoeirista apresentado no romance, Mbanji, explica que a capoeira tinha nascido na Angola, onde chamava-se *Rígolo*, uma espécie de dança da zebra. “Disse que o jogo tinha nascido em Angola, mas que lá não tinha esse nome, chamava-se rígo, que era uma espécie de dança da zebra. Era por isso que usavam tanto os pés, imitando o coice da zebra.” (Gonçalves, 2022, p. 465).

Só os pretos tinham jeito para a capoeira, que podiam usar para se proteger do poder dos brancos, e que por isso tinha que ser muito bem aprendida e guardada. Um bom capoeira nunca deve mostrar tudo o que sabe, ou pelo menos deve fazer parecer que não mostrou, e para isso nem precisa ser forte, mas estar sempre atento e ser esperto. O Mestre Mbanji disse que a capoeira é como uma conversa, um faz uma pergunta de supetão e o outro tem que ter a resposta pronta, e ganha quem faz a pergunta que o outro não consegue responder (Gonçalves, 2022, p. 462).

Segundo Mbanji, além de dança, a capoeira também é uma luta que todos querem vencer. A capoeira é um dos exemplos dos contatos culturais da diáspora. Ao analisar os movimentos, gestos e ritmos na diáspora, Leda Martins afirmou que o movimento traduz assimetria, material da corporeidade negra. “No jogar da capoeira, o corpo desliza e balança no ar, desenha o espaço.” (p.83). Sobre os movimentos e gestos da capoeira Angola, Zeca Ligiero assim os descreve:

No caso da capoeira angola, o elemento do jogo está diretamente imbricado na movimentação corporal, que envolve a simulação de uma luta enquanto exercício de ataque e defesa dentro de uma técnica em que o corpo transfere o seu peso constantemente entre os braços e pernas, criando uma ponte entre o vertical e o horizontal, ora imitando animais, ora criando um novo repertório de antigas frases aprendidas com os mestres e anunciadas pelos toques da orquestra de berimbau, atabaque, pandeiro e agogô (Ligiero, 2011, p. 129).

Segundo Nei Lopes (2022), muitas são as discussões sobre a origem da capoeira. O nome é de origem tupi e designa o cesto de transportar aves que os negros de ganho levavam à cabeça ou o mato onde se refugiavam negros fugidos. Para Nei Lopes, o jogo que mescla luta e dança nada mais é do que a recriação, em terra brasileira, de danças acrobáticas angolanas, como a úmudihu e a n'golo. O que confirma a capoeira como uma expressão da arte marcial dos bantos no Brasil é justamente os movimentos que lembram danças angolanas. Sobre a úmudihu, Augusto Bastos diz que consistia em “saltos prodigiosos” nos quais os executantes “atiravam as pernas para o ar, e a cabeça para baixo”, exatamente como na nossa “capoeira de Angola” (Rendinha 1975, p.334, *apud* Lopes (2022)). Sendo assim, a capoeira se apresenta como um resultado de contatos culturais na produção artística da diáspora.

Ao descobrir novas informações sobre o paradeiro de seu filho, Kehinde precisa se despedir de São Sebastião, Rio de Janeiro, local que trouxe a ela tantas recordações, e seguir para Campinas.

Nos dois últimos meses em São Sebastião, eu tinha me lembrado bastante da África, das pessoas, dos lugares, dos acontecimentos, e não era raro ser acometida por uma grande vontade de voltar. Talvez não em definitivo, mas para ver como é que estava, se ainda correspondia às minhas lembranças, se a casa onde moramos em Savalu ainda estava lá, sob o iroco. Mas era uma viagem que eu tinha vontade de fazer com você, no dia em que conseguisse enfrentar as lembranças da travessia para o Brasil (Gonçalves, 2022, p.495).

Assim como São Salvador, São Sebastião a aproximou da sua cultura e de sua família, isso porque muitas das manifestações culturais da região a lembravam da África.

O retorno à África pode ser interpretado como uma consolidação da identidade afrodiaspórica de Kehinde, que ao chegar em Uidá, sua terra natal, estranha os aspectos culturais, políticos e sociais aos quais estaria novamente submetida. Em África, ela encontra uma comunidade de “ex brasileiros” que mantém um elo entre si, justamente por se reconhecerem como sujeitos brasileiros e africanos. Essa comunidade mantém ativas diversas manifestações culturais e religiosas diaspóricas, como o Entrudo e a Festa do Bonfim, o que demonstra os contatos culturais sul-sul e a formação de uma cultura diaspórica.

Por fim, podemos entender *Um defeito de cor* como uma obra que oferece um testemunho sobre os complexos contatos e intersecções transcontinentais que ocorreram no Atlântico negro durante e após o período da escravidão. A narrativa, centrada na vida de Kehinde, uma mulher africana escravizada que luta para reconquistar sua liberdade e a de seus filhos, percorre diversas localidades e temporalidades, evidenciando a profundidade das trocas culturais, econômicas e sociais entre África, Europa e Américas.

Através de uma lente íntima e pessoal, o romance ilustra as experiências de resistência, sobrevivência e resiliência de Kehinde, ao mesmo tempo que denuncia as atrocidades do sistema escravagista. A obra ressalta não apenas os horrores e traumas da escravidão, mas também a formação de novas culturas resultantes desses encontros forçados. Em suma, o romance se estabelece como um documento literário que preserva e dá voz às narrativas silenciadas, promovendo uma compreensão mais ampla e profunda das interconexões históricas no Atlântico negro.

## 2.5 Pretuguês: translinguismo no romance

Ana Maria Gonçalves é uma escritora que possui uma visão transcultural, uma vez que sua obra revela um interesse pelas trocas culturais dinâmicas, intercâmbios de experiências e apreensão da pluralidade. Isso fica evidente já no prefácio do romance, quando a autora deixa claro que existe na narrativa algumas palavras ou expressões em iorubá. “Optei por deixar algumas palavras ou expressões em iorubá, língua que acabou sendo falada por muitos escravos, mesmo não sendo a língua nativa deles. Nestes casos, coloquei a tradução ou a explicação no rodapé.” (Gonçalves, 2022, p. 12).

Uma das abordagens para compreender as dinâmicas das encruzilhadas é através da perspectiva da linguagem. Segundo Lélia Gonzalez, a linguagem é fundamentalmente epistêmica. Uma das áreas que solidifica a amefricanidade como uma categoria central no contexto brasileiro é a nossa linguagem. Isso se deve ao fato de que a linguagem é uma das bases para a construção de uma identidade nacional e para a homogeneização das dinâmicas culturais. No Brasil, o processo de estabelecimento de uma língua oficial implicou no apagamento de uma diversidade de línguas africanas e indígenas, a fim de instituir o português. Isso ilustra a importância da linguagem no processo de dominação colonial.

Frantz Fanon (2020, p. 31) afirma que “falar é ser capaz de empregar determinada sintaxe, é se apossar da morfologia de uma ou outra língua, mas é acima de tudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”. Portanto, a oficialização do português como língua brasileira é uma das facetas do projeto de expropriação cultural dos povos colonizados.

Nesse sentido, o conceito de "pretuguês", elaborado por Lélia Gonzalez, emerge como uma maneira de reivindicar a agência dos sujeitos negros na formação da língua brasileira, destacando os processos e intercâmbios culturais que deram origem à língua efetivamente falada no Brasil. Trata-se de uma tentativa de tensionar o português brasileiro, resgatando os elementos de origem africana. Alinhado com a perspectiva de Bell Hooks, a linguagem é aqui entendida como um campo de batalha, um instrumento de afirmação e um resgate crucial da contribuição negra e indígena para o país.

Nas palavras de Lélia: “A cultura brasileira é uma cultura negra por excelência, até o português que falamos aqui é diferente do português de Portugal. Nosso português não é português, é ‘pretuguês’.” (Gonzalez, 2022, p. 269). O "pretuguês" se

apresenta, portanto, como uma forma de resgatar e reconhecer a participação desses grupos na construção de elementos fundamentais da identidade nacional.

Lélia Gonzalez apresenta o conceito de “pretuguês” para ilustrar a profunda influência africana no português falado no Brasil, uma característica que se reflete nas dinâmicas linguísticas de outras línguas coloniais nas Américas. De acordo com Gonzalez, o “pretuguês” resulta de uma “africanização” do português, transformado pelos ritmos, entonações e características das línguas africanas trazidas pelas populações negras escravizadas ao Brasil.

No romance *Um defeito de cor*, a autora realiza a inserção do idioma Iorubá, de maneira a evidenciar os contatos linguísticos que ocorreram no Brasil, demonstrando a resistência cultural e linguística na afrodiáspora. Pensando nisso, trouxemos abaixo algumas palavras no idioma, do 1º capítulo do romance, para mostrar como a autora buscou evidenciar essas relações transculturais na narrativa.

<i>Palavra ou expressão em iorubá</i>	<i>Tradução em português</i>
<i>Ay o</i>	Alegria
<i>Baba</i>	Avô
<i>Cauri</i>	Concha
<i>Eguns</i>	Antepassados mortos
<i>Ekun Day o</i>	Transforma duelo em alegria
<i>Ibêji</i>	Gêmeos
<i>Iy e</i>	Terra
<i>Malamé</i>	Socorro
<i>Muçurumim</i>	Muçulmano
<i>Obi</i>	Fruto
<i>Olorum</i>	Deus
<i>Omi</i>	Água
<i>Orikis</i>	Versos ou orações
<i>Orum</i>	Céu
<i>Pejada</i>	Grávida
<i>Unjebe</i>	Colar de contas

Segundo a pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello (2019), a chegada de imigrantes a outros países demanda o domínio da língua e da cultura local, além de diversas adaptações. Trata-se da busca por um lugar que, inicialmente, parece estranho e, por vezes, hostil, exigindo esforço de decodificação e compreensão. Simultaneamente, no país de acolhida, surgem experiências transculturais

significativas entre estrangeiros e nativos, promovendo transformações mútuas e o reconhecimento do Outro. Nesse contexto, a cultura não pode mais ser entendida como algo unificado, homogêneo e delimitado, mas sim em uma perspectiva relacional, que reflete o "alto grau de permeabilidade e complexidade interna das culturas contemporâneas", como destaca Benessaieh (2012, p. 85).

Os países que recebem emigrados acolhem a diversidade etnocultural e, sem negar a sua história e aspirações, podem assumir uma atitude de abertura, interação e integração com as comunidades diaspóricas e com elas realizar intercâmbios. Para os alóctones, ocorre, na verdade, um processo de aquisição de uma nova cultura, seguidamente de outra língua, sem que haja perda total da cultura de origem, enquanto, para os autóctones, essa acolhida significa um acesso a outros costumes, valores, línguas, visões do mundo, de modo que tais contatos geram muitas trocas culturais (Mello, 2019, p. 58).

Obras como *Um defeito de cor* situam-se, no mínimo, entre duas línguas, duas culturas e dois espaços geográficos distintos, uma condição que envolve a experiência da transculturação. Esse processo se manifesta nas transições entre uma cultura e outra, não como abandono da cultura original, mas como a convivência entre ambas.

A protagonista do romance relata logo no início da narrativa que fala iorubá e eve (Gonçalves, 2022, p. 15), isso quando ainda estava em Savalu, porém ela também relata que em Uidá era comum o português e diversos outros idiomas.

Em Uidá ouvia-se mais o eve, que logo recordei, mas também o iorubá, o fon e, de vez em quando, alguma outra língua africana, pois havia gente de vários lugares. Os brasileiros faziam questão de conversar somente em português, e acho que isso acabava contribuindo para a fama de arrogantes, que aumentava a cada dia. (Gonçalves, 2022, p.524)

Assim percebemos no romance a convivência de Kehinde com esses e outros idiomas ao longo da narrativa. Por exemplo, a chegada de Kehinde ao Brasil demonstra que muitos africanos já chegavam familiarizados com a língua portuguesa, por isso a narradora faz menção a “entender o português” (Gonçalves, 2022, p. 53). Essa situação pode ocorrer devido ao fato de que “os brancos de Uidá não eram apenas viajantes; a maioria morava na cidade ou nas vizinhanças e tinham bastante dinheiro” (Gonçalves, 2022, p. 24). Brancos que residiam no país e “comerciantes que vendiam gente” (Gonçalves, 2022, p. 23) são os indícios da presença dos colonizadores portugueses em África, particularmente na cidade costeira de Uidá.

A narrativa de Gonçalves (2022) sobre a presença portuguesa na África, característica de uma metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991), posiciona os colonizadores como coadjuvantes e evidencia que a língua portuguesa foi trazida ao Brasil não apenas pelos europeus, mas também pelos próprios africanos. Estes, por muito tempo, foram vistos como figuras periféricas na história do transplante do português para o Brasil, desempenhando papéis como “pretos carregadores que, mais cedo ou mais tarde, [...] virariam carneiros no estrangeiro” (Gonçalves, 2021, p. 24).

Além disso, logo ao desembarcar no porto de Salvador, Kehinde se depara com o uso do iorubá por alguns africanos escravizados na cidade:

Pretos enormes, como eu pouco tinha visto antes, transportavam tudo sobre os ombros, sozinhos ou aos pares, ou até mais que aos pares, dependendo do tamanho e do peso do objeto carregado. Estariam nus se não fosse um pedaço de pano que cobria apenas a região do membro, com os corpos suados brilhando ao sol, fortes e com músculos que dançavam sob a pele fazendo movimentos muito parecidos, como se tivessem ensaiado. Quando passavam uns pelos outros, eles se cumprimentavam, como em África, e ouvi alguns dizendo Oku ji ni o [espero que vos tenhais levantado bem (Gonçalves, 2022, p. 47).

Ao chegar na fazenda de seu senhor, José Carlos, em Itaparica, é em iorubá que Esméria conversa com ela e lhe explica como funciona a dinâmica na fazenda.

A Esméria riu quando perguntei sobre aquela história de virar carneiro e disse que também já tinha pensado assim. Em iorubá, ela me explicou o que era um escravo, alguém por quem o dono tinha pagado a quantia que achava justa e que lhe dava o direito de ter o escravo trabalhando pelo resto da vida, ou até que ele pudesse pagar pela liberdade que tinha antes de ser comprado (Gonçalves, 2022, p. 54).

Em iorubá, Esméria também lhe explica a necessidade de aprender português rapidamente, porque o senhor não aceitava “línguas de preto” em suas terras.

Ela começou a conversar comigo em português e eu respondia em iorubá, não me lembro exatamente o quê, mas acho que devo ter entendido. Não era difícil entender o português, eu apenas ainda não conseguia falar. Enquanto comia, com gosto e fome, ela me olhava com pena e carinho, e quando devolvi o copo vazio, falou em iorubá que eu tinha que aprender logo o português, pois o sinhô José Carlos não permitia que se falassem línguas de pretos em suas terras, e que qualquer coisa de que eu precisasse era para falar com ela, que se chamava Esméria (Gonçalves, 2022, p. 53).

Na fazenda era comum o uso do iorubá pelos escravizados, mesmo sendo expressamente proibido e usado apenas longe dos senhores e capatazes.

Ele chegou perto da Verenciana e começou a esfregar uma mão na outra, como se estivesse aquecendo as sementes entre elas, enquanto rezava e cantava em iorubá. A Verenciana, até então quieta como se estivesse morta, tentou levantar os braços, que estavam estendidos ao lado do corpo, querendo levar as mãos aos olhos, no que foi impedida. O Valério Moçambique então olhou para a Esméria e fez um sinal de que aquilo era bom, que ela ter reagido era um recado dos orixás (Gonçalves, 2022, p. 77).

Na cidade, o cenário não era diferente, o uso de idiomas de origem africana, como o iorubá, era constante. Isso fica evidente em diversos momentos da narrativa, como por exemplo quando Kehinde se mudou com a sinhá para Salvador e conversou pela primeira vez com Francisco, um novo escravizado da casa. “Nós nunca tínhamos conversado sozinhos, mas sempre nos olhávamos pela casa, até o dia em que resolvi abordá-lo; falando em iorubá, mais provável de ele entender do que o português.” (Gonçalves, 2022, p.164)

Além disso, a autora também evidencia diversos contatos linguísticos na diáspora. Isso fica evidente ao percebermos que Kehinde aprende inglês e francês ao longo de sua jornada.

Um dia antes da chegada do padre Notório, pedi ao Fatumbi que escrevesse para eu copiar o Pai-Nosso e a Ave-Maria, que achei muito mais fáceis de rezar depois de ler e entender. Mostrei para a Esméria e ela disse que nunca poderia imaginar que ali, naquele monte de tracinhos que não diziam nada, pelo menos para ela, estavam orações tão bonitas. Eram mesmo orações bonitas, que mais tarde também aprendi em iorubá, eve-fofon e, muitos anos depois, em inglês e em francês (Gonçalves, 2022, p. 67).

Os contatos linguísticos também são perceptíveis durante a Revolta dos Malês, na qual diferentes etnias africanas se organizaram em prol do mesmo objetivo, tomar o poder da Bahia, acabar com a escravização e conquistar a liberdade. (...) “Eu tentava me acostumar ao barulho para saber como agir, e, misturados aos gritos de guerra em árabe, hauçá e iorubá, além da luta corpo a corpo, os tiros eram o que mais incomodava.” (Gonçalves, 2022, p. 364).

No romance também percebemos que o iorubá é usado até mesmo por alguns brasileiros, como o padre Heinz que é um apoiador da causa abolicionista. (...) “O padre se assustou tanto quanto os dois, não só por encontrá-los ali, como também pelo estado deles, e os cumprimentou duas vezes, em português e em iorubá, dizendo que era padre, amigo e queria ajudar.” (Gonçalves, 2022, p. 199).

Nessas situações, fica evidente que a língua do colonizador esteve em convívio

com as línguas dos escravizados durante o período colonial e essas interações entre os mais diversos idiomas na diáspora formaram o que conhecemos hoje como o português falado no Brasil. A reflexão de Lélia Gonzalez sobre o “pretuguês” destaca como as influências africanas moldaram as línguas e as manifestações culturais nas Américas, especialmente em países com significativa presença de populações negras, como o Brasil e as nações caribenhas.

Segundo Gonzalez (2022), esse processo não se limita ao Brasil; transformações semelhantes ocorreram em outras línguas coloniais na América Central, América do Sul e Caribe, onde o espanhol, o inglês e o francês também foram “africanizados” pela influência das comunidades negras. A africanização não só transformou o vocabulário e a estrutura dessas línguas, como também trouxe novos modos de expressão, valores e simbolismos, que enriquecem de forma significativa o panorama cultural dessas regiões.

Graças a um contato crescente com manifestações culturais negras de outros países do continente americano, tenho tido a oportunidade de observar certas similaridades que, no que se refere aos falares, lembram o nosso país. É certo que a presença negra na região caribenha (aqui entendida não só como a América Insular, mas incluindo a costa atlântica da América Central e o norte da América do Sul) modificou o espanhol, o inglês e o francês falados na região (quanto ao holandês, por desconhecimento, nada posso dizer). Ou seja, aquilo que chamo de “pretuguês” e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil (nunca esquecendo que o colonizador chamava os escravos africanos de “pretos”, e de “crioulos” os nascidos no Brasil) é facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha (Gonzalez, 2022, p. 115-116).

As comunidades negras, obrigadas a adotar as línguas coloniais, incorporaram a elas suas tradições orais, ritmos de fala e expressões que evocam suas raízes africanas. Esse processo de ressignificação linguística se configura como um ato de subversão, desafiando a imposição cultural dos colonizadores ao integrar elementos africanos às línguas de domínio. O resultado é uma linguagem híbrida que reflete e dialoga com a realidade afrodescendente. Assim, o 'pretuguês', bem como suas variantes nas línguas inglesa, espanhola e francesa da América Latina e do Caribe, vai além de meras variações linguísticas. Esses fenômenos são testemunhos vivos da resistência cultural e da extraordinária capacidade de adaptação e criação das populações negras, reafirmando suas identidades mesmo diante da adversidade.

O impacto dessas comunidades na linguagem transcende a simples mistura de

palavras; trata-se de um processo de criação de um discurso original, que reflete uma experiência coletiva e histórica. Essa linguagem carrega a resistência ao colonialismo e a afirmação de uma identidade afrocentrada. Gonzalez também nos convida a refletir sobre o impacto dessas transformações linguísticas e culturais na formação das identidades nacionais e regionais. No Brasil, o “pretuguês” é um elemento central da cultura popular, influenciando profundamente manifestações artísticas como produções artísticas, música, literatura e teatro.

A influência das línguas de origem africana no português falado no Brasil tem sido um tema recorrente nas artes, um exemplo disso é a exposição “Línguas Africanas que fazem o Brasil”, com curadoria do músico e filósofo Tiganá Santana e realização do Museu de Língua Portuguesa. Nessa exposição, diversas obras contemporâneas evidenciam a presença desses idiomas na formação cultural e linguística do Brasil.

**Imagem 7 e 8:** Exposição *Línguas Africanas que fazem o Brasil*, Museu de Língua Portuguesa



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

A exposição não apenas destaca a riqueza linguística herdada dos povos africanos, mas também reforça a importância de reconhecermos as contribuições

fundamentais da diáspora africana para a construção da identidade cultural brasileira. Ao revelar como essas línguas moldaram o português que falamos e como seus elementos permanecem vivos em nosso cotidiano, a mostra nos convida a refletir sobre as complexas interações culturais que formaram o Brasil. Assim, mais do que uma celebração, a exposição é um chamado à valorização da diversidade e à preservação das heranças que nos definem como um povo plural.

Essas manifestações linguísticas e culturais desafiam narrativas oficiais e hegemônicas sobre a formação das nações, destacando as contribuições africanas como pilares fundamentais dessas sociedades. Ao trazer visibilidade ao “pretuguês” e às africanizações linguísticas nas Américas, Lélia Gonzalez promove a valorização das línguas e culturas afrodescendentes como partes vitais da identidade latino-americana e caribenha.

A africanização do português no Brasil, assim como de outras línguas coloniais nas Américas, não é um processo de adaptação passiva, mas uma recriação ativa e transformadora. Essa recriação oferece um sentido de continuidade cultural e resistência histórica. As expressões linguísticas afro-americanas conectam os povos da diáspora aos seus ancestrais, ao mesmo tempo que demonstram como os descendentes africanos moldaram — e continuam a moldar — a cultura e a sociedade das Américas.

Dessa forma, o “pretuguês” brasileiro e os dialetos crioulos caribenhos revelam que a identidade negra nas Américas não apenas sobreviveu, mas também criou novas formas de expressão e existência. Gonzalez nos convida a reconhecer que a contribuição africana à formação cultural das Américas vai além da presença física ou econômica. Ela abrange camadas profundas de significado e expressão que moldam a base da identidade cultural americana. Ao destacar o “pretuguês” e as variantes afrodescendentes, Gonzalez reforça que as raízes africanas não pertencem apenas ao passado; elas permanecem vivas, pulsantes e centrais na construção das linguagens, culturas e sociedades das Américas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos  
A memória bravia lança o leme:  
Recordar é preciso.  
O movimento vaivém nas águas-lembranças  
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,  
salgando-me o rosto e o gosto.  
Sou eternamente naufraga,  
mas os fundos oceanos não me amedrontam  
e nem me imobilizam.  
Uma paixão profunda é a boia que me emerge.  
Sei que o mistério subsiste além das águas.  
Conceição Evaristo (2021)*

Conceição Evaristo nos ensina que recordar é um gesto de resistência. A memória não é estática, mas sim uma correnteza que transborda, salinizando rostos e gostos, compondo identidades e resistências. Em sua poética, Evaristo nos lembra que a memória não é apenas um resquício do passado, mas uma âncora e uma boia que impulsionam novas possibilidades. Nesse sentido, pensar a história exige reconhecer os silêncios que a permeiam e os mecanismos de poder que determinam quais vozes são amplificadas e quais são apagadas.

Michel-Rolph Trouillot, em *Silenciando o Passado* (2024), argumenta que a produção da história é permeada por relações de poder que determinam quais narrativas são lembradas e quais são silenciadas. Esse silenciamento não ocorre apenas pela omissão de eventos, mas na própria estrutura da produção histórica, desde a formação dos arquivos até a construção das narrativas historiográficas. O autor enfatiza que a história não é apenas a reminiscência de eventos passados, mas um campo de disputa, onde certos acontecimentos são destacados enquanto outros são marginalizados ou apagados.

Essa reflexão se conecta diretamente com *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, que resgata e reconfigura as histórias silenciadas da diáspora africana e da resistência negra no Brasil. A obra rompe com o apagamento ao dar voz a Kehinde, uma mulher negra que testemunha e participa de eventos cruciais da história do país, mas cuja existência está ausente dos registros oficiais. A narrativa de Gonçalves atua como um contradiscurso, contestando as versões hegemônicas da história e reinscrevendo protagonistas negros no centro dos acontecimentos.

Nas palavras de Trouillot, “no melhor dos casos, a história é uma estória sobre o poder, uma estória sobre os vencedores” (2024, p. 38). O autor argumenta que as

narrativas históricas são esquematizadas e, ao organizar os acontecimentos, inevitavelmente distorcem a complexidade da vida. Mesmo quando baseadas em evidências verificadas, continuam sendo uma construção discursiva — uma outra forma de ficção. Como ele enfatiza, “desse ponto de vista, a história torna-se um entre muitos tipos de narrativa, sem qualquer distinção especial a não ser sua pretensão de verdade” (Trouillot, 2024, p. 39).

A história, enquanto campo de conhecimento e processo social, é marcada por ambiguidades inerentes à sua produção. Michel-Rolph Trouillot propõe uma abordagem que reconhece tanto a distinção quanto a sobreposição entre processo e narrativa histórica, estabelecendo que os sujeitos históricos não são apenas agentes passivos, mas também atores e vozes conscientes de sua própria vocalidade. Assim, a história não se reduz a um simples relato de eventos, mas emerge de uma complexa rede de relações, marcada pelo poder e pelos silêncios que a constituem.

A historicidade, conforme argumenta Trouillot, é dupla: a história como processo social e a história como narrativa. Os indivíduos ocupam diferentes posições nesse processo: como agentes inseridos em estruturas sociais, como atores cujas experiências são definidas por contextos específicos e como sujeitos que, ao tomarem consciência de sua posição, tornam-se participantes ativos na produção de narrativas. Dessa forma, o passado não é apenas resgatado, mas também construído e reconfigurado de acordo com os interesses e disputas que permeiam a produção histórica.

Essa construção histórica é atravessada pelo poder, que não é um elemento externo à narrativa, mas sim constitutivo dela. O rastreamento do poder, portanto, exige uma compreensão ampliada da produção histórica, levando em conta não apenas historiadores profissionais, mas também os diversos agentes que influenciam essa construção: políticos, escritores, cineastas e o próprio público. A história, longe de ser um produto acabado, continua a ser negociada, reinterpretada e contestada, mesmo após a conclusão de um texto acadêmico.

Segundo o autor, os silêncios desempenham um papel fundamental na construção das narrativas históricas. Eles se inserem em quatro momentos distintos: na criação dos fatos, na composição dos arquivos, na recuperação dos eventos e na atribuição de significado retroativo. Cada um desses momentos reflete a maneira como certas vozes são amplificadas enquanto outras são suprimidas, revelando o

exercício diferencial do poder na história. Não se trata apenas de ausências acidentais, mas de um processo ativo de seleção e exclusão, que molda o que pode ser lembrado e o que é relegado ao esquecimento.

Trouillot enfatiza que qualquer narrativa histórica é, necessariamente, um conjunto específico de silêncios, e que a operação para desconstruí-los deve ser ajustada a cada caso. A materialidade da história — corpos, artefatos, edifícios, textos — limita e define o campo de possibilidades narrativas. No entanto, essa materialidade não impede a imposição de leituras seletivas, que podem consolidar versões dominantes e obscurecer perspectivas alternativas. Os espaços físicos do passado, como castelos, campos de batalha e igrejas, carregam consigo essa ambiguidade, transmitindo tanto a solidez dos fatos quanto os mistérios dos silêncios que os envolvem.

O autor argumenta que a história não pode ser estudada apenas como uma cronologia linear de eventos e silêncios. O poder não entra na narrativa de uma vez por todas, mas se manifesta em diferentes momentos e de diversas maneiras, desde a criação das fontes até sua interpretação. A produção da história, portanto, não é neutra: ela é atravessada por disputas e pela permanente negociação entre presença e ausência, voz e silêncio. Rastrear o poder na narrativa histórica é, em última instância, desvendar os mecanismos que determinam quais histórias podem ser contadas e quais permanecem invisíveis.

Trouillot (2024) critica a ideia de que algumas sociedades não ocidentais seriam incapazes de distinguir entre ficção e história. Tal argumento, segundo ele, ecoa antigas visões coloniais que desqualificavam as línguas dos povos colonizados por não possuírem gramáticas formalizadas nos moldes europeus. A ausência de uma estrutura documental nos padrões ocidentais foi erroneamente interpretada como ausência de história ou mesmo de capacidade para a elaboração histórica. No entanto, como destaca o autor, a história não depende exclusivamente de um modelo linear e cumulativo do tempo, tampouco de uma única forma de comprovação.

A distinção entre história e ficção, portanto, não é fixa nem universal, mas sim construída a partir de critérios específicos de credibilidade. Arjun Appadurai (*apud*. Trouillot) argumenta que toda sociedade estabelece regras sobre a "debatibilidade do passado", impondo limitações formais que garantem um mínimo de credibilidade às narrativas históricas. Essas regras incluem fatores como autoridade, continuidade,

profundidade e interdependência, assegurando que, por mais flexível que a história seja, ela não seja infinitamente suscetível à invenção. Assim, o que separa a narrativa histórica da ficcional não é a ausência total de construção discursiva na primeira, mas o tipo de credibilidade que lhe é exigido.

Nesse sentido, a fronteira entre o que ocorreu e o que se diz ter ocorrido é, ao mesmo tempo, necessária e contingente. Necessária porque, em algum momento, grupos humanos precisam estabelecer critérios para distinguir a história da ficção. Contingente porque essas distinções são historicamente situadas e sujeitas a disputas. O dilema do construtivismo, como aponta Trouillot, está justamente no fato de reconhecer que todas as narrativas são construídas, mas sem negar a existência de um processo histórico relativamente autônomo. Ou seja, ainda que a história seja atravessada por discursos e interpretações, há sempre um embate entre as diferentes versões, e esse embate evidencia que há algo em disputa – um passado que, de alguma forma, resiste à completa dissolução na ficção.

Essa reflexão se conecta diretamente com *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, que busca resgatar e reconfigurar as histórias silenciadas da diáspora africana e da resistência negra no Brasil. A narrativa protagonizada por Kehinde desafia o apagamento histórico ao posicionar uma mulher negra como testemunha e participante de eventos cruciais da história brasileira, contestando assim as versões hegemônicas e reinscrevendo protagonistas negros no centro dos acontecimentos.

A obra de Gonçalves exemplifica como a literatura pode ser um espaço de produção histórica alternativa. A protagonista, inspirada em Luiza Mahin, representa as experiências das mulheres negras sequestradas na África e escravizadas no Brasil, vivenciando violências, mas também construindo resistências. Dessa forma, a literatura se torna um instrumento de restituição da memória e da dignidade de sujeitos historicamente marginalizados.

Segundo o autor, a história não é um produto acabado, mas um campo de disputa constante, sendo escrita e ressignificada em múltiplos espaços, como literatura, cinema e as artes. Como lembra Marc Ferro (*apud*. Trouillot), a história tem muitos lares, e os acadêmicos não são os únicos responsáveis por sua produção. Esse processo envolve não apenas historiadores, mas também políticos, ativistas, escritores e o próprio público. Como enfatiza Trouillot, a materialidade da história impõe limites às narrativas, mas não impede que leituras seletivas consolidem versões

dominantes e obscureçam outras perspectivas. Assim, a produção da história não é neutra: ela é atravessada por disputas, pela negociação entre presença e ausência, voz e silêncio.

Além disso, Trouillot argumenta que a história não deve ser vista como um mero relato objetivo dos fatos, pois é atravessada por interesses e seleções narrativas. Essa ideia ressoa em *Um Defeito de Cor*, que reconstrói o passado a partir do ponto de vista de sujeitos subalternizados, oferecendo uma contraposição às narrativas históricas dominantes. O romance desconstrói a linearidade da historiografia tradicional e evidencia como o passado é continuamente reconfigurado no presente, conforme novos discursos emergem para desafiar versões anteriormente aceitas.

O conceito de "silenciamento" proposto por Trouillot é essencial para compreender o impacto do romance de Gonçalves. Segundo ele, os silêncios se manifestam em quatro momentos: na criação dos fatos, na composição dos arquivos, na recuperação dos eventos e na atribuição de significado retroativo. *Um Defeito de Cor* intervém nesses processos ao dar voz às narrativas insubmissas das populações negras, preenchendo lacunas deixadas pela historiografia oficial e desafiando os limites entre história e ficção.

Nesse sentido, é evidente que ao longo da história, as narrativas sobre o continente sul-americano foram amplamente dominadas pelo ponto de vista dos colonizadores, homens e brancos, que, em sua tentativa de apagar e distorcer outras vozes, consolidaram a visão colonialista como uma narrativa única. *Um defeito de cor* enfrenta esse desafio ao reconstruir a história por meio da literatura, utilizando memória, ficção e história para recuperar a memória subterrânea de figuras como Luiza Mahin e eventos como a Revolta dos Malês. A obra reafirma que a história não deve privilegiar uma única perspectiva, mas sim abarcar as múltiplas narrativas memorialísticas que compõem nossa identidade coletiva.

Nesse sentido, a escrivência de Ana Maria Gonçalves emerge como um resgate de um passado silenciado e esquecido, funcionando como uma ferramenta para compreender o presente e um fundamento para a construção de um futuro mais igualitário. Sua narrativa dá voz às narrativas insubmissas de pessoas negras, escravizadas e libertas, ao longo do século XIX, tanto na África quanto no Brasil. A protagonista Kehinde, inspirada em Luiza Mahin, representa as múltiplas experiências de mulheres negras sequestradas na África, escravizadas no Brasil, violentadas e

desumanizadas. Ao mesmo tempo, essas mulheres desafiam o poder e resistem: rebelam-se, constroem laços, protagonizam suas próprias histórias e reafirmam sua humanidade.

A obra realiza uma leitura a contrapelo da história oficial. Por meio de uma protagonista negra que narra sua própria trajetória, o livro busca reparar simbolicamente a dignidade despedaçada de um povo que foi e segue sendo caluniado e explorado. Gonçalves constrói uma narrativa que conecta passado, presente e futuro, demonstrando que a memória e a ancestralidade afrodescendentes permanecem vivas e fundamentais na construção da identidade cultural brasileira.

O romance reimagina o passado de forma crítica, possibilitando uma reflexão sobre os traumas coletivos, a experiência histórica e a memória cultural dos povos afrodiáspóricos. Gonçalves aborda temas como resistência, deslocamento, e opressão, mas também celebra as práticas culturais, as tradições orais e a força espiritual que moldam e sustentam a identidade afrodiáspórica. Assim, o texto oferece uma leitura que resgata e projeta a sabedoria ancestral em direção ao futuro, desafiando narrativas eurocêntricas e reafirmando as vozes negras na formação da memória coletiva e na produção literária contemporânea.

*Um Defeito de Cor* questiona como a história é contada e por quem, propondo uma reconstrução crítica que valoriza as histórias subterrâneas da diáspora africana. Kehinde, mais do que personagem, é uma escritora que registra sua memória em uma longa epístola ao filho, simbolizando a resistência contra o apagamento histórico e a reivindicação de uma existência plena. A centralidade da ancestralidade e das práticas culturais, como os rituais religiosos e os dialetos afrodescendentes, destaca que a contribuição africana para as Américas vai além de aspectos materiais, estendendo-se às camadas mais profundas da expressão cultural e identitária.

O romance de Ana Maria Gonçalves se consolida como um marco na literatura brasileira ao dar voz às histórias silenciadas e ao expor as complexas interseções culturais e históricas do Atlântico negro. Longe de buscar uma harmonização das tensões entre culturas, a obra opta por evidenciá-las, revelando, por meio das perdas, angústias e resistências da protagonista, a profundidade dos traumas e das lutas afrodiáspóricas. Através da trajetória de Kehinde, Gonçalves convida o leitor a revisitar o passado, refletir sobre o presente e imaginar um futuro em que as narrativas afrodescendentes sejam reconhecidas como centrais para a formação da consciência

nacional e a valorização da diversidade cultural.

As encruzilhadas narrativas presentes no romance trazem à tona múltiplas histórias que, apesar de silenciadas, continuam a resistir ao apagamento histórico. Entre elas, destacam-se a Revolta dos Malês, as lutas lideradas por Zeferina no Quilombo do Urubu e as trajetórias de figuras como Pacífico Licutan e Agontiné, cujas histórias permanecem escondidas em documentos esquecidos e empoeirados, como os guardados em uma pequena igreja. Esse apagamento histórico espelha a invisibilidade enfrentada por Kehinde, que Gonçalves resgata como uma voz insubmissa e vital para a reconstrução da memória coletiva.

Ao ler *Um Defeito de Cor* à luz de Trouillot, compreendemos como a literatura pode funcionar como um espaço de resistência e reescrita da memória histórica. Se a história oficial silencia, a ficção pode ressoar como um meio de resgate e reparação, dando corpo e voz àquelas histórias que, por muito tempo, foram suprimidas. Assim como no poema de Conceição Evaristo, o movimento da memória é bravio e ininterrupto. A literatura, como a de Ana Maria Gonçalves, age como boia e âncora, trazendo à tona as narrativas que foram afogadas pelo discurso oficial. Seu romance revisita o passado não apenas para resgatá-lo, mas para transformá-lo, lançando o leme da recordação em direção ao futuro.

Ao longo desta pesquisa, ficou evidente que visitar o passado e dar voz às narrativas apagadas é mais que um gesto de memória: é uma necessidade urgente. Identificar e buscar essas histórias, resgatando personagens esquecidos e suas lutas, é essencial para repensar as estruturas que sustentam a sociedade brasileira. Essas narrativas nos desafiam a encarar as opressões que permanecem e nos convidam a imaginar alternativas para enfrentá-las. São histórias como as de Kehinde, vivas e potentes, que possuem o poder de libertar, de dar novos significados à história e de reimaginar os caminhos para uma sociedade mais justa e diversa.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BELL, Hooks. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Elefante, 2019.

BELL, Hooks. **Ensinando a transgredir**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

BERND, Zilá. **Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 40, p. 29-42, 2012. Disponível em <https://www.scielo.br/j/elbc/a/Xqvk9XKyGR8dwNHPM8M5rHr> Acesso em 12 nov. 2024.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**. 1ª ed. Minas Gerais: Fino Traço, 2013.

CÔRTEZ, Cristiane Ribeiro Araujo. **Viver na Fronteira: A consciência da intelectual diaspórica em Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves**. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Faculdade de Letras - FALE. Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Belo Horizonte: 2010.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória**. Revista Releitura, Belo Horizonte, n. 23, nov. 2008.

EVARISTO, Conceição. Sobre o que nos move. In: DUARTE, Constância L.; NUNES, Isabela R. (org.). **Escrevivência - a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**, 1º edição, Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da Recordação**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

FANON, Franz. **Pele Negra, máscaras brancas**. 2ª ed. São Paulo: Ubu, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2018.

GAMA, Luiz. Carta a Lúcio de Mendonça: São Paulo, 25 de julho de 1880. In: BENEDITO, Mouzar. **Luiz Gama o libertador de escravos e sua mãe libertária, Luíza Mahin**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

GAMA, Luiz. Minha Mãe. In: **Trovas Burlescas**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2016. p.166-168.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2023.

GONÇALVES, Ana Maria. “A literatura é o lugar das possibilidades”: entrevista com

Ana Maria Gonçalves. **Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 51, mai./ago. 2017. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10225/9049> Acesso em 09 de abril de 2024.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Elefante, 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. **Programa Roda Viva**, 2024.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p.129.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Autêntica, 2022.

LORDE, Audre. **A transformação do silêncio em imagem e em ação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. 1º ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MBEMBE, Achille. **Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada**. Portugal: Edições Pedagogo- LDA, 2014.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Translinguismo e Poéticas do Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2019.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. Orí (1989). **Fragmento do poema presente no filme Ori(1989)**, dirigido por Raquel Gerber.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos históricos: Rio de Janeiro, 1992.

PORTELA. **Samba-enredo *Um defeito de cor***, 2024. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/portela-rj/samba-enredo-2024-um-defeito-de-cor/>> Acesso em 10 de janeiro de 2025.

QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas - SP: UNICAMP, 2007.

RUSHDY, Ashraf. H. A. **Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form**. Oxford: OUP, 1999.

SAID, Edward Wadie. **Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993**. Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward Wadie. **Cultura e Imperialismo**. Companhia das Letras, 2011.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2023.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado**. Trad. Sebastião Nascimento. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2024.

VASCONCELOS, Vânia. **No colo das labás: raça e gênero em escritoras afro-brasileiras contemporâneas** (UNB, 2014). Disponível em <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/16641> Acesso em 20 jul. 2024.

## **ANEXO A – CARTA DE LUIZ GAMA A LÚCIO DE MENDONÇA**

São Paulo, 25 de julho de 1880

Meu Caro Lúcio,

Recebi o teu cartão com a data de 28 de pretérito. Não me posso negar ao teu pedido, porque antes quero ser acoimado de ridículo, em razão de referir verdades pueris que me dizem respeito, do que vaidoso e fátuo, pelas ocultar, de envergonhado: aí tens os apontamentos que me pedes, e que sempre eu os trouxe de memória.

Nasci na cidade de S[ão] Salvador, capital da província da Bahia, em um sobrado da rua do Bângala, formando ângulo interno, em a quebrada, lado direito de quem parte do adro da Palma, na Freguesia de Sant'Ana, a 21 de junho de 1830, pelas 7 horas da manhã, e fui batizado, 8 anos depois, na igreja matriz do Sacramento, da cidade de Itaparica.

Sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa Mina, (Nagô de Nação) de nome Luíza Mahin, pagã, que sempre recusou o batismo e a doutrina cristã.

Minha mãe era baixa de estatura, magra, bonita, a cor era de um preto retinto e sem lustro, tinha os dentes alvíssimos como a neve, era muito altiva, geniosa, insofrida e vingativa.

Dava-se ao comércio - era quitandeira, muito laboriosa, e mais de uma vez, na Bahia, foi presa como suspeita de envolver-se em planos de insurreições de escravos, que não tiveram efeito.

Era dotada de atividade. Em 1837, depois da Revolução do dr. Sabino, na Bahia, veio ela ao Rio de Janeiro, e nunca mais voltou. Procurei-a em 1847, em 1856, em 1861, na Corte, sem que a pudesse encontrar. Em 1862, soube, por uns pretos minas, que conheciam-na e que deram-me sinais certos que ela, acompanhada com malungos desordeiros, em uma "casa de dar fortuna", em 1838, fora posta em prisão; e que tanto ela como os seus companheiros desapareceram. Em opinião dos meus informantes que esses "amotinados" fossem mandados para fora pelo governo, que, nesse tempo, tratava rigorosamente os africanos livres, tidos como provocadores.

Nada mais pude alcançar a respeito dela. Nesse ano, 1861, voltando a São Paulo, e estando em comissão do governo, na vila de Caçapava, dediquei-lhe os versos que com esta carta envio-te.

Meu pai, não ousou afirmar que fosse branco, porque tais afirmativas, neste país,

constituem grave perigo perante a verdade, no que concerne à melindrosa presunção das cores humanas: era fidalgo e pertencia a uma das principais famílias da Bahia de origem portuguesa. Devo poupar à sua infeliz memória uma injúria dolorosa, e o faço ocultando o seu nome.

Ele foi rico; e nesse tempo, muito extremoso para mim: criou-me em seus braços. Foi revolucionário em 1837. Era apaixonado pela diversão da pesca e da caça; muito apreciador de bons cavalos; jogava bem as armas, e muito melhor de baralho, amava as súcias e os divertimentos: esbanjou uma boa herança, obtida de uma tia em 1836; e reduzido à pobreza extrema, a 10 de novembro de 1840, em companhia de Luiz Cândido Quintela, seu amigo inseparável e hospedeiro, que vivia dos proventos de uma casa de tavolagem, na cidade da Bahia, estabelecida em um sobrado de quina, ao largo da praça, vendeu-me, como seu escravo, a bordo do patacho "Saraiva".

Remetido para o Rio de Janeiro nesse mesmo navio, dias depois, que partiu carregado de escravos, fui, com muitos outros, para a casa de um cerieiro português de nome Vieira, dono de uma loja de velas, à rua da Candelária canto da do Sabão. Era um negociante de estatura baixa, circunspecto e enérgico, que recebia escravos da Bahia, à comissão.

Tinha um filho aperaltado, que estudava em colégio; e creio que três filhas já crescidas, muito bondosas, muito meigas e muito compassivas, principalmente a mais velha. A senhora Vieira era uma perfeita matrona: exemplo de candura e piedade. Tinha eu 10 anos. Ela e as filhas afeiçoaram-se de mim imediatamente. Eram cinco horas da tarde quando entrei em sua casa. Mandaram lavar-me; vestiram-me uma camisa e uma saia da filha mais nova, deram-me de cear e mandaram-me dormir com uma mulata de nome Felícia, que era mucama da casa.

Sempre que me lembro desta boa senhora e de suas filhas, vêm-me as lágrimas aos olhos, porque tenho saudades do amor e dos cuidados com que me afagaram por alguns dias.

Dali saí derramando copioso pranto, e também todas elas sentidas de me verem partir.

Oh! eu tenho lances doridos em minha vida, que valem mais do que as lendas sentidas da vida amargurada dos mártires.

Nesta casa, em dezembro de 1840, fui vendido ao negociante e contrabandista

alferes Antônio Pereira Cardoso, o mesmo que, há uns 8 ou 10 anos, sendo fazendeiro no município de Lorena nesta Província, no ato de o prenderem por ter morto alguns escravos a fome, em cárcere privado, e já com idade maior de 60 a 70 anos, suicidou-se com um tiro de pistola, cuja bala atravessou-lhe o crânio.

Este alferes Antônio Pereira Cardoso comprou-me em um lote de cento e tantos escravos; e trouxe-nos a todos, pois era este o seu negócio, para vender nesta Província.

Como já disse, tinha eu apenas 10 anos; e, a pé, fiz toda a viagem de Santos até Campinas.

Fui escolhido por muitos compradores, nesta cidade, em Jundiá e Campinas; e, por todos repellido, como se repelem coisas ruins, pelo simples fato de ser eu "baiano".

Valeu-me a pecha!

O último recusante foi o venerando e simpático ancião Francisco Egídio de Sousa Aranha, pai do Exmo. Conde de Três Rios, meu respeitável amigo.

Este, depois de haver-me escolhido, afagando-me disse:

— Hás de ser um bom pajem para os meus meninos; dize-me: onde nasceste?

— Na Bahia, respondi eu.

— Baiano? - exclamou admirado o excelente velho. - Nem de graça o quero. Já não foi por bom que o venderam tão pequeno.

Repellido como "refugo", com outro escravo de Bahia, de nome José, sapateiro, voltei para casa do sr. Cardoso, nesta cidade, à rua do Comércio n°2, sobrado, perto da igreja da Misericórdia.

Aí aprendi a copeiro, a sapateiro, a lavar e a engomar roupa e a costurar.

Em 1847, contava eu 17 anos, quando para casa do sr. Cardoso veio morar, como hóspede, para estudar humanidades, tendo deixado a cidade de Campinas, onde morava, o menino Antônio Rodrigues do Prado Júnior, hoje doutor em direito, ex-magistrado de elevados méritos, e residente em Mogi-Guaçu, onde é fazendeiro.

Fizemos amizade íntima, de irmãos diletos, e Ele começou a ensinar-me as primeiras letras.

Em 1848, sabendo eu ler e contar alguma coisa, e tendo obtido ardilosa e secretamente provas inconcussas de minha liberdade, retirei-me, fugindo, da casa do alferes Antônio Pereira Cardoso, que aliás votava-me a maior estima, e fui assentar

praça. Servi até 1854, seis anos; cheguei a cabo de esquadra graduado, e tive baixa de serviço, depois de responder a conselho por ato de suposta insubordinação, quando tinha-me limitado a ameaçar um oficial insolente, que me havia insultado e que soube conter-se.

Estive, então, preso 39 dias, de 1º de julho a 9 de agosto. Passava os dias lendo e as noites, sofria de insônias; e, de contínuo, tinha diante dos olhos a imagem de minha querida mãe. Uma noite, eram mais de duas horas, eu dormitava; e, em sonho, vi que a levavam presa. Pareceu-me ouvi-la distintamente que chamava por mim.

Dei um grito, espavorido saltei da tarimba; os companheiros alvorotaram-se; corri à grade, enfiei a cabeça pelo xadrez.

Era solitário e silencioso e longo e lóbrego o corredor da prisão, mal alumiado pela luz amarelenta de enfumarada lanterna.

Voltei para a minha tarimba, narrei a ocorrência aos curiosos colegas; eles narraram-me também fatos semelhantes; eu caí em nostalgia, chorei e dormi.

Durante o meu tempo de praça, nas horas vagas, fiz-me copista; escrevia para o escritório do escrivão, major Benedito Antônio Coelho Neto, que tornou-se meu amigo; e que hoje, pelo seu merecimento, desempenha o cargo de oficial-maior da Secretaria do Governo; e, como amanuense, no gabinete do exmo. sr. conselheiro Francisco Maria de Sousa Furtado de Mendonça, que aqui exerceu, por muitos anos, com aplausos e admiração do público em geral, altos cargos na administração, polícia e judicatura, e que é catedrático da Faculdade de Direito, fui eu seu ordenança; por meu caráter, por minha atividade e por meu comportamento, conquistei a sua estima e a sua proteção; e as boas lições de letras e de civismo, que conservo com orgulho.

Em 1856, depois de haver servido como escrivão perante diversas autoridades policiais, fui nomeado amanuense da Secretaria de Polícia, onde servi até 1868, época em que "por turbulento e sedicioso" fui demitido a "bem do serviço público", pelos conservadores, que então haviam subido ao poder. A portaria de demissão foi lavrada pelo dr. Antônio Manuel dos Reis, meu particular amigo, então secretário da polícia, e assinada pelo exmo. dr. Vicente Ferreira da Silva Bueno, que, por este e outros atos semelhantes, foi nomeado desembargador da relação da Corte.

A turbulência consistia em fazer eu parte do Partido Liberal; e, pela imprensa e pelas urnas, pugnar pela vitória de minhas e suas idéias; e promover processos em

favor de pessoas livres criminosamente escravizadas; e auxiliar licitamente, na medida de meus esforços, alforrias de escravos, porque detesto o cativo e todos os senhores, principalmente os reis.

Desde que fiz-me soldado, comecei a ser homem; porque até os 10 anos fui criança; dos 10 anos aos 18, fui soldado.

Fiz versos; escrevi para muitos jornais; colaborei em outros literários e políticos, e redigi alguns.

anos fui criança; dos 10 anos aos 18, fui soldado.

Fiz versos; escrevi para muitos jornais; colaborei em outros literários e políticos, e redigi alguns.

Agora chego ao período em que, meu caro Lúcio, nos encontramos no Ipiranga, à rua do Carmo, tu, como tipógrafo, poeta, tradutor e folhetinista principiante; eu como simples aprendiz-compositor de onde saí para o foro e para a tribuna, onde ganho o pão para mim e para os meus, que são todos os pobres, todos os infelizes; e para os míseros escravos, que, em número superior a 500, tenho arrancado às garras do crime.

Eis o que te posso dizer, às pressas, sem importância e sem valor; menos para ti, que me estimas deveras.

Teu Luiz

Carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça. In: MORAES, Marcos Antônio (org.). Antologia da carta no Brasil: me escreva tão logo possa. São Paulo: Moderna, 2005, p. 67-75.

## ANEXO B – POEMA MINHA MÃE DE LUIZ GAMA

*Minha mãe era mui bela,  
-Eu me lembro tanto dela,  
De tudo quanto era seu!  
Tenho em seu peito guardadas.  
Suas palavras sagradas  
C'os risos que ela me deu.  
Junqueira Freire*

Era mui bela e formosa,  
Era a mais linda pretinha,  
Da adusta Líbia rainha,  
E no Brasil pobre escrava!  
Oh, que saudades que eu tenho  
Dos seus mimosos carinhos,  
Quando c'os tenros filhinhos  
Ela sorrindo brincava.

Éramos dois – seus cuidados,  
Sonhos de sua alma bela;  
Ela a palmeira singela,  
Na fulva areia nascida.  
Nos roliços braços de ébano.  
De amor o fruto apertava,  
E à nossa boca juntava  
Um beijo seu, que era vida,

Quando o prazer entreabria  
Seus lábios de roxo lírio,  
Ela fingia o martírio  
Nas trevas da solidão.  
Os alvos dentes nevados.  
Da liberdade eram mito,  
No rosto a dor da aflito,  
Negra a cor da escravidão.

Os olhos negros, altivos,  
Dois astros eram luzentes;  
Eram estrelas cadentes  
Por corpo humano sustidas.  
Foram espelhados brilhantes  
Da nossa vida primeiro,  
Foram a luz derradeira  
Das nossas crenças perdidas.

Tão ternas como a saudade  
No frio chão das campinas,

Tão meiga como as boninas  
Aos raios do sol de abril.  
No gesto grave e sombrio,  
Como a vaga que flutua,  
Plácida a mente – era a Lua  
Refletindo em céus de anil

Suave o gênio, qual rosa  
Ao despontar da alvorada,  
Quando treme enamorada  
Ao sopro d'aura fagueira.  
Brandinha a voz sonora,  
Sentida como a Rolinha,  
Gemendo triste sozinha,  
Ao som da aragem faceira.

Escuro e ledado o semblante,  
De encantos sorria a fronte,  
– Baça nuvem no horizonte  
Das ondas surgindo à flor;  
Tinha o coração de santa,  
Era seu peito de Arcanjo,  
Mais pura n'alma que um Anjo,  
Aos pés de seu Criador.

Se junto à cruz penitente,  
A Deus orava contrita,  
Tinha uma prece infinita  
Como o dobrar do sineiro,  
As lágrimas que brotavam,  
Eram pérolas sentidas  
Dos lindos olhos vertidas  
Na terra do cativo.

GAMA, Luiz. Minha Mãe. In: Trovas  
Burlescas. São Paulo: Sesi-SP Editora,  
2016. p.166-168.

## ANEXO C – SAMBA-ENREDO “UM DEFEITO DE COR”, DO G.R.E.S PORTELA

(RJ) 2024

O samba genuinamente preto  
Fina flor, jardim do gueto  
Que exala o nosso afeto  
Me embala, ô Mãe, no colo da saudade  
Pra fazer da identidade nosso livro  
aberto

Omoduntê, vim do ventre do amor  
Omoduntê, pois assim me batizou  
Alma de Jeje e a justiça de Xangô  
O teu exemplo me faz vencedor

Sagrado feminino ensinamento  
Feito águia corta o tempo  
Te encontro ao ver o mar  
Inspiração a flor da pele preta  
Tua voz, tinta e caneta  
No azul que reina lemanjá

Salve a Lua de Benim  
Viva o povo de Benguela  
Essa luz que brilha em mim  
E habita a Portela  
Tal a história de Mahin  
Liberdade se rebela  
Nasci quilombo e cresci favela

Salve a Lua de Benin  
Viva o povo de Benguela  
Essa luz que brilha em mim  
E habita a Portela  
Tal a história de Mahin  
Liberdade se rebela  
Nasci quilombo e cresci favela

Ora yê yê, Oxum, Kalunga  
É mão que acolhe outra mão, macumba  
Teu rosto vestindo o adê  
No meu alquidar tem dendê  
O sangue que corre na veia é Malê

Em cada prece, em cada sonho, nega  
Eu te sinto, nega  
Seja onde for  
Em cada canto, em cada sonho, nego  
Eu te cuido, nego

Cá de onde estou

Saravá, Kehinde  
Teu nome vive  
Teu povo é livre  
Teu filho venceu, mulher  
Em cada um de nós  
Derrame seu axé

Saravá, Kehinde  
Teu nome vive  
Teu povo é livre  
Teu filho venceu, mulher  
Em cada um de nós  
Derrame seu axé

O samba genuinamente preto  
Fina flor, jardim do gueto  
Que exala o nosso afeto  
Me embala, ô Mãe, no colo da saudade  
Pra fazer da identidade nosso livro  
aberto

Omoduntê, vim do ventre do amor  
Omoduntê, pois assim me batizou  
Alma de Jeje e a justiça de Xangô  
O teu exemplo me faz vencedor

Sagrado feminino ensinamento  
Feito águia corta o tempo  
Te encontro ao ver o mar  
Inspiração a flor da pele preta  
Tua voz, tinta e caneta  
No azul que reina lemanjá

Salve a Lua de Benin  
Viva o povo de Benguela  
Essa luz que brilha em mim  
E habita a Portela  
Tal a história de Mahin  
Liberdade se rebela  
Nasci quilombo e cresci favela

Salve a Lua de Benim  
Viva o povo de Benguela  
Essa luz que brilha em mim

E habita a Portela  
Tal a história de Mahin  
Liberdade se rebela  
Nasci quilombo e cresci favela

Ora yê yê, Oxum, Kalunga  
É mão que acolhe outra mão, macumba  
Teu rosto vestindo o adê  
No meu alquidar tem dendê  
O sangue que corre na veia é Malê

Em cada prece, em cada sonho, nega  
Eu te sinto, nega  
Seja onde for  
Em cada canto, em cada sonho, nego  
Eu te cuido, nego  
Cá de onde estou

Saravá, Kehinde  
Teu nome vive  
Teu povo é livre

Teu filho venceu, mulher  
Em cada um de nós  
Derrame seu axé

Saravá, Kehinde  
Teu nome vive  
Teu povo é livre  
Teu filho venceu, mulher  
Em cada um de nós  
Derrame seu axé

Em cada um de nós  
Derrame seu axé  
Em cada um de nós  
Derrame seu axé

Composição: Rafael Gigante / Vinicius  
Ferreira / Wanderley Monteiro /  
Jefferson Oliveira / Hélio Porto / Bira /  
André Do Posto 7